UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

MUSEU NACIONAL

Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas

Andrea Claudia Marcela Roca

Rio de Janeiro
2010

Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas

Andrea Claudia Marcela Roca

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Antropologia Social

Orientador: Dr. João Pacheco de Oliveira

Rio de Janeiro
Agosto de 2010

Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas

Andrea Claudia Marcela Roca

Orientador: Dr. João Pacheco de Oliveira

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Aprovada por:

_____

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira (orientador)

_____

Profª. Dra. Giralda Seyferth

_____

Prof. Dr. José Sérgio Leite Lopes

_____

Profª. Dra. Lília Katri Moritz Schwarcz

_____

Prof. Dr. José Antonio Pérez Gollán

_____

Prof. Dr. Antonio Carlos de Souza Lima (suplente)

_____

Prof. Dr. Raúl Mandrini (suplente)

Rio de Janeiro
Agosto de 2010

Roca, Andrea Claudia Marcela

"Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas" / Andrea Claudia Marcela Roca - Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.

356 nº pág f.

Orientador: Dr. João Pacheco de Oliveira

Tese (Doutorado) - UFRJ / Museu Nacional / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2010.

Referências bibliográficas f.338

1. imagens sobre os indígenas; 2. valor documental das imagens; 3. artista-viajante Rugendas; 4. Brasil e Argentina século XIX; 5. políticas indigenistas. **I.** Oliveira, João Pacheco de; **II.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional **III**. Título.

RESUMO

ROCA, Andrea Claudia Marcela - **"Os sertões e o deserto: imagens da 'nacionalização' dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas"**

Orientador: Dr. João Pacheco de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ / PPGAS / Museu Nacional.

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

O presente trabalho identifica e analisa as imagens 'nacionalizadas' sobre os indígenas dos atuais territórios brasileiros e argentinos, a partir de dois conjuntos iconográficos elaborados pelo artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) em ambos os países. Estabelecendo uma leitura comparativa, os capítulos estão organizados com o propósito de traçar um percurso entre as condições de aparecimento e realização de tais conjuntos, na primeira metade do século XIX, e as posteriores trajetórias e definições sociais destas obras até aos nossos dias. As imagens são abordadas enquanto portadoras de relações sociais, antes do que em sua condição de referentes empíricos; tornadas *objetos-meios de pesquisa*, através delas se constroem os contextos pelos quais evidenciar, nessas imagens, a participação de atores sociais, esquemas ideológicos e projetos políticos concretos, demonstrando-se as *condições que tornaram possível visualizar a realização* das imagens de 'os índios do sertão brasileiro' e 'os índios do deserto argentino'. Sustentando-se, portanto, que elas albergam e reproduzem parte das dinâmicas sócio-políticas envolvidas na produção de uma determinada identidade indígena e do lugar do índio nos projetos de nação destes países, naturalizando tratamentos sobre a diferença social, argumenta-se então que seu valor documental reside, principalmente, em sua capacidade para nos aproximar a tais dinâmicas. Tomando distância das leituras estetizantes e documentais (científicas ou históricas) geralmente exercidas até ao momento sobre estas obras, estabelece-se então a necessidade de abordá-las em sua condição de *produtos coloniais*, desde o momento em que as dinâmicas que elas documentam se enquadraram em diferentes ordens de dominação cultural, que interpretaram o indígena como objeto de pensamento e de intervenção política.

ABSTRACT

ROCA, Andrea Claudia Marcela – **"The hinterlands and the desert: images of the Indians' 'nationalization' in Brazil and Argentina, in the works of the artist-traveller J.M. Rugendas"**

Orientador: Dr. João Pacheco de Oliveira. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

This text identifies and analyses 'nationalized' images of Indigenous populations of contemporary Brazilian and Argentinean territories, departing from two iconographic sets authored by the German artist traveller Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Proposing a comparative reading of these sets, the text establishes their conditions of emergence and achievement in the first half of the 19th century, and their posterior paths and social definitions until the present days. These images, it is argued, are less relevant as bearers of empirical data, than as bearers of social relations. Conceptualized as artefacts and research mediators, they allow for disclosing contexts participated by social actors, ideological schemes, and specific political projects, demonstrating the conditions that made it possible to visualise the production of 'Indians of the Brazilian hinterlands' and of 'Indians of the Argentinean desert'. These images encapsulate and reproduce part of the socio-political dynamics engaged in the production of a specific indigenous identity, and the concomitant place assigned to 'Indians' in the nation building projects of these countries. Inasmuch as they naturalise conceptions of social differentiation, their documentary value – it is argued – rests on their potential to unveil the socio-political dynamics of their inception.

Parting from the aesthetical and documental (scientific or historical) readings these images have been subjected to, it is argued they must be seen as colonial products. As such, they document different orders of cultural domination, which have interpreted indigenous populations as objects of thought and political intervention.

Agradecimentos

Gostaria de começar expressando meu reconhecimento e gratidão aos meus professores do *Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional* (UFRJ), que tanto contribuíram na minha formação durante os longos seis anos de mestrado e doutorado: Moacir Palmeira, Giralda Seyferth, José Sérgio Leite Lopes, Antonio Carlos de Souza Lima, Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna, Márcio Goldman, Carlos Fausto; a Lygia Sigaud (*in memoriam*) e à professora visitante Antonádia Borges. Agradeço duplamente a Giralda Seyferth e a José Sérgio Leite Lopes, pelas valiosas críticas e sugestões recebidas nos dois *Exames de Qualificação* – que espero ter sabido incorporar aqui.

Sem dúvida, meu agradecimento mais profundo é para o meu orientador, João Pacheco de Oliveira. Por seu constante estímulo intelectual, por suas agudas provocações para esclarecer minhas ideias e inquietações, pela cuidadosa leitura das centenas de páginas que passaram por suas mãos, por me transmitir entusiasmo e confiança no meu trabalho, por sua compreensão e paciência. João, *gracias*.

Também quero agradecer àquelas pessoas que, de formas diversas, colaboraram na realização desta tese. A Raúl Mandrini, José Antonio Pérez Gollán, Benoît de L'Estoile, Lília Schwarcz, Marta Penhos, Claudia Briones, Axel Lázzari, Joshua Price, Myrian Sepúlveda dos Santos, José Reginaldo Santos Gonçalves e Vera Dodebei, agradeço as discussões, comentários, contribuições e recomendações bibliográficas em distintos momentos deste trabalho. Agradeço também o apoio de Mário Chagas, Nélia Dias, Gastón Gordillo, Susana Bianchi, Lygia Segala, Fernando Barona Tovar, Marta Dujovne, Regina Abreu e José Nascimento Junior. Minha especial gratidão a Pablo Diener Ojeda e a Laura Malosetti Costa, tão presentes nesta tese, pela valiosa disposição para responder às minhas questões durante o longo percurso desta pesquisa. E ao escritor César Aira, pela rica conversa em torno do seu romance sobre Rugendas.

À Coordenadora da *Academia Chilena de la Historia*, Sra. Antonia Rebolledo Hernández, pela ajuda que recebi para obter material sobre Rugendas no país vizinho, assim como a Pilar Pezoa e a minha querida amiga Verónica Stáffora que, com suas viagens, me forneceram parte dos textos aqui consultados.

Ao *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq), pela bolsa de estudos que permitiu minha dedicação integral a este doutorado.

Ao pessoal da Secretaria do PPGAS, por ter facilitado sempre a burocracia de todos esses anos; especialmente a Tania Ferreira, por sua valiosa amizade e pela ajuda que me deu, incondicionalmente, de perto e de longe. Ao pessoal da Biblioteca do PPGAS, principalmente a Carla e a Isabel, assim como também a Carmen, da 'Xerox'.

A todos os meus professores anteriores da *Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires* (FFyL-UBA), que, sem dúvida, estão presentes de alguma maneira neste trabalho; muito especialmente à Claudia Briones, ao Axel Lázzari e à Roxana Boixadós, e, sobretudo ao meu orientador na graduação, Pablo Wright.

Aos amigos da minha querida capital portenha, que me acompanharam ao longo de toda essa trajetória com tanta força e afeto: Javier García, Mariana Belloc, Marcos Parraud, Alberto Siless, Silvia Velárdez, Ivanna Otero, Vincent Boigey, Denise Laferriére, Carina Lucaioli, Verónica Liljesthrom, Verónica Stáffora, Juan Pablo Cervera Novo, Axel Lázzari, Pablo Wright; também Gastón Gordillo, Eva Capece, Mariana Farkas e Gértea Oliveira. Muito especialmente a meus amigos 'de ferro', Cynthia Rivero, Déborah Rifkin, Marina Guastavino, Gustavo Pérez Cabriada, Andrés Brandani, Joshua Price e Paula Lanusse, por estarem sempre a meu lado durante todo este processo solitário (e alienante!), contando com uma adorável capacidade para me apoiar e me fazer companhia à distância. A meus reencontrados amigos Analía Emanuele e Juan Pablo Enis; a meu irmão Paulo Finocchi. A Marcelo Barros.

À minha família em Buenos Aires, por me acompanhar mais uma vez na concretização dos meus projetos. Especialmente a minha adorada mãe e a minha irmã Liliana, por sua ajuda e afeto incondicional; a Cristina e Sabina, pela presença e doçura; a Elena, por ser sempre a minha grande amiga e a sua filha Julieta, pela especial felicidade que trouxe a minha vida. A minhas sobrinhas Raina e Elisa; a meu sobrinho-neto Franco e a Marina Guastella.

Aos meus amigos do PPGAS, que me acompanharam de perto todos esses anos e enriqueceram profundamente tanto minha vida intelectual quanto a afetiva: Vanessa (Vicka) Andrade Pereira, Simone Conceição Silva, Edmundo Pereira, Fabio Mura e Alexandra Barbosa da Silva, Fernando Rabossi e Daniela Fernández Medina, Sara Alonso, Mariana Paladino, Hernán Gómez e Débora, Laura Zapata, Rolando Silla, Rita Santos, Kátia Schweickardt, Mila Burns Nascimento, Anne-Marie Colpron, Déborah Bronz. A Horacio Sívori e Patrícia Reinheimer, amigos, companheiros de casa e cúmplices de tantas coisas. Muito especialmente a Maria José Alfaro Freire, tão querida, e a Claudia Mura, uma irmã da alma. E a minha grande amiga Andrea Lacombe, por sua companhia – literalmente – em todas as horas.

À Alejandra Saladino, Aline Montenegro e Raquel Pret, por seu afeto, estímulo e confiança. A minhas amizades ‘eternas’ no Brasil: Audrey Ketimile, Marilene Villela Rangel, Vera Cristina Rodrigues e Renio Japiassu; principalmente a minha queridíssima Zezé, por todos e cada um dos passos profundamente compartilhados em uma amizade que não para de crescer e por ser, junto com Renio, minha entranhável família brasileira.

A toda minha família em Coimbra; especialmente a meus sogros, Fernando e Maria Odete Porto, por terem me integrado com tanta doçura em suas vidas. E a minha sobrinha Maria Miguel, pela alegria de sua chegada.

A Dona Adelaide. A Marta Veiga. A Dedé, Kiki, Tomé e José. A João e Márcia.

A Mirta Ana Zbrun, por todos os ‘menos’ que me ajudaram a chegar até aqui.

À cidade do Rio de Janeiro, onde fui tão feliz.

A Johann Moritz Rugendas, *in memoriam*, pelo imenso prazer de ter trabalhado com sua obra.

A meu pai, que continua cumprindo a terrível pena de não poder estar quando o invoco, tão contente estaria hoje.

E a Nuno Porto, meu amado companheiro. Por estar no mundo. E pelo que virá.

A Ged

SUMÁRIO

Introdução **1**

Capítulo 1 - JOHANN MORITZ RUGENDAS **19**

1.1 - Johann Moritz Rugendas: um estado da arte 19

1.2 - Johann Moritz Rugendas, 1802-1858 32

1.2.1 - Alemanha-Rio de Janeiro: primeira viagem ao Brasil, 1822-1825 33

1.2.1.1 - A Rússia no Brasil e o barão von Langsdorff 36

1.2.1.2 - A Expedição Langsdorff: Rugendas no território brasileiro 39

1.2.1.3 - "…um tal barão de Humboldt, natural de Berlim" 42

1.2.2 - Retorno de Rugendas à Europa 44

1.2.2.1 - Humboldt e Rugendas 44

1.2.2.2 - Publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil* 46

1.2.2.3 - Rugendas na Itália: reelaborações românticas 47

1.2.2.4 - Outras inspirações alemãs: Herder e Goethe 55

1.2.3 - Rumo à grande viagem americana 56

1.2.3.1 - Rugendas no Chile 59

1.2.3.2 - Rosas na Argentina e os exilados argentinos no Chile 62

1.2.3.3 - Rugendas e o mundo índio da Araucania 64

1.2.3.4 - Primeira viagem à Argentina, 1837-1838 66

1.2.3.5 - Viagens ao Peru e à Bolívia. O artista e sua correspondência 67

1.2.3.6 - Segunda viagem à Argentina, 1845 70

1.2.4 - Segunda viagem de Rugendas ao Brasil, 1845-1846 72

1.2.4.1 - As *Exposições Gerais de Belas Artes* de 1845 e 1846 73

1.2.5 - Retorno à Europa 75

1.2.5.1 - Reconhecimento científico: ingresso à *Société Ethnologique* 78

1.2.5.2 - Últimos anos de Rugendas 80

1.2.6 - Algumas considerações biográficas finais 86

Capítulo 2 – ABORDAGEM SOBRE AS IMAGENS **91**

2.1 - Trabalhar sobre imagens 91
2.2 - Trabalhar sobre as imagens de Rugendas: nossa abordagem 100
2.2.1 - Questões metodológicas 100
2.2.2 - Questões teórico-metodológicas 102
2.2.3 - Questões teórico-metodológicas: possibilidades para novas leituras 109

Capítulo 3 - OS ÍNDIOS DE *VIAGEM PITORESCA* NA EUROPA **120**
3.1 - O aparecimento de um álbum sobre o Brasil 121
3.2 - Contextos prévios: imagens europeias sobre o Brasil 126
3.2.1 - Expedições, viajantes e livros de viagens no mundo europeu 126
3.2.2 - O Brasil conhecido na Europa 131
3.2.3 - Cientistas alemães em torno do Brasil 140
3.3 - *Viagem Pitoresca através do Brasil* 143
3.3.1 - Imagens e narrativas pitorescas sobre os índios do Brasil 145
3.3.2 - Índios iguais, sem história mas com idêntico futuro 166
3.3.3 - Outras questões pitorescas 170

Capítulo 4 - OS ÍNDIOS DE *VIAGEM PITORESCA* NO BRASIL **177**
4.1 - A publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil* no Brasil 178
4.2 - Os índios de Rugendas segundo seus comentadores 181
4.2.1 - *Rugendas no Brasil*. Newton Carneiro (1979) 182
4.2.2 - *Rugendas e o Brasil*. Pablo Diener e Maria da Fátima Costa (2002) 185
4.3 - Rumo a outros contextos interpretativos 190
4.3.1 - Rugendas, José Bonifácio e Guido Marlière 193
4.3.2 - Os problemáticos índios mansos e bravos do Brasil 195
4.3.2.1 - O *sertão*: um cenário difícil 195
4.3.2.2 - Índios e *sertões*: o desafio da empresa de conquista 196
4.3.3 - José Bonifácio: um homem de ciências vinculado à Corte 203
4.3.4 - Guido Marlière: um humanista ao serviço do Exército 210
4.3.5 - Os índios observados por Rugendas no *sertão* brasileiro 212
4.4 - Rumo a outras *viagens pitorescas* 215

4.4.1 - Ideias de uma época para inventar uma nação 215
4.4.2 - Ideias de outra época para (re)inventar uma nação 223

Capítulo 5 – OS ÍNDIOS DE *LA CAUTIVA* EM 1837 ..... **229**
5.1 - Um poema romântico escrito em chave política 230
5.1.1 - *La Cautiva* 230
5.1.2 - O cenário: o rosismo (1829-1852) 233
5.1.3 - O autor de *La Cautiva* e o romantismo argentino 239
5.1.4 - O mundo índio do deserto argentino 245
5.1.5 - Uma cativa anti-rosista 256
5.2 - Rumo às relações sociais de Rugendas 260
5.2.1 - Outros protagonistas do romantismo argentino: Sarmiento e Alberdi 260
5.2.2 - Echeverría, Sarmiento, Alberdi… e Rugendas 267

Capítulo 6 – OS ÍNDIOS DE *LA CAUTIVA* EM 1966 ..... **274**
6.1 - Rumo às imagens de *La Cautiva* 275
6.1.1 - *La Cautiva* e Rugendas 275
6.1.2 - "Dos versiones distintas (…) la del poeta y la del artista" 278
6.1.3 - Elementos para um encontro em 1966 296
6.1.4 - As imagens e seus movimentos no tempo 303
6.2 - Rumo a outras cativas 307
6.2.1 - Raptos e cativas: mitos e realidades 307
6.2.2 - Raptos e cativas: elementos e tradições visuais 312
6.2.3 - Ideias de uma época para inventar uma nação 315

CONCLUSÕES **323**

Anexos 335

Bibliografia empírica 338

Bibliografia analítica 343

LISTA DE IMAGENS

CONJUNTO DE ÓLEOS SOBRE 'PAISAGEM'[1]
"Paisagem da mata virgem do Brasil, com figuras" 50
"Paisagem da mata virgem do Brasil, com figuras (2)" 51
"Árvore gigantesca na selva tropical brasileira" 52
"Paisagem tropical no Brasil: índios cozinhando" 53
"Índios flechando uma onça" 54

Estudo para "Colombo toma posse da América"[2] 83
"A primeira missa em São Vicente"[3] 83
Papel de parede "Vistas do Brasil"[4], por Jean Julien Deltil (parcial) 124

IMAGENS DE "VIAGEM PITORESCA ATRAVÉS DO BRASIL"[5]
1) Família de índios Botocudos 146
2) Botocudos 148
3) Maxakali, Kamakã 150
4) Puri 151
5) Coroados, Koropó 152
6) Costumes da Bahia 153
7) Encontro de índios com viajantes europeus 154
8) Índios em sua cabana 156
9) Caçada ao tigre 157
10) Ponte de cipó 158
11) Canoa de índios 159
12) Dança dos Puri 160
13) Guerrilhas 161
14) Enterro 163
15) Índios numa plantação 164
16) Aldeia de Tapuia 165

IMAGENS DE "LA CAUTIVA"[6]
"El regreso de la cautiva" 275
15) (En poder de los indios) 279
"El rapto de Trinidad Salcedo"[7] 280
1) La posta 281
2) Indios en marcha 281
3) El ataque 282

[1] Este conjunto de imagens tem sido reproduzido digitalmente de Diener e Costa, 2002.
[2] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 1999.
[3] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 1999.
[4] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 1999.
[5] Todas as imagens do álbum de Rugendas têm sido reproduzidas digitalmente de Diener e Costa, 2002.
[6] Todas as imagens do poema *La Cautiva* têm sido reproduzidas de Echeverría, 1966.
[7] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 1999.

4) El ataque (estudio) …….. 282
5) En el monte ……. 283
6) El rapto …… 284
7) (Rapto de mujeres y niños) ……. 284
8) (La posta en llamas) …… 285
9) (El último perro) ……. 285
10) (La posta arrasada (estudio)) …… 286
11) El rapto de la cautiva …… 286
12) (En la noche) ……. 287
13) La fugitiva ……. 287
14) La llegada …….. 288
16) El despertar ……... 289
17) Las cautivas …….. 290
18) (Indio llevando a cautiva) ……. 290
19) El descenso 291
20) En el combate ……... 292
21) Asalto a los viajeros …….. 292
22) (El combate) …….. 292
23) Parlamento para el cambio de cautivos …… 293
24) El regreso de la cautiva ……. 293
25) La fiesta …… 294

"O rapto. Cena de uma batalha entre araucanos e soldados argentinos"[8] 315
"O rapto. Cena de uma batalha entre araucanos e soldados argentinos e a retirada dos araucanos levando o butim de mulheres"[9] 316
"Rapto de mujeres a orillas del mar. Los araucanos descargan el botín de las embarcaciones"[10] …… 316
"El rapto. Escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos y retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres (2)"[11] …….. 317
"Un araucano auxilia a una cautiva en su huída"[12] ……. 317
"El rapto"[13] 318

"La vuelta del malón" ……. 319

[8] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 2002.
[9] Reproduzida digitalmente de Diener e Costa, 1999.
[10] Reproduzida digitalmente de Metzger e Trepesch, 2007.
[11] Reproduzida digitalmente de Metzger e Trepesch, 2007.
[12] Reproduzida digitalmente de Metzger e Trepesch, 2007.
[13] Reproduzida de del Carril, 1966b.

Introdução

Como parte da escrita de suas próprias histórias, os jovens estados nacionais do século XIX necessitaram da criação de imagens que, ilustrando didaticamente aquelas narrativas, permitissem reconhecer seus componentes, acompanhar o desenvolvimento de seus relatos e criar uma memória coletiva em torno de seus conteúdos. Longe de terem sido tratadas como projeções imaginadas, essas auto-representações nacionais foram colocadas em circulação à maneira de registros materiais e históricos, possuidoras da mesma condição de existência das nações que propunham ilustrar.

Produzir uma história implicava também *produzir uma imagem*. As representações visuais que, no Brasil e na Argentina, incluíram em suas mensagens e/ou composições as comunidades indígenas (ou a alguns dos seus integrantes) fizeram parte de uma construção determinada de imagens sobre a Nação, perseguindo uma maneira particular de aprendê-la, incorporá-la e transmiti-la. Exibidas em museus, reproduzidas em livros de arte, em outros meios de divulgação e, principalmente, repetidas pelos textos escolares, esse vasto *corpus* de imagens sobre os indígenas nos foi oferecido, em algum momento, ora em caráter de informação científica e/ou histórica, ora em qualidade de objetos estéticos nos quais depositar o nosso encantamento. Além dos modos de incorporação, poderíamos afirmar que, à exceção dos próprios indígenas e daqueles que trabalham e/ou produzem conhecimento com e sobre eles, ninguém se defronta com o termo 'índios' sem apelar, com sua memória, a algumas destas imagens compartilhadas e presentes no senso comum[1].

Introduzindo-nos nesse amplo *corpus* de imagens sobre os indígenas, o objeto da nossa pesquisa estará constituído por dois conjuntos de representações elaboradas pelo artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) em torno dos 'índios bravos dos sertões brasileiros' e dos 'índios do deserto argentino': respectivamente, abordaremos as dezesseis litografias sobre os indígenas contidas no seu álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil* e as vinte e cinco ilustrações inspiradas no poema *La Cautiva* do escritor romântico argentino Esteban Echeverría (1805-1851).

[1] De acordo com João Pacheco de Oliveira, *"Com exceção de antropólogos, indigenistas ou dos próprios indígenas, que formam suas convicções a partir de uma experiência direta, todos os atores sociais concebem o indígena através de ferramentas narrativas e visuais que consideramos anteriormente"* (referindo-se aqui ao indianismo literário e pictórico do século XIX no Brasil; veja-se Pacheco de Oliveira, 2009:229).

* * *

Rugendas visitou o Brasil pela primeira vez entre 1822 e 1825, fazendo parte de uma expedição de reconhecimento científico financiada pelo Estado russo e dirigida pelo barão von Langsdorff; começaria a publicar os resultados dessa viagem quando retornasse à Europa, em seu prestigioso álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Deixando a publicação a cargo do seu editor e estimulado pelos elogios e conselhos de Alexander von Humboldt, a partir de 1831 se lançaria, de forma independente, ao projeto pessoal de uma grande viagem pela América, visitando, em um período de quinze anos, Haiti, México, Chile, Peru, Bolívia, Argentina, Uruguai e Brasil. Suas passagens pela Argentina foram breves: uns poucos meses entre 1837 e 1838 e outra curta estada durante 1845, ocasião em que realizaria os desenhos inspirados no poema *La Cautiva*. Daí, dirigir-se-ia novamente para as terras brasileiras, permanecendo pouco mais de um ano no Rio de Janeiro, entre 1845 e 1846.

Viagem Pitoresca através do Brasil foi publicado na Europa entre 1827 e 1835. Cheio de intenções civilizatórias, neste livro de viagens o artista dava a conhecer o surpreendente país tropical através de cem belíssimas litografias e pormenorizadas descrições, impregnadas do rigor científico próprio dos naturalistas da sua época. O seu trabalho seria elogiado por Humboldt, amplamente reconhecido na Europa e transformado em material de consulta científica. Aparentemente, uns poucos exemplares de *Viagem Pitoresca* teriam chegado ao Brasil naquele momento, circulando em âmbitos restritos – a corte, artistas e o meio acadêmico. Não obstante, seria reeditado para o grande público brasileiro pouco mais de um século depois: no meio de um clima comemorativo e de reelaboração de definições, para finais da década de 1930 Rugendas apareceu massivamente junto com os relatos e ilustrações de outros viajantes, em busca do traçado de novos retratos para o Brasil. A partir daí, teria lugar uma vasta reprodução de suas imagens – entre as quais se encontravam as dos povos indígenas – através de livros de arte, catálogos, exposições, livros de história, manuais escolares, almanaques, instituições públicas, trabalhos científicos etc., tornando-se ilustração e referência das realidades brasileiras do século XIX.

O poema romântico *La Cautiva* foi publicado pela primeira vez na Argentina em 1837. Nos seus versos, metaforizava-se a luta política que, naquele momento, tomava forma em torno de dois claros projetos antagônicos de nação polarizados nas ideias de *civilização* e *barbarismo* –, encarnados, respectivamente, nas figuras da cativa branca e

seus selvagens raptores índios. Lido por Rugendas pouco tempo depois do seu lançamento, aquela temática motivou-o para desenvolver algumas ilustrações sobre os raptos de cativas brancas pelos índios e os chamados *malones* (termo geralmente usado para se referir aos 'assaltos' indígenas a povoados brancos). Não obstante, os biógrafos e comentadores de Rugendas sustentam que teria sido o contato pessoal do artista com o autor desse poema, Esteban Echeverría, o que em 1845 o teria inspirado para a composição de uma série de vinte e cinco desenhos 'descritivos' sobre o *malón*. Esses desenhos ficaram com o artista; aproximadamente junto com outros três mil trabalhos, foram vendidos por ele próprio à Coroa de Baviera em 1848, com o propósito de obter uma renda vitalícia. A 'redescoberta' da obra de Rugendas no século XX permitiu o acesso a esse conjunto particular, conservado até esse momento na *Graphische Sammlung* de Munique. Por ocasião dos 150 anos da declaração da independência política argentina, em 1966 foram reunidos, pela primeira vez, aqueles vinte e cinco desenhos de Rugendas junto com o poema que os inspirou. No entanto, desde 1837 o poema *La Cautiva* tinha sido reeditado uma infinidade de vezes, tornando-se o ícone literário do romantismo argentino e, por isso, leitura quase-obrigatória nas escolas secundárias do país; cento e vinte e nove anos depois, as imagens de Rugendas se encontravam com esse poema emblemático.

A partir desses dois conjuntos em particular, nossa intenção é analisar as imagens 'nacionalizadas' das representações sobre os indígenas da Argentina e do Brasil. O objetivo mais geral deste trabalho será indagar a produção de representações sobre os indígenas nos contextos de formação dos estados nacionais argentino e brasileiro durante a primeira metade do século XIX, a partir de um *corpus* de imagens que, acreditamos, permite revelar as diferentes formas em que agências intelectuais e políticas intervieram na elaboração de ideias e conceitos sobre eles em ambos os países. Sustentaremos que essas agências – participantes na criação, compreensão e projeção do 'ser índio', a par das construções de nação – encontram-se presentes nos trabalhos de Rugendas: através do mapeamento das suas relações pessoais, podemos encontrar, nos traços de seus desenhos, as influências desses contatos. Comparando as imagens de *Viagem Pitoresca* e de *La Cautiva*, propomos demonstrar que os contextos e as redes sociais do artista lhe deram a possibilidade de 'ver' o que 'se podia' pintar. Suas imagens se inserem entre uma pluralidade de discursos historicamente ligados à formação de duas nações nas quais devia se definir a identidade indígena e sua

integração ou exclusão à sociedade nacional; argumentaremos que *Viagem Pitoresca* e *La Cautiva* configuram dois universos visuais portadores de diferenças e hierarquias que sustentaram um caráter disciplinar, desde o momento em que permitiram imaginar, projetar e naturalizar tratamentos 'nacionais' da diferença social.

Como desenvolveremos ao longo da nossa tese, essas imagens foram geralmente lidas e analisadas a partir dos domínios da arte e/ou da ciência, e interpretadas muitas vezes com valor documental, relegando-se, por isso, a possibilidade de interpretá-las em sua condição de *produtos coloniais*. Trabalhando sobre elas, propomos reconstruir aspectos menos óbvios daqueles 'passados documentados' que parecem exibir, demonstrando, por seu intermédio, a historicidade dos argumentos nacionais sustentados para consolidar relações desenhadas pela diferença. Propomos uma leitura antropológica sobre as imagens selecionadas com o intuito de produzir, através da comparação Brasil-Argentina, uma compreensão e uma classe de conhecimento diferente acerca de suas respectivas concepções do indígena, e de suas políticas indigenistas em relação à formação de cada um destes estados nacionais.

As representações de Rugendas não constituíram 'manuais de procedimento' perante o chamado 'problema do índio'; entretanto, podem se reconhecer, nelas, uma série de gestos politizados que, efetivamente, materializam determinadas ideias sobre esses *outros* que ofereciam resistência à expansão nacional, e que ameaçavam a unidade imaginada para sua população e seus territórios. Nessas imagens se traduziam – e adquiriam consistência – valores ocidentais, construções hierárquicas de raça, ideias sobre a guerra e formas diferenciais de violência, maneiras distintas de sugerir noções de população, território e civilização. Essas imagens atualizavam, e ao mesmo tempo produziam, a categoria *índios*: as características atribuídas em ambos os grupos de representações teriam permitido tanto reconhecer o indígena (conforme noções pré-existentes), quanto voltar a construí-lo em configurações renovadas e específicas a cada conjuntura, isto é, já não um genérico 'índio americano' mas um *outro* situado, pensado e construído em relação a diferentes recursos e demandas sócio-políticas. Junto com noções sugeridas de Estado, Nação, nacionalidade, população, território e sociedade – entre outras –, essas imagens contribuíram a associar certas condutas, práticas e comportamentos a determinados espaços e grupos sociais, caracterizando e naturalizando formas de representar 'os indígenas brasileiros' ou 'os argentinos'.

* * *

Não obstante e como desenvolveremos oportunamente, na nossa tese não trabalharemos *com* imagens, mas *sobre* as imagens. Elas não são ilustração do nosso trabalho; pelo contrário, respondem a nosso problema de pesquisa e constituem o desenvolvimento da nossa leitura antropológica. Sustentaremos que, antes que 'documentos', essas imagens são, em primeiro lugar, *objetos-meios de pesquisa*, os quais exigem trabalharmos em duas dimensões: por um lado, elas exigem o conhecimento das *condições de laboratório* nas quais foram criadas, devendo-se identificar as suas origens e o seu papel dentro da especificidade das configurações sócio-históricas que as viram aparecer. Por outro lado – e esta é sua segunda dimensão –, consideramos necessário apreendê-las na *historicidade de seus efeitos posteriores*, visto que, com elas, organizaram-se políticas de representação e visões sociais em relação aos indígenas.

A metodologia adotada para este trabalho encontra-se explicitada e desenvolvida no Capítulo 2, mas gostaríamos de adiantar aqui que o fato de interpretar as imagens como *objetos-meios de pesquisa* supõe, em primeiro lugar, abordá-las mais como indicadoras de relações sociais do que como ilustrações de informação empírica, entendendo que tanto sua própria realização como seus significados estão constituídos por relações humanas; em segundo lugar, optamos por enfatizar sua condição performativa, apontando assim sua possibilidade e/ou capacidade de *construir realidades sociais* a partir de sua visualidade; por último, temos privilegiado seu *processo* antes do que sua forma definitiva, procurando desta maneira o acesso às condições que tornaram possível *visualizar a realização* de tais imagens.

Não obstante e ao mesmo tempo, os problemas que estas imagens nos colocam transcendem o seu período de realização. Elas vão além do que parecem dizer: à sua própria visualidade – idêntica a si mesma desde o século XIX – acrescentaram-se certas intervenções e/ou mediações que, assentando sobre essas imagens determinadas leituras, incrementaram de outras maneiras o trabalho social dessas obras de Rugendas e a construção subjetiva de seus conteúdos. Desde o momento em que resultaram integradas a repertórios visuais nacionais, podemos afirmar que ninguém se depara com elas sem algum tipo de mediação. Não se trata, portanto, de interpretá-las unicamente nos seus contextos sócio-históricos específicos: precisam ser abordadas como produtos culturais mediados que, a partir de certas apropriações visuais, fizeram história e participaram na projeção de sujeitos e identidades nacionais. Nosso trabalho persegue, então, realizar uma etnografia dos veículos pelos quais essas imagens adquiriram e transmitiram significados portadores de consequências sociais, tentando definir, ao

mesmo tempo, outros parâmetros para o estabelecimento do seu valor documental – afastado e distinto daquele geralmente atribuído aos 'registros' dos viajantes do século XIX.

Nessa tarefa, torna-se fundamental o papel da contextualização como instrumento de geração de significados. Fomos incorporando paulatinamente uma variedade de contextos que, à maneira de quadros explicativos (que abrem dinâmicas de ordem mais geral, integrando uma diversidade de dados), possibilitaram-nos o acesso aos espaços ideológicos onde as *visualizações* de Rugendas tiveram lugar, assim como penetrar naqueles onde se montaram as condições técnicas e sociais de construção de 'verdades históricas' – verdades que se encontram definidas por limites intelectuais e políticos reconhecíveis, e historicamente analisáveis. O nosso trabalho encontra sua legitimidade nas relações afirmadas entre as imagens e os contextos aqui construídos.

* * *

Viagem Pitoresca e *La Cautiva* não foram as únicas representações sobre os indígenas do Brasil e da Argentina elaboradas por Rugendas entre os aproximadamente 6.000 trabalhos que se conhecem da sua obra (Diener, 1996). Sob técnicas diferentes (óleos, desenhos, aquarelas, gravuras etc.), esses trabalhos se encontram disseminados entre distintas instituições, museus e coleções particulares de diversas partes do mundo, sem que exista, até hoje, nenhuma sistematização e análise específica em torno de tais trabalhos em particular. Como será destacado mais adiante, a catalogação completa da obra de Rugendas (identificada até ao momento) foi realizada pelo historiador de arte Pablo Diener Ojeda (1997); não obstante e logicamente, esse catálogo não reproduz de forma gráfica a totalidade dessas produções artísticas. Aquelas que têm sido reproduzidas e divulgadas se encontram entre os vários trabalhos elaborados pelos biógrafos e comentadores da obra do artista, os quais serão mencionados oportunamente ao longo deste texto.

Perante tais circunstâncias, achamos necessário explicitar o porquê da escolha das imagens de *Viagem Pitoresca* e *La Cautiva* em particular, assim como os critérios pelos quais transformá-las em objeto de um exercício comparativo. Em primeiro lugar, trata-se de dois conjuntos definidos, claramente articulados em sua concepção e em sua posterior publicação. As dezesseis litografias sobre os indígenas do Brasil foram desenhadas e integradas para fazer parte de um projeto maior – isto é, do álbum *Viagem*

Pitoresca através do Brasil –, enquanto as vinte e cinco imagens vinculadas aos indígenas da Argentina, como poderemos ver mais adiante, também foram produzidas de maneira conjunta em torno de um projeto pessoal do artista; por outro lado, não podemos deixar de considerar que ambos os conjuntos foram reelaborados e/ou recriados posteriormente por Rugendas. Tanto um quanto o outro foram, aliás, dados a conhecer ao grande público desses países durante o século XX em torno de situações comemorativas, recuperados, filtrados e ressignificados através dos universos intelectuais brasileiros e argentinos; ao mesmo tempo e fundamentalmente, ambos foram integrados nos relatos nacionais desses países e suas reatualizações, imprimindo sobre eles um tempo histórico pelo qual parecem ter acompanhado o devir desses estados nacionais.

Fora desses dois conjuntos, as imagens sobre os indígenas produzidas por Rugendas constituem desenhos e croquis isolados; sem estarem ligados e/ou integrados sob alguma ideia ou projeto, têm sido apresentados geralmente como 'estudos etnográficos'. Sem dúvida, uma análise comparativa sobre a totalidade desses desenhos no Brasil e na Argentina (e também sobre os realizados no Chile) seria de uma grande riqueza; entretanto – e além das dificuldades implicadas na reunião e organização de semelhantes acervos –, consideramos, em primeiro lugar, que as características comuns a ambos os conjuntos, mencionadas acima, permitem-nos estabelecer critérios pertinentes de comparação e análise; por outro lado, achamos que elas resultam suficientes para destacar a existência de um quadro bastante homogêneo de construção iconográfico-ideológica em relação aos indígenas dos sertões brasileiros e do deserto argentino.

* * *

Desde o lançamento de *Viagem Pitoresca através do Brasil* para o grande público, a recorrente atualização de suas imagens (sob uma variedade de dispositivos) permitiu um conhecimento amplamente generalizado de Rugendas e sua obra no Brasil; nesse país, suas imagens – e principalmente aquelas de Jean-Baptiste Debret – foram apresentadas como preciosos registros do cenário brasileiro da primeira metade do século XIX.

Distinto é o reconhecimento deste artista na Argentina, o qual achamos necessário desenvolver aqui. Algumas obras de Rugendas têm sido reproduzidas em livros de arte e manuais escolares; não obstante, sua divulgação nunca alcançou as

dimensões que teve no Brasil e no Chile – países nos quais a permanência do artista foi mais prolongada, refletindo-se importantes diferenças quantitativas em sua produção visual. Por outro lado, também devemos considerar que seus quadros sobre raptos e *malones* pertencem a coleções particulares[2], pelo qual nunca foram colocados em exposição permanente. Como o público argentino conhece a obra de Rugendas? Essa pergunta pode ser respondida a partir de dois ângulos de diferente ordem, embora confluentes em seus efeitos.

Em primeiro lugar, e como será desenvolvido no Capítulo 6, Rugendas *inaugurou na Argentina* a temática dos *malones* e dos raptos de cativas brancas como motivo pictórico, temática que foi retomada e reelaborada várias vezes ao longo do século XIX por outros artistas, e que, durante esse período, acabou se configurando como a imagem-símbolo da luta entre a civilização e o barbarismo. Esse ciclo reiterado e significativo de representações – que teve sempre como substrato o poema *La Cautiva* de Echeverría – fechou-se em 1892, com a pintura "*La vuelta del malón*", obra consagrada do pintor argentino Ángel Della Valle (1855-1903). Essa tela de grande tamanho (1,86 x 2,92 m) encontra-se, desde 1903, em uma das salas principais da mostra permanente do Museu Nacional de Belas Artes, e foi amplamente reproduzida através dos manuais escolares, tornando-se representativa do relato de Echeverría e expressão culminante da tradição pictórica inaugurada por Rugendas.

Em segundo lugar, durante o transcurso do nosso trabalho de campo em Buenos Aires, pudemos constatar que o nome de Rugendas nem sempre resultava instantaneamente identificado, como parecia acontecer no Brasil; entretanto, ao fazermos referência ao artista que tinha ilustrado o poema *La Cautiva*, surgia um 'ah!' de reconhecimento, acompanhado quase sempre pela surpresa que produzia o fato de explicitar que as imagens tinham sido reunidas com o poema em 1966 – união que se interpretava como consolidada desde o século XIX. Consideramos que esse assombro punha de manifesto não só a naturalidade com a qual era imaginada aquela reunião entre imagens e texto, mas também, e principalmente, demonstrava a eficácia do conjunto das imagens dos raptos e *malones* e o poema de Echeverría na memória coletiva.

No Brasil, as apropriações sociais sobre Rugendas e suas obras ganharam forma sob as claras identificações de seus desenhos e da própria figura do artista, mas, na

[2] Laura Malosetti Costa, comunicação pessoal.

Argentina, essas apropriações apareciam mediadas através de um claro núcleo temático constituído por significados: os de *La Cautiva* de Esteban Echeverría.

* * *

Esta tese traça uma especial continuidade com nossa Dissertação de Mestrado. Naquela oportunidade, durante o trabalho de campo realizado no Museu Etnográfico "Juan Bautista Ambrosetti" da Cidade de Buenos Aires, tivemos acesso a diferentes manifestações dos visitantes a respeito das sociedades indígenas. Negadas por uma tradição historiográfica hegemônica mantida até o retorno da democracia (1983), as revisões históricas acontecidas desde então ainda não contavam com a capacidade de substituir representações anteriores; nelas, tinha se apresentado o 'problema indígena' como um obstáculo que, superado no passado, permitia explicar a atual Argentina '*desindianizada'* (Bartolomé, 1985). Em linhas gerais, esses visitantes se aproximavam do Museu munidos de sólidos preconceitos, demonstrando ao mesmo tempo um amplo desconhecimento sobre a história e o presente das comunidades indígenas do país.

No entanto, entre aqueles preconceitos e conhecimentos equivocados ou difusos, pudemos perceber a ação e influência das produções iconográficas e literárias do século XIX que acompanharam os relatos da história oficial, pelas quais o indígena era pensado muitas vezes selvagem e criminal, nômade, pobre e seminu, habitando bosques, florestas ou desertos, sempre localizado no passado e alheio à construção da 'branca' Argentina. Isto parecia oferecer um importante contraste em relação à imagem do índio que tínhamos percebido no Brasil: ali aparecia por trás de uma versão romantizada que, longe de negá-lo, o tinha estereotipado e colocado como um dos símbolos da nação brasileira, além de se celebrar sua participação no 'leque de raças' que, através de diferentes meios, era apontado como um dos elementos constitutivos, próprios, do país.

Perante essas primeiras inquietações, nosso interesse se focalizou, inicialmente, na produção de imagens sobre os indígenas em ambos os países ao longo do século XIX; entretanto, durante o transcurso dessa busca começaram a surgir algumas dificuldades a respeito dos critérios com os quais estabelecer um recorte específico de análise. Com origens e destinos muito diversos, o material visual desse prolífico período de produção iconográfica era imenso em ambos os países; tornava-se necessário estabelecer algum período e/ou eixo temático que nos permitisse selecionar e definir um tipo determinado de iconografia para investigar.

Entre essas possibilidades surgiu o nosso interesse na obra de Rugendas. Conhecíamos a obra deste artista-viajante na Argentina com anterioridade, devido à divulgação que tiveram suas ilustrações junto com o poema de Esteban Echeverría; entretanto, ignorávamos completamente sua produção de imagens no Brasil. Deparamo-nos com elas através da nossa participação na equipe de pesquisa da exposição *Índios, os primeiros brasileiros*[3], surpreendendo-nos não só pela enorme quantidade de imagens elaboradas por Rugendas nesse país mas, principalmente, por causa do modo de representação dos indígenas, radicalmente diferente daquele desenvolvido na Argentina; à primeira vista, ambos os grupos de imagens pareciam responder a artistas distintos. E se bem que algumas diferenças pudessem resultar explicadas a partir de questões técnicas, ou por evoluções próprias do seu estilo artístico, as imagens 'radicalizadas' de Rugendas pareciam responder a algo mais. Sobre essas primeiras inquietações começamos a traçar o nosso problema de pesquisa.

* * *

Nosso trabalho de campo começou em 2006, a partir da busca de imagens sobre os indígenas do Brasil e da Argentina em geral; durante esse período, tomamos contato com as coleções do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes em ambos os países, documentando nosso trabalho em suas respectivas bibliotecas. Não obstante, o objeto da presente investigação só resultou definido depois do nosso primeiro *Exame de Qualificação* (janeiro de 2008), construindo, a partir desse momento, um *corpus* de bibliografia empírica em torno desses dois conjuntos de imagens em particular.

Devemos adiantar aqui que, diferentemente de outros viajantes, Rugendas não escreveu diários de viagens nem qualquer outro tipo de registro pessoal, pelo qual articulamos seus escassos escritos com outros tipos de informação (correspondência,

[3] Realizada entre dezembro de 2006 e fevereiro de 2007 no *Forte das Cinco Pontas* da cidade do Recife (PE), sob a curadoria de João Pacheco de Oliveira (2008). Esse particular contexto expositivo se insere na trajetória mais ampla de pesquisas desenvolvidas por este autor; o nosso trabalho encontrou, nelas, muitas referências e vínculos teóricos, estabelecendo conexões com algumas dessas linhas de pesquisa. Temos considerado especialmente as leituras críticas de Pacheco de Oliveira em torno das construções da história brasileira e dos paradigmas historiográficos a respeito dos indígenas, para os quais tem utilizado trabalhos etnográficos recentes, abordando, também, um extenso *corpus* de imagens (Pacheco de Oliveira, 2006; 2009; 2010); apoiamo-nos, aliás, em outro dos seus trabalhos anteriores, que propõe outras perspectivas de análise e de exposição sobre as coleções etnográficas do *Museu Nacional* do Rio de Janeiro (Pacheco de Oliveira, 2005).

documentos da época, narrativas de outros viajantes, escritos políticos contemporâneos do artista) para encontrar, por seu intermédio, algumas chaves interpretativas. O acesso a tais fontes foi realizado através das publicações onde elas se encontram reproduzidas, pelo qual a reconstrução desses contextos não está baseada em uma investigação sobre arquivos de primeira mão; por outra parte, a nossa intenção não foi descobrir fontes documentais inéditas, mas *re-interrogar* aquelas já conhecidas.

O desenvolvimento da nossa pesquisa em torno destas imagens teve lugar entre 2008 e 2009, consultando para isso o Setor de Iconografia da *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, a *Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil*, a *Biblioteca 'Francisca Keller'* do PPGAS, a *Biblioteca Geral do Museu Nacional*, a *Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais* (IFCS), a *Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, a *Biblioteca do Museu Histórico Nacional* e a *Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes*. Realizando viagens intermitentes a Buenos Aires, ali consultamos a *Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina* (Hemeroteca de Jornais e Periódicos e Sala de Coleções Especiais), a *Biblioteca del Maestro*, a *Biblioteca del Museo Histórico Nacional*, a *Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes e* o *Archivo General de la Nación*.

Por outro lado, os contatos estabelecidos com o pessoal da *Academia Chilena de la Historia* nos proporcionaram a possibilidade de acesso à documentação histórica e ao material bibliográfico sobre Rugendas e sua obra publicados no Chile, adquirindo, ao mesmo tempo, material iconográfico e outras publicações sobre o artista através dos nossos vínculos pessoais nesse país. Aliás, durante o transcurso da nossa pesquisa tivemos a possibilidade de estabelecer comunicação com Pablo Diener Ojeda (historiador de arte especializado na obra de Rugendas, de nacionalidade chilena), assim como com Laura Malosetti Costa (historiadora de arte com uma vasta quantidade de estudos sobre as representações das cativas, de nacionalidade argentina). Suas valiosas colaborações serão mencionadas oportunamente ao longo deste trabalho; não obstante, queremos destacar que as interpretações realizadas sobre elas são da nossa absoluta responsabilidade.

* * *

Como desenvolveremos no Capítulo 2, existe uma pluralidade de trabalhos acerca das possibilidades de investigação abertas pelas imagens no campo das ciências sociais, assim como sobre os vínculos e adequações entre arte e poder político; ao mesmo

tempo, as imagens e narrativas dos viajantes do século XIX – entre eles, Rugendas – têm sido objeto de inúmeras pesquisas históricas e antropológicas, acompanhadas, por sua vez, por vastos e exaustivos estudos sobre a iconografia do artista no campo da história da arte. Perante essa diversidade de análises e perspectivas, torna-se necessário definir a especificidade da nossa leitura antropológica sobre as obras deste artista-viajante.

Em primeiro lugar, ao abordarmos estas imagens como *objetos-meios de pesquisa* nos abstraímos de suas qualidades referenciais e/ou estéticas para interpretá-las, diferentemente, como produtos de relações sociais, representando ideias e significados atribuídos por atores sociais concretos e identificáveis: por trás dessas imagens encontravam-se 'outras pessoas', que não eram aquelas que apareciam representadas. Apelando à noção de campo intelectual explorada por Pierre Bourdieu (1967), entendemos que as propriedades de posição assumidas por diferentes atores particulares, nesse campo, era o que lhes dava a possibilidade de determinar os modos pelos quais produzir informação de caráter legítimo – neste caso, sobre os índios –, permitindo não somente que as mensagens da obra de Rugendas se adequassem a códigos e visões compartilhadas sobre eles, mas também definindo os modos de incorporação social de suas obras. Em sua condição de produtos sociais, essas imagens puderam ingressar e circular no mundo social, transmitindo e *realizando* mensagens que produziam e/o reatualizavam a categoria *índios* a partir de diferentes políticas produtoras de relações de subalternidade. Ao considerarmos essa potencialidade performativa, temo-nos baseado principalmente na análise sobre as capacidades de intervenção política das imagens desenvolvida por Johannes Fabian (1996), e nas reflexões do trabalho social das imagens na perspectiva de William J.T. Mitchell (1986, 1994, 1994b, 1995), recuperando, ao mesmo tempo, alguns dos aspectos formulados por Alfred Gell (1998) em torno da noção de *agency* proposta por esse antropólogo para uma leitura social dos objetos de arte. Entretanto e como já foi apontado, não recorremos somente ao que estas imagens pareceram dizer e/ou fazer na hora do seu aparecimento, mas também àquilo que resultou dito a partir delas, abordando então outras definições sociais da obra de Rugendas, reconhecendo a distribuição de sua existência social no tempo, assim como as modalidades diferenciadas dessa existência (definidas em função de outras configurações sociais). Ao outorgarmos historicidade a essas imagens, abrimo-las a outras construções analíticas, reconstruindo diversos jogos de forças e significados ao longo de sua 'vida social' (Appadurai, 1986).

Em segundo lugar e profundamente vinculado com o anterior, ao abstrairmo-nos de suas qualidades referenciais e/ou estéticas, temo-nos afastado das leituras que interpretam essas obras de Rugendas nos campos da ciência e/ou da arte. Como será sublinhado recorrentemente ao longo do nosso trabalho, proporemos superar essa polaridade para abordá-las em sua condição de *produtos coloniais*, entendendo por isso que, mais que o resultado da observação científica ou da composição de um elemento estético, essas imagens estão constituídas a partir da relação colonial de *disponibilidade* (Pratt, 1997) projetada pela reflexão moral da Europa sobre a América, tornando os índios um objeto de pensamento e de intervenção. As conjunturas políticas nas quais estes desenhos foram desenvolvidos exigem sobrepor, a eles, outras ordens de leitura diferentes daquelas próprias aos domínios transculturais da ciência e da arte, para podermos nos reencontrar não só com as imagens do índio construídas por Rugendas no século XIX mas, também, com outras leituras sobre as recuperações posteriores dessas obras em ambos os países. Apelamos à construção do *orientalismo* proposta por Edward Said (2007) para abordar esses diversos conjuntos de enunciados que, sem serem necessariamente coincidentes, exerceram e/ou exercem influência uns sobre outros, organizando um sistema de 'conhecimento' sobre a alteridade indígena altamente auto-referenciado e fora de toda confrontação com a realidade.

Em terceiro lugar, nosso trabalho está constituído em torno de um *corpus* definido de imagens elaboradas pelo mesmo artista-viajante, permitindo-nos realizar um exercício comparativo entre dois países e suas formas de imaginar o índio em seus projetos de nação, em suas políticas indigenistas, em seus relatos historiográficos e suas consequências. Achamos que essa dimensão comparativa torna possível, por um lado, desmontar a noção geralmente aceita em torno de uma representação generalizada do 'índio americano', demonstrando-se aqui a diversidade e situacionalidade específica dessas representações; por outro lado, permite deslocarmo-nos das leituras que priorizam as visões europeias para explicar a construção dos estigmas sobre os índios, demonstrando-se a participação das elites nacionais na criação de essencialismos e cristalizações sobre sua identidade.

Consideramos que as imagens de Rugendas concentram uma parte da avassalante coesão histórica dos processos coloniais, sendo capazes de dar a conhecer processos sociais e históricos mais amplos, e de outras maneiras. Elas possuem uma espessura histórica que exige, através do olhar do artista que as engendrou no passado, uma reflexão acerca do seu tratamento no nosso presente. Não podem ser apresentadas

como meros objetos de contemplação estética ou como verdades documentadas, mas sim como a expressão visual de um saber colonial-europeu não homogêneo, manifestado, local e situacionalmente, de maneiras diferenciadas.

* * *

Achamos necessário expor ao leitor uma série de limitações e/ou advertências em torno do nosso trabalho. Abordar estes dois conjuntos de imagens implicou abrir nossa leitura em uma pluralidade de distintos contextos que, diversos embora interdependentes entre si, vinculavam as produções de Rugendas no Brasil e na Argentina a âmbitos e dinâmicas em diferentes níveis. Foi necessário o acesso ao papel das expedições científicas e dos viajantes no quadro do projeto iluminista que os impulsionava, e o lugar da ilustração científica nessas tarefas; à história natural e sua inovadora ampliação através de Humboldt; à significativa circulação de trabalhos, pessoas e ideias entre a Europa e esta parte da América; às representações prévias do território americano e seus habitantes, vinculadas aos processos de desenvolvimento social, econômico e político do Velho Mundo, e incrementadas, por sua vez, por uma expansão capitalista que demandava maiores conhecimentos para ampliar ainda mais os seus mercados, viabilizados através de sociedades científicas, construtoras de saberes legítimos sobre a América; também devemos abordar o desenvolvimento das ideias raciais e a utilização política das demandas científicas, o romantismo alemão, Herder, Goethe e a tradição historicista germânica; as formas de interpretar o mundo através dos conteúdos germânicos de *Kultur* e *Zivilisation*; os lugares ocupados pela ilustração científica e pela pintura histórica; as revoluções europeias e os climas independentistas no Brasil e na Argentina, as rupturas dos seus laços coloniais, o desenvolvimento das suas políticas indigenistas, a presença e efeitos do romantismo em cada um desses países, o traçado de suas historiografias. Entre muitos outros, essa diversidade de contextos implicou, por sua vez, leituras e desenvolvimentos específicos sobre outras circunstâncias históricas que não podíamos deixar de lado, demandando-nos um vaivém constante – e aparentemente interminável – das imagens para os contextos e destes para elas, integrando, nesses movimentos, uma diversidade de dados.

Não obstante e de forma paralela à riqueza trazida por esse diálogo interpretativo entre contextos de diversas ordens, fomos confrontados muitas vezes com a necessidade de nos sujeitarmos a certas generalizações, sem poder aprofundar algumas questões e/ou

problemas que, dada a extensão deste trabalho, exigiram-nos uma restrição e considerações de um nível mais abrangente; pela mesma razão, também devemos abstermo-nos de ingressar nos debates existentes sobre alguns temas em particular. Sem a possibilidade de incorrermos em tais questões, oportunamente remeteremos o leitor aos trabalhos nos quais se podem encontrar análises e referências. Também devemos advertir aqui que a própria dinâmica da pesquisa invocou determinados contextos e processos institucionais – e não outros – para levar a cabo nossa leitura interpretativa.

Queremos também salientar que, ao abordarmos os diferentes temas de pesquisa demandados por nossa investigação, ingressamos nos domínios da história da arte, das ciências naturais, das histórias e historiografias brasileiras e argentinas, do indigenismo e das políticas indigenistas. Para todos os especialistas nessas áreas, esta pesquisa resultará incompleta; efetivamente, é assim. No entanto, achamos que tal atribuição é o inevitável preço a pagar de todo trabalho que procure realizar uma leitura antropológica sobre fenômenos atravessados por disciplinas diferentes.

* * *

Esta tese está dividida em seis capítulos, seguidos das Conclusões. Com o propósito de introduzir o leitor em um conhecimento geral sobre a vida e obra de Rugendas, no primeiro deles apresentamos um relato biográfico sobre a particular trajetória de vida deste artista-viajante. Dado que para sua realização devemos apelar a leituras interdisciplinares, consideramos necessário dar a conhecer a origem e os conteúdos gerais dessas fontes, apresentando então a extensa bibliografia produzida sobre Rugendas no Brasil e na Argentina-Chile para, só depois, expor nosso próprio relato biográfico sobre a vida do artista. Essa reconstrução nos permitiu localizar social e historicamente as condições de produção e aparecimento das imagens que constituem nosso objeto de pesquisa; ao mesmo tempo, incorporamos paulatinamente os diversos contextos que seriam abordados ao longo da tese, esboçando antecipadamente algumas questões e/ou problemas; por último, procuramos introduzir os mapas de relações sociais de Rugendas, para os quais retornaríamos com especial ênfase no transcurso deste trabalho.

O Capítulo 2 responde à necessidade de dar conta do enfoque por nós adotado para trabalhar sobre os dois conjuntos de imagens escolhidas, definindo-se portanto o nosso posicionamento nesta pesquisa. Apresentando algumas diretrizes teóricas acerca

das possibilidades de investigação sobre as imagens em geral, temos desenvolvido, depois, as questões teórico-metodológicas que definem a especificidade da nossa abordagem em particular. Por outra parte e pelo fato de termos ingressado em outras áreas disciplinares, explicitamos ali a organização do *corpus* empírico de imagens e textos que nos permitiu criar nossas condições de campo, assim como determinar sua validade. Da mesma maneira, explicitamos também ali a bibliografia analítica utilizada e os vínculos teóricos que estabelece com o nosso campo.

Depois de termos contextualizado o leitor em torno da vida e obra do artista, localizando nelas os dois conjuntos de imagens objeto da nossa pesquisa, e tendo explicitado o enfoque adotado para abordá-los, os capítulos seguintes estão destinados à análise destas imagens.

Assim, os capítulos 3 e 4 estão construídos em torno de *Viagem Pitoresca*. Com o intuito de introduzir o leitor especificamente nas representações sobre os indígenas contidas nesse álbum na hora do seu aparecimento, o percurso do Capítulo 3 se localiza na primeira metade do século XIX, abordando em primeiro lugar as características dessa publicação e as circunstâncias que a tornaram possível. Considerando que esse lançamento devia ser compreendido dentro do universo mais amplo de publicações europeias sobre o Brasil, apresentamos também o cenário editorial no qual se inseriu *Viagem Pitoresca* para, finalmente, dirigirmo-nos às imagens e narrativas sobre os indígenas contidas no álbum.

Realizando um salto em espaço e tempo, no Capítulo 4 nos focalizamos na divulgação de *Viagem Pitoresca* no Brasil, apresentando as diversas publicações do álbum de Rugendas, surgidas no final da década de 1930. Entendendo que a interação social mobiliza, nas imagens, atributos e significados que permitem dar continuidade e/ou existência a sentidos e valores, apresentamos também ali alguns dos trabalhos produzidos no país por estudiosos e comentadores da obra de Rugendas, centrando-nos em suas leituras e interpretações sobre as imagens dos 'indígenas do Brasil' contidas nesse álbum. Ao tentarem definir o que essas imagens representaram e/ou significaram, esses comentadores nos falam dos *usos* aplicados sobre elas, os quais exigem trabalhar não só sobre essas imagens, mas também sobre os significados que resultaram veiculados através delas, tornando-se portanto necessário abordar essas ressignificações a partir de uma perspectiva histórica, sociológica e processualista. Com o propósito de traçar essa perspectiva, incorporamos também os diversos contextos que, acreditamos, acrescentam-se a essas leituras sobre os índios brasileiros representados por Rugendas.

Consideramos que essas incorporações permitem aproximarmo-nos de outras maneiras às imagens de Rugendas no século XIX e às suas re-leituras no XX, articulando os veículos pelos quais foram inscritas na construção de representações coletivas sobre a formação nacional, e se tornaram ilustração e/ou referência visual da realidade social brasileira da primeira metade do século XIX.

Os capítulos 5 e 6 estão construídos em torno das imagens de *La Cautiva*. Remetendo-nos a questões apontadas pelos biógrafos de Rugendas, no Capítulo 5 indagamos acerca dos motivos pelos quais os conteúdos do poema se tornaram relevantes como representação, e por que teriam sido supostamente estimulados, mais tarde, pela relação pessoal do artista com o poeta Echeverría. Com o intuito de aprofundar essas influências e vinculações, começamos esse capítulo referindo-nos aos conteúdos do poema, ao contexto histórico do seu aparecimento na 'sociedade nacional' e à posição política do seu autor e seu movimento intelectual, articulando uma releitura desses conteúdos no quadro histórico do romantismo argentino e seus protagonistas, assim como em torno das relações mantidas naquele momento entre as sociedades hispano-crioula e indígena. Junto com esses contextos, e procurando o acesso às condições que tornaram possível a visualização e a realização das ilustrações vinculadas ao poema, dirigimo-nos também à esfera das relações sociais de Rugendas, abordando outras figuras do romantismo argentino, nodais na projeção da Argentina como nação, indagando os contatos do artista com esses políticos e intelectuais, e suas influências.

No Capítulo 6 realizamos uma espécie de 'zoom' para nos focalizarmos, especificamente, sobre as imagens de Rugendas apresentadas junto com o poema *La Cautiva* em 1966, evento que as tornou conhecidas para o público argentino. Tal deslocamento temporal nos exigiu abordar as imagens de *La Cautiva* nesse movimento e nessa manipulação no tempo: em um presente histórico distante e diferente, foi outra a leitura restituída sobre elas, mobilizando atributos que reatualizaram uma série de significados, sentimentos e valores 'nacionais'. Sustentaremos que a forma na qual elas foram utilizadas as transformou em um meio de orientação para compreender as 'realidades' passadas ali narradas, pondo em jogo sua capacidade de intervenção política. Dessa forma, analisamos os elementos articulados para essa reunião e a *mise-en-scène* de uma reatualização de seus mútuos significados, vinculando-os, por sua vez, com outros elementos e tradições visuais que convergiram no traçado de ideias para a invenção da Argentina.

Por último, nas Conclusões recuperamos os pontos principais de cada capítulo, articulando os elementos destacados por nossa leitura política ao longo desta abordagem comparativa. Identificamos e definimos as dimensões nacionalizadas dessas imagens, ao mesmo tempo que estabelecemos outra classe de valor documental sobre elas. Argumentamos, então, a nossa interpretação acerca das profundas diferenças entre esses dois conjuntos de representações visuais, sem perder de vista aquilo que tinham em comum: ambos participaram na divulgação de histórias-memórias nacionais contra as populações autóctones.

Capítulo 1

JOHANN MORITZ RUGENDAS

O objetivo deste capítulo será oferecer ao leitor um conhecimento geral da vida e obra de Rugendas através de um relato biográfico sobre a trajetória deste artista-viajante. Para construí-lo, tivemos que recorrer a leituras interdisciplinares, provenientes em sua maioria do campo da história da arte; por isso, consideramos imprescindível, em primeiro lugar, dar a conhecer a origem e os conteúdos gerais dessas fontes.

Assim sendo, na primeira parte deste capítulo apresentaremos a extensa bibliografia produzida sobre Rugendas no Brasil e na Argentina-Chile para, na segunda parte, expor o nosso próprio relato biográfico sobre a vida do artista. Através dessa reconstrução pretendemos incorporar, paulatinamente, os diversos contextos que serão abordados ao longo da tese, esboçar algumas questões e problemas que serão interrogados na nossa análise e introduzir, com especial ênfase, os mapas das relações sociais de Rugendas – aos quais voltaremos, recorrentemente, ao longo do texto.

1.1 – Johann Moritz Rugendas: um estado da arte

Escrito por Gertrud Richert, *Johann Moritz Rugendas. Ein Deutscher Maler des XIX Jahrhunder* (Berlin: Rembrandt, 1959) foi o primeiro estudo biográfico sistemático realizado sobre o artista[4]; desde então, a obra pioneira da biógrafa alemã de Rugendas tem sido citada inúmeras vezes e se constituiu como a sólida base para pesquisas posteriores. Em sua maioria, estas foram levadas a cabo com o propósito de investigar e acompanhar os acervos criados por Rugendas nos países por ele visitados, pelo que a biografia-base de Richert resultou enriquecida com informações de ordem local, tanto no Brasil quanto na Argentina, no Chile, no México e no Peru[5].

[4] Professora de História da Cultura Ibérica na Universidade de Berlim, Richert faleceu em 1965. Tinha tido acesso aos arquivos da família de Rugendas através do neto do seu irmão Luís, Walter Madler, e por intermédio do Arquivo e Biblioteca de Augsburgo (Richert, 1952:137; James, 1956:10; Gomes Mathias, 1968:14-15). Com anterioridade, tinha publicado um relato biográfico menor, intitulado *Johann Moritz Rugendas. Ein Deutscher Maler in Ibero-Amerika* (1952, Müchen-Pasing:Filser). Este foi traduzido para o espanhol pelo professor chileno Carlos Pantoja Gómez, e publicado nos *Anales de la Universidad de Chile* (n.1959, Santiago:Centenarios, 1960). Como veremos a seguir, esta obra-base tem sido amplamente discutida e atualizada por investigações posteriores.

[5] Sem incluirmos estes dois últimos países na nossa pesquisa, queremos entretanto apontar que os biógrafos de Rugendas são José Flores Aráoz no Peru (*Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*. Lima:Editor Carlos Milla Batres, 1975) e Renate Löschner no México (*Johann Moritz*

Focalizando-nos especificamente no contexto brasileiro, dezessete anos depois da primeira edição, na íntegra, de *Viagem Pitoresca*[6], o professor norte-americano de arte David James publicou, na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, o artigo "Rugendas no Brasil: obras inéditas" (1956). Além de oferecer alguns valiosos dados sobre a vida do artista, recolhidos em sua cidade natal (Augsburgo), nesse trabalho James argumentava que Rugendas, depois da sua segunda permanência no Brasil, esperava publicar outro livro de viagens, no qual refletir as mudanças acontecidas no país depois dos vinte anos transcorridos entre uma e outra estada. O texto que se apresentava a seguir era, segundo James, 'inédito'; não obstante, o que ali encontramos é uma recomposição dos textos de *Viagem Pitoresca*[7], junto com uma breve reconstrução biográfica baseada no texto de Richert.

Onze anos mais tarde, o historiador argentino Edmundo Correas (1967) publicou, na revista *Américas*, o artigo "Rugendas. Historiador com lápis e tinta", no qual apresentava uma breve biografia do artista, recuperando dados tomados do livro que Bonifacio del Carril (1966b) já escrevera na Argentina sobre Rugendas; entretanto, não mencionará sua produção nesse país e centrar-se-á em sua obra brasileira, especialmente em *Viagem Pitoresca*. Enfatizando sua 'vocação artística herdada' e seu constante 'espírito aventureiro', colocará a Rugendas como 'historiador' devido à capacidade documental dos seus desenhos.

Em 1968, o historiador Herculano Gomes Mathias (pesquisador do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, doravante IHGB) apresentou uma versão comentada do álbum do artista, no seu livro *Rugendas e a Viagem Pitoresca através do Brasil*. Essa publicação adotou a paginação de uma revista, tornando-a uma edição popular e de baixo custo, vendida nas bancas de jornal (Siriuba Stickel, 2004:514). Nessa obra, as 100 litografias da edição original estão acompanhadas por alguns excertos do texto de Rugendas, embora adquirindo maior protagonismo os comentários do próprio historiador. Conforme as ideias da época, em *Viagem Pitoresca* as diferenças existentes

---

Rugendas in México. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834. Catálogo da exposição, Instituto Íbero-Americano, Berlim, 1992).

[6] A publicação deste álbum no Brasil será o eixo do Capítulo 4; assim sendo, aprofundaremos a nossa análise sobre suas edições nesse capítulo.

[7] Segundo James, as notas para esse 'segundo livro' tinham sido publicadas em Augsburgo, em 1860; no entanto e como já apontamos, trata-se de um ordenamento diferente dos mesmos textos de *Viagem Pitoresca*. O extenso artigo de James foi publicado esse mesmo ano com formato de livro (e reeditado em 1972) sob o mesmo título, pela *Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, acompanhado por uma série de desenhos até então inéditos no Brasil, os quais tinham sido comprados pelo próprio James à *Städtische Kunstsammlungen Augsburg* (Coleção de Arte da Cidade de Augsburgo) entre 1920 e 1950 (veja-se nota de rodapé 125, pág.80).

no Brasil se apresentavam como dados naturalizados, sem serem tratadas em suas dimensões políticas e econômicas; não obstante, Gomes Mathias destacava e celebrava a dimensão histórico-documental do álbum, sem estabelecer qualquer leitura crítica. Apoiando-se no relato de Richert, o autor oferecia, aliás, uma breve biografia do artista, junto com uma resenha acerca das publicações do álbum no Brasil até àquele momento.

No seu artigo "João Maurício Rugendas nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1846", o historiador Donato Mello Júnior (1974) criticará o trabalho de Correas (1967) e outro de Richert (1961)[8] pelo fato de não terem dado relevância à participação que o artista tivera em ambas as exposições. Reivindicando a importância desses eventos, assim como a relação de Rugendas com Félix-Emile Taunay e os contatos com a família imperial, Mello Júnior apresenta os catálogos de ambas as mostras, acompanhados da documentação acerca da condecoração que o artista recebera por parte de D. Pedro II – informações que resultam amplamente contextualizadas em dois trabalhos posteriores do autor (veja-se Mello Júnior, 1984; 1989).

No âmbito da antropologia, em 1975 Rugendas fará parte dos artistas-viajantes analisados por Thekla Hartmann em sua tese de doutorado *A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX*. Em sua análise dessas imagens como fontes de informação etnográfica, será essa autora quem, pela primeira vez no contexto brasileiro, vai chamar a atenção acerca das diferenças contidas entre os esboços originais de Rugendas (realizados *in situ*) e as distorções existentes nas reproduções publicadas na Europa. Dessa maneira, Hartmann inaugura um campo de discussão que, como veremos ao longo da nossa pesquisa, tem lugar até aos nossos dias.

O primeiro trabalho especificamente biográfico realizado no Brasil sobre Rugendas é do historiador, colecionista e estudioso da iconografia brasileira Newton Carneiro. Alegando que o público brasileiro só conhecia, do artista, o álbum *Viagem Pitoresca*, em sua (já clássica) obra *Rugendas no Brasil* (1979) o autor apresenta uma cuidadosa biografia, baseada principalmente no texto de Richert, embora acrescentada por uma rigorosa pesquisa realizada na Alemanha e na então União Soviética. Promocionada pela *Revista do IHGB* (veja-se Carneiro, 1979b), nessa obra o autor dá a conhecer, aliás, os trabalhos que Rugendas realizou sobre o Brasil fora de *Viagem Pitoresca*, sem incluir essas gravuras *"em razão da generalizada divulgação que já mereceram"* (Carneiro, 1979:3). Ao longo de sua pesquisa, o autor cita como

[8] Sem citar o título, o autor se refere a um artigo de Richert publicado na *Revista Humboldt*, n. 1, 1961. Não nos foi possível localizar esse texto.

antecedentes os trabalhos de James (1956), de Gomes Mathias (1968), do biógrafo chileno de Rugendas, Tomás Lago (1998[1960]), do biógrafo argentino Bonifacio del Carril (1966b) e de Hartmann (1975). Citando esta última, Carneiro também menciona as diferenças estabelecidas pela antropóloga entre os desenhos originais e as reproduções publicadas, embora sem se deter demasiado sobre essa problemática; não obstante, não deixa de apontar que os litógrafos de *Viagem Pitoresca* – referindo-se especialmente a Victor Adam – tinham reproduzido fielmente as cenas históricas e urbanas, modificando unicamente a iconografia indígena (Carneiro, 1979:36; retornaremos a esta problemática no Capítulo 4). Apesar de assinalar essas diferenças, Carneiro aborda o conjunto das obras de Rugendas como uma totalidade, assumindo como um fato o seu caráter documental.

Outra publicação vinculada especificamente a *Viagem Pitoresca* será *Rugendas* (1982), livro editado pela *Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf* (SP) a cargo do historiador e museólogo Emanuel Von Lauestein Massarani. Essa obra reproduz a edição reduzida do álbum de Rugendas publicada na Suíça em 1836, na qual somente apareceram 40 imagens (das 100 originais)[9]; apesar desse amplo recorte, chama a atenção que essa edição suíça manteve quinze das dezesseis litografias sobre temas indígenas publicadas na edição original. Sem realizar qualquer análise sobre essa seleção, Massarani se limita simplesmente a apresentar a rara publicação – desconhecida para os brasileiros – acompanhada por um relato biográfico que repete, quase identicamente, os trabalhos dos seus antecessores Richert (1959), Gomes Mathias (1968) e Carneiro (1979). Recuperando questões assinaladas por este último, Massarani também mencionará as modificações sofridas nas imagens sobre os indígenas, embora não deixe de comentar a capacidade documental das ilustrações de Rugendas em geral.

Além de coincidir no apontamento dessa dimensão documental, os trabalhos realizados no contexto brasileiro, até aqui examinados, apresentam outro traço comum: se bem que mencionem o 'ideário liberal' de Rugendas e informem acerca de sua participação em núcleos intelectuais e políticos significativos, as análises sobre sua obra se ressentem pela falta de profundidade nesses vínculos e suas possíveis influências sobre os seus trabalhos: estes resultam interpretados, em sua maioria, a partir dos

[9] *Das Merkwürdigste aus der Malerischen Reise in Brasilien. Von Moritz Rugendas mit 40 lithographirten tafeln ableidungen.* Schaffhausen: J. Brodtmann Litographischen Kunst-Anstalt, 1836. 36 x 26, 51 páginas, texto em duas cores, 40 litografias; veja-se Massarani, 1982:3; Borba de Moraes, 1983:754.

campos da 'ciência' e/ou da 'arte', eclipsando a possibilidade de estabelecer outros contextos e leituras sobre eles – problemática que abordaremos no Capítulo 2.

Continuando agora com a produção bibliográfica no Brasil, a partir de 1996 começará a aparecer uma série de publicações a cargo do historiador de arte Pablo Diener Ojeda, de nacionalidade chilena. Especialista na obra de Rugendas, Diener tinha completado o seu doutorado em 1994 na Universidad de Zürich, com a tese *Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Werkkatalog* (1997), uma compilação e catalogação da totalidade da obra do artista conhecida até aquele momento, tanto na América quanto na Europa[10]. Esta era acompanhada por uma detalhada biografia, dando forma ao trabalho mais exaustivo realizado, até hoje, sobre a obra do artista. Fazendo parte de um dossiê dedicado a viajantes, com anterioridade Diener tinha apresentado o seu artigo "O catálogo fundamentado da obra de J.M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil" (1996), no qual oferecia um avanço da sua tese, apresentando os principais momentos referentes à concentração e dispersão da gigantesca obra de Rugendas, de mais de 6.000 obras.

Em 1999 Diener publica, junto à historiadora de arte Maria da Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e documentos*. Constituído por uma série de artigos independentes entre si, o objetivo geral do livro é examinar algumas obras 'representativas' do período americano de Rugendas. Aprofundando a discussão inaugurada no Brasil por Hartmann (1975), no capítulo "Estudos para *Viagem Pitoresca através do Brasil*" estes autores apresentam uma série de esboços inéditos de Rugendas que revelam aspectos constitutivos da realização das litografias sobre os indígenas, enriquecendo essa discussão com novas imagens e dados (os quais serão aprofundados no Capítulo 3). Os autores oferecem, aliás, um breve percurso biográfico sobre o artista e uma série de documentos referentes à sua primeira viagem ao Brasil (localizados na Alemanha e inéditos para o público brasileiro), junto com detalhadas análises das pinturas de Rugendas sobre temas históricos.

No nosso entender, a continuidade das investigações desses autores encontra sua maior realização no trabalho *Rugendas e o Brasil* (2002), belíssima edição dedicada especificamente à totalidade da obra 'brasileira' do artista-viajante. Além de oferecer-nos, ao longo de todo um capítulo, uma análise pormenorizada sobre o processo de construção de *Viagem Pitoresca*, Diener e Costa apresentam e confrontam as produções

[10] Traduzida para o espanhol, encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Diener, Pablo. *Rugendas, 1802-1858. Catálogo razonado de la obra.* Augsburgo:Wissner Verlag, 1997).

de Rugendas em suas duas viagens ao Brasil; também abordam os trabalhos 'brasileiros' realizados na Europa, oferecendo-nos, aliás, o catálogo razonado de todas essas obras. Sem descartar o valor inaugural das investigações de Richert, os autores realizam uma leitura crítica sobre sua reconstrução biográfica; entre os dados questionados, resultam de fundamental importância, para o nosso trabalho, as discussões estabelecidas em torno da autoria dos textos de *Viagem Pitoresca*, dos percursos de Rugendas por terras brasileiras e da suposta convivência do artista com povos indígenas. Ao mesmo tempo, esses autores problematizam a dimensão 'documental' atribuída aos desenhos de Rugendas, considerando-a não aplicável à totalidade de sua obra (Diener e Costa, 2002:98). Junto com esses aportes, a leitura política desses autores sobre as obras de Rugendas ganha contornos diferentes daqueles já apontados, mas, no nosso entender, estes se tornam igualmente problemáticos: enquanto, por um lado, Diener e Costa enfatizam as indiscutíveis conotações ideológicas em várias das obras do artista, por outro lado acabam subordinando esses elementos a um propósito 'artístico' e/ou 'científico' que, aparentemente, transcendê-las-ia. Até aqui simplesmente enunciado, achamos que este aspecto interpretativo poderá ser melhor compreendido no final do nosso relato biográfico, a partir do qual estabeleceremos os elementos para a discussão que será desenvolvida no próximo capítulo em torno desta problemática.

Fora do gênero biográfico, das resenhas e/ou das versões comentadas de *Viagem Pitoresca*, apelamos, também, a uma série de artigos que contornam aspectos específicos da obra de Rugendas. José de Sousa Leão Filho (1966) aborda eventos comemorativos por parte do governo brasileiro; José R. Teixeira Leite (1998) proporciona informação sobre algumas exposições contemporâneas; em outro dos seus trabalhos, Diener (2007) indaga a categoria do *pitoresco* através da obra do artista; Celeste Zenha (2002) ocupa-se da difusão das suas obras na França de 1830[11]. Destaque especial merecem os trabalhos do historiador Robert Slenes (1995-96; 2006): tomando as cenas de *Viagem Pitoresca* referidas à escravidão negra, o autor analisa a capacidade documental dessas imagens como fontes de informação etnográfica a partir do exame

[11] No âmbito da disciplina arquitetônica, Euler Sandeville Junior aborda diferentes concepções de 'paisagem' analisando suas representações em Rugendas (Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira. In: *Paisagens culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes Publicações, v.2, 2008, pp.199-210). Por sua vez, a tese de doutorado em arte de Dalmo de Oliveira Souza e Silva (*Rugendas sob a luz dos trópicos*, ECA, USP, 1993) analisa genealogias artísticas e questões estilísticas específicas a essa disciplina. Apesar de não termos incorporado aqui essas perspectivas, achamos conveniente explicitar o nosso conhecimento desses trabalhos.

dos esboços originais, das reproduções litográficas finais e das influências intelectuais que atravessam essas versões definitivas.

Em um nível diferente, outros elementos para uma reconstrução biográfica e/ou informações sobre Rugendas também as encontramos nos trabalhos especificamente referidos à Expedição Langsdorff. O diário de viagens do barão tem sido publicado no Brasil em sua totalidade (desde 1821 até 1829, em três volumes) por Danuzio Bernardino da Silva (1997); quanto ao material iconográfico íntegro da expedição, tem sido editado por Salvador Monteiro e Leonel Kaz (1998), acrescentando-se esse quadro de informações através da exaustiva obra do historiador Boris Komissarov, especialista na Expedição Langsdorff (1981, 1994, 1997). Também abordamos artigos de diversos historiadores (D'Escragnolle Taunay, 1875, 1895; Mello Filho, 1998; Levchin, 1997; Figueirôa, 1997) que não esgotam o imenso material produzido em torno a uma das maiores expedições científicas do século XIX[12]. Outras informações a respeito da vida e obra de Rugendas encontram-se disseminadas na vasta produção bibliográfica acerca dos viajantes europeus da primeira metade do século XIX no Brasil; na nossa tese, consultamos os trabalhos de Carlos Teschauer (1927), Rubens Borba de Moraes (1983), Ana Maria Belluzzo (1994), Miriam Moreira Leite (1995, 1997, 1998), Maria Sylvia Porto Alegre (1992, 1998), Karen Macknow Lisboa (1997, 1999), Ligia Osório Silva (2001), Carlos Oberacker (2003), Pedro Moacyr Campos (2003), Ana Luisa Fayet (2006; 2006b) e Flora Medeiros Lahuerta (2006).

Orientando-nos agora para o contexto argentino, consideramos necessário esclarecer os motivos pelos quais consultamos, em forma conjunta, fontes elaboradas tanto na Argentina quanto no Chile, decisão baseada em motivos de diferente ordem. Nossa atenção à presença de Rugendas no território chileno aponta, por um lado, a dar a conhecer e a analisar as relações pessoais que o artista estabeleceu nesse país com os exilados políticos argentinos durante a ditadura de Juan Manuel de Rosas, considerando-os influências intelectuais chaves na realização dos seus posteriores desenhos. Mas, por outro lado, tornava-se imperativo aceder ao conhecimento que, sobre os indígenas, Rugendas se formara naquele país. É fundamental destacar aqui que o fato de trabalhar com as imagens dos indígenas representados em *La Cautiva* exige

[12] Para oferecer aqui tão somente uma aproximação, até 1994 se sabia que *"Sobre a referida expedição foram escritos, desde o final do século pasado* [refere-se ao século XIX]*, cerca de quatrocentos trabalhos em dez idiomas"* (Pinto Braga, 1994:9; em Komissarov, 1994).

tomar certos cuidados antes de pensá-los *espacialmente* em função desses estados nacionais: tanto a Argentina quanto o Chile encontravam-se despertando para a sua liberdade política e, em termos estritamente territoriais, durante a primeira metade do século XIX ainda não estavam estabelecidas, de maneira definitiva, as fronteiras nominais entre ambos os países. Ao mesmo tempo, é necessário levar em conta que, entre outras atividades, o intenso comércio indígena desenvolvido, principalmente, a partir do trajeto Buenos Aires-Valdívia, implicava em padrões de mobilidade constante para os povos indígenas entre os atuais territórios argentinos e chilenos, pelo qual seria absurdo identificá-los sob alguma 'nacionalidade' durante um período de forte integração – tanto cultural e linguística quanto econômica[13]. Em um nível diferente destas advertências, é importante destacar que a breve permanência de Rugendas em território argentino – só duas viagens, em 1837-1838 e 1845 – contrasta, de maneira significativa, com a prolongada estada de oito anos no Chile; o imenso acervo produzido pelo artista nesse país tem estimulado um número maior de investigações sobre sua vida e sua obra, encontrando ali material mais exaustivo, e mais atualizado.

Começando agora com a nossa apresentação bibliográfica, em 1940 o *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* publicou "*El pintor Juan Mauricio Rugendas*" a cargo do historiador de arte Luis Álvarez Urquieta. Junto com algumas informações biográficas sobre o artista no território chileno, o autor analisa as temáticas visuais desenvolvidas nesse país, destacando, entre elas, a representação de 'tipos de raças'. Mais tarde – entre 1952 e 1954 – o mesmo *Boletín* publicará, ao longo de cinco números diferentes, a abundante correspondência de Rugendas com seus amigos Juan Espinosa e Domingo de Oro, assim como outros epistolários de menor envergadura mantidos com algumas damas da elite chilena. Esta correspondência tinha sido compilada por Richert (1952, 1953a, 1953b, 1954a, 1954b), tornando-se de fundamental importância para o nosso trabalho na hora de aceder a diversas ordens de manifestações do universo privado do artista.

Com motivo dos cem anos da morte de Rugendas, em 1958 esse *Boletín* editará "*El pintor Rugendas y doña Carmen Arriagada*", artigo do historiador Carlos Keller.

[13] Como advertem alguns autores, é necessário sermos cuidadoso ao referirmo-nos a essa integração: confundida muitas vezes com 'uniformidade', permitiu a generalização de processos e explicações aplicáveis para todo o território, que acabaram por eclipsar a possibilidade de visualizar diferenças, vinculações e articulações entre as distintas sociedades indígenas que ocuparam esses espaços, despojando finalmente de história a povos particulares (veja-se Mandrini, 2002). A respeito do anacronismo histórico da atribuição de nacionalidades antes da consolidação territorial de ambos os estados, veja-se Mandrini, 2002b:251.

Acompanhando as informações a respeito da relação amorosa-epistolar que o artista tivera com essa dama da alta sociedade chilena, o autor apresenta uma versão resumida da trajetória do artista baseada integralmente na biografia de Richert.

Como parte dessa comemoração centenária, foram realizadas duas exposições em Santiago de Chile (1959 e 1960) que impulsionaram uma série de trabalhos sobre o artista. O mais importante deles foi, sem dúvida, *Rugendas. Pintor romántico de Chile*, obra do escritor Tomás Lago (1998 [1960]), consagrado a partir desse momento como seu biógrafo chileno. Escrito de uma forma belamente romanceada, Lago se apóia na biografia original de Richert, embora ampliando o campo das investigações, pelo fato de ter enriquecido o seu relato com informações próprias do contexto chileno. A este autor corresponde o mérito de ter incorporado, à biografia do artista, a correspondência citada mais acima, encontrando ali importantes vinculações acerca dos exilados argentinos naquele momento e suas relações com Rugendas. Destacando o valor documental de suas imagens, Lago apresentará também uma primeira sistematização sobre os seus posteriores destinos.

Em 1964, o colecionista Bonifacio del Carril[14] publica em Buenos Aires a impressionante obra *Monumenta Iconographica*, compêndio totalizante da iconografia argentina entre 1536 e 1860; entre os muitos artistas ali apresentados, aparecem seis imagens de Rugendas referentes a cenas costumbristas, acompanhadas pela leitura artística de del Carril. Nesta obra o autor nos informa que Rugendas pretendia editar um álbum com 25 desenhos dedicados ao tema dos *malones* – 'assaltos indígenas' a povoados brancos –, os quais estavam na *Staatliche Graphische Sammlung München* (op.cit.:65). Junto com os comentários de del Carril, o historiador de arte Aníbal Aguirre Saravia contribui, nessa obra, com uma breve "Nota biográfica" sobre o artista, que replica, em certo modo, os aportes de Richert[15]. É importante destacar que esta obra se enquadra na série de estudos iconográficos sobre a Argentina aos quais se dedicara, com esmero, del Carril; respondendo à classificação 'livros de arte', privilegia-se, nela, a reprodução de imagens, comentando-as a partir dessa perspectiva.

[14] Bonifacio del Carril (1911-1994) obteve sua formação como advogado, mas se dedicou, por conta própria, à história da arte, e foi presidente da Academia Nacional de Belas Artes em três oportunidades, dedicando-se com especial ênfase à iconografia nacional.

[15] É importante levar em conta que, prévia a essa publicação, a primeira exposição de Rugendas na Argentina foi realizada em 1929, com os desenhos comprados pelo colecionista argentino Alejo B. González Garaño (curador da exposição) em 1928, ao colecionista brasileiro Clovis Ribeiro (obtidos por este na Coleção de Arte Gráfica de Munique – *Staatliche Graphische Sammlung München*; a esse respeito veja-se del Carril, 1964:64; Lago, 1998:25;163). Quanto aos destinos das obras de Rugendas, veja-se nota de rodapé 125, pág. 80.

Em 1966, esse mesmo autor publica *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas* (1966b). Destacando o desconhecimento do público argentino sobre as obras de Rugendas, o autor apresentará uma extensa biografia do artista, focalizando-se especialmente nas duas viagens que ele fizera a este país, e nas obras realizadas nesses períodos. Tributário de Richert (1959) e de Lago (1960), del Carril enfatizará, como o fizeram esses autores, o espírito aventureiro de Rugendas, e sua vocação *"(...) heredada, y posiblemente predeterminada"* (op.cit.:16). Também mencionará as inclinações liberais de Rugendas, definidas aqui em função de sua oposição à figura do ditador Juan Manuel de Rosas. Referindo-se à obra do artista como um todo, del Carril não deixará de apontar que se trata de um material 'surpreendentemente' documental (op.cit.:15).

Sob a iniciativa desse mesmo autor, no final de 1966 se publica, em Buenos Aires, a primeira edição de *La Cautiva* com os desenhos de Rugendas[16]. Fruto da pesquisa levada a cabo por del Carril na Alemanha, esse exemplar incluía também um ensaio do escritor Juan Carlos Ghiano e uma análise do próprio autor acerca do *malón* segundo Rugendas, argumentando ali o vínculo entre as 25 imagens conservadas na *Staatliche Graphische Sammlung München* a respeito dos *malones*, com aquelas do poema *La Cautiva*. O autor oferece também informações sobre a relação do artista com Esteban Echeverría, através de alguns documentos (consultados por nós, posteriormente, no *Museo Histórico Nacional de la República Argentina* e no *Archivo General de la Nación*).

Em 1970, a *Sociedad de Bibliófilos Chilenos de la Editorial Universitaria de Santiago de Chile* lança uma edição fac-símile do *Álbum de trajes chilenos* (publicado por Rugendas no Chile, em 1838). Nesta reedição se incluía um estudo monográfico do historiador Eugenio Pereira Salas, "*Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), pintor de las Américas*", apresentando uma versão biográfica não muito diferente das de Richert e de Lago. Também se edita, nessa ocasião, o trabalho do historiador Alamiro Ávila Martel, "*La litografía en Chile hasta la publicación del álbum de Rugendas*", contextualizando historicamente a chegada desse tipo de reprodução gráfica no Chile, e seus progressos a partir daquele momento.

Três anos mais tarde, o historiador de arte Ricardo Bindis apresenta seu livro *Rugendas en Chile* (1973). A par de uma reconstrução biográfica que recolhe fielmente

[16] Tal como apontamos anteriormente a respeito de *Viagem Pitoresca*, por enquanto não nos debruçaremos sobre essa edição, visto que constitui o eixo do nosso Capítulo 6.

os aportes de Richert, de Lago e de del Carril, Bindis realiza uma ampla catalogação comentada da obra do artista, focalizada nas coleções chilenas.

Com motivo dos 150 anos da chegada de Rugendas a esse país, em 1984 a revista universitária *Atenea* publica um dossiê sobre o artista, no qual se reedita o artigo já comentado de Pereira Salas (1970), junto com os dos escritores Ismael Espinosa – "*Chile a la llegada de Rugendas*" – e Enrique Lafourcade – "*Rugendas, el solitario*": aprofundando sobre o contexto sócio-histórico chileno, ambos os estudos se inspiraram fortemente nos trabalhos de Richert e de Lago. Esse mesmo ano, o escritor Oscar Pinochet de la Barra publica *El gran amor de Rugendas*, romanceando a relação do artista com Carmen Arriagada; essa obra será completada pelo mesmo autor em 1989, com a edição de *Carmen Arriagada. Cartas de una mujer apasionada*. Apesar do autor apelar, novamente, a um estilo romanceado, a apresentação da correspondência mantida entre ambas as figuras permite, para os fins do nosso trabalho, extrair informações significativas em torno das ideias e interesses de Rugendas.

É importante determo-nos aqui para apontar que, até esse momento, as publicações aqui citadas destacam a dimensão documental da obra de Rugendas, como um todo; por outra parte, nas classificações realizadas sobre suas escolhas temáticas aparece mencionada, com frequência, 'tipos de raças' como ítem classificatório.

Retomando agora nossa apresentação bibliográfica, com motivo da exposição levada a cabo em Santiago de Chile em 1992, o historiador de arte Diener organiza, no seu país, o catálogo *Rugendas. América de punta a cabo*, no qual oferece uma considerável reconstrução biográfica do artista. Nessa obra também se incorporam duas análises altamente sugestivas, elaboradas pelos antropólogos alemães Helmut Schindler – a respeito da capacidade de informação etnográfica nos desenhos de Rugendas – e Rolf Foerster – acerca das produções iconográficas em torno da temática do rapto de cativas brancas pelos índios. Junto com esses artigos, acrescenta-se a contextualização sócio-histórica desenvolvida pelo historiador Carlos Fredes Aliaga, proporcionando informações de ordem mais geral, através das quais estabelecer outros contextos interpretativos.

Também em 1992, del Carril publica *Los indios en la Argentina, 1536-1845, según la iconografía de la época*, incluindo nele oito ilustrações de Rugendas sobre os indígenas, das quais cinco se enquadram dentro dos seus trabalhos sobre raptos e

malones; entre estes, dois pertencem à série editada em *La Cautiva*[17]. Nesta obra, o autor apresenta uma contextualização biográfica sobre o artista que replica suas elaborações anteriores, embora acompanhada de valiosos dados históricos em torno dos raptos de cativas brancas, e sua construção como temática visual no século XIX.

Sem estarem focalizados especificamente na obra de Rugendas, dentro do campo intelectual argentino terão lugar outro tipo de análises, para a mesma época, através das historiadoras de arte Laura Malosetti Costa e Marta Penhos. Em "*Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa*" (1991), as autoras abordam as representações do território argentino a cargo dos viajantes do século XIX – entre eles, Rugendas. Em continuidade com essa temática, em "*Indios del siglo XIX. Nominación y representación*" (1992), Penhos analisa as relações entre discursos plásticos e escritos do século XIX para a formação de uma imagem do índio, problemática abordada sob outro ângulo por Malosetti Costa em *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX* (1994), onde indaga acerca da construção de um núcleo representativo em torno do rapto das cativas brancas, como ícones por excelência do barbarismo[18]. Contornando essas temáticas, em "*Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en las pinturas del Museo Histórico Nacional*" (1996), Penhos aborda as particulares maneiras de participação dos indígenas na ilustração do relato historiográfico, aspecto de nodal importância para nossa pesquisa.

Em 1998, e novamente com motivo de uma exposição em Santiago de Chile, Diener e Costa editam o catálogo *Juan Mauricio Rugendas, pintor y dibujante*; os artigos que ali encontramos são similares aos apresentados mais tarde em outro dos seus trabalhos em conjunto (Diener e Costa 1999, comentado anteriormente).

Fora dos trabalhos de ordem acadêmica, em 2000 o escritor argentino César Aira publicou, com grande sucesso, *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, romance inspirado no acidente hípico sofrido pelo artista na sua primeira viagem à Argentina. Apoiado em dados históricos, Aira desenvolve, de maneira ficcional, as consequências desse incidente em Rugendas: em sua irônica narração, o 'método fisionômico' de

[17] As imagens são: 1) *Indios Pampas. Ejército con lanzas* (desenho); 2) *El malón. Combate* (desenho); 3) *El malón. Parlamento para el canje de cautivos* (desenho); 4) *Cabeza de patagón* (desenho); 5) *Cabeza de patagona* (desenho); 6) *Pehuenche. El rapto de la cautiva* (desenho datado em 21 de dezembro de 1837); 7) *Indio pampa a caballo* (desenho); 8) *Pampas. El rapto de la cautiva* (óleo sobre tela). Os editados na série *La Cautiva* são os 2) e 3).

[18] Embora sem vinculações diretas a Rugendas, Malosetti Costa continuará aprofundando sobre estes temas em outros trabalhos posteriores que têm sido considerados na nossa pesquisa; referimo-nos a Malosetti Costa 2000, 2007.

Humboldt para a representação da natureza se desajeita no rosto monstruoso de Rugendas depois do acidente; por outra parte, a busca do artista pelo '*malón impredecible*' vira paródia, representando o mito nacional das cativas com índios travestidos. Devido a seu gênero ficcional, este romance não faz parte da nossa pesquisa, mas, não obstante, achamos oportuno destacar que seu relato tem funcionado como estímulo e disparador de algumas ideias[19].

Para 2007, outro importante catálogo acompanhará uma nova exposição do artista na cidade de Santiago de Chile; trata-se de *Chile y Juan Mauricio Rugendas*, editado pelos historiadores de arte alemães Christof Metzger e Christof Trepesch. Inclui uma reconstrução biográfica a cargo de Metzger, junto com os artigos de Trepesch – dedicado à arte retratista em Rugendas – e outro do historiador de arte Patricio Muñoz Zárate – dedicado à análise temática e estilística das obras da mostra. Junto com alguns novos dados, também encontramos ali informações desatualizadas; apesar de se tratar da publicação mais recente a respeito da vida e obra de Rugendas no Chile, esses autores passaram por cima de estudos anteriores.

Outras informações sobre a vida e obra do artista estão referenciadas e/ou indiretamente abordadas nas investigações que – embora em uma escala muito menor do que no Brasil – foram produzidas sobre os viajantes europeus na Argentina; na nossa tese, apelamos aos trabalhos de Carlos Cordero (1936), del Carril (1964), Mary Louise Pratt (1997), Ricardo Cicerchia (2005) e Marta Penhos (2005)[20].

Para finalizar esta apresentação de trabalhos sobre Rugendas, realizados na Argentina-Chile, queremos apontar algumas questões de ordem mais geral. As cuidadosas investigações de Lago no Chile e de del Carril na Argentina têm transformado a estes autores nos biógrafos do artista para ambos os países, sendo citados por todos os autores que os seguiram. Na maior parte dos trabalhos aqui citados, a visão política atribuída a Rugendas é assinalada a partir de sua oposição à ditadura de Rosas, e pelo destaque que recebem suas relações pessoais (enfatizando-se as afinidades ideológicas que o teriam unido àqueles intelectuais liberais); não obstante, não encontramos uma leitura política em profundidade sobre os seus desenhos de indígenas.

[19] O romance foi traduzido em 2006 para o português, por Paulo Andrade Lemos (*Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira).

[20] Com anterioridade, outros trabalhos também abordaram a obra de Rugendas; trata-se de informações que, até hoje, têm sido mais profundamente investigadas, razão pela qual não as incluímos no nosso trabalho (veja-se, por exemplo, Martinic, Mateo. "Algunos dibujos inéditos de Rugendas sobre indígenas patagones y fueguinos". In: *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. 7, 1976, pp.59-62; Romera, Antonio R. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951, pp.25-28).

Quase da mesma maneira que na bibliografia brasileira, essas representações resultam classificadas, mais uma vez, sob características 'artísticas' e/ou 'científicas'; ao mesmo tempo, acabam sendo reunidas sob a dimensão documental atribuída às obras de Rugendas em conjunto. Diferente é o tratamento que recebem nas análises de Malosetti Costa e Penhos, detendo-se nas implicâncias da representação da ideia de 'raça', da imagem de um 'índio' e de um 'território' argentino – chaves para a leitura da formação desse país.

Por último, é importante levarmos em conta que Rugendas não escreveu diários de viagem, nem qualquer outro tipo de registro pessoal; consequentemente, a descontinuidade na informação abriu espaço para distintas especulações sobre alguns momentos da sua vida. Perante essa problemática, no nosso relato biográfico optamos por privilegiar a informação proveniente dos trabalhos de Diener, a quem consideramos a voz mais autorizada a respeito da obra de Rugendas devido a seu constante aprofundamento durante mais de quinze anos de investigações sobre o artista, sendo as mais completas e atualizadas.

1.2 – Johann Moritz Rugendas, 1802-1858

Segundo as apresentações dos seus biógrafos e comentadores, a vida de Johann Moritz Rugendas parece se ajustar a certas instâncias características de sua condição de artista-viajante do século XIX: nasceu em uma família de artistas, frequentou um ateliê de pintura e se formou em uma academia; integrou uma expedição de reconhecimento científico em caráter de ilustrador e, mais tarde, publicou os seus desenhos. Como grande parte dos seus colegas, cumpriu com a passagem obrigatória pela Itália para educar-se na pintura a óleo; participou em salões, gozou de importantes contatos artísticos, científicos e políticos, retratou personagens ilustres, recebeu condecorações e obteve fama e reconhecimento em vida.

Além desses percursos, em certa medida comuns, os seus biógrafos destacam alguns dados que distinguiriam a Rugendas do resto dos seus colegas. Em primeiro lugar, seu itinerário foi o maior – em espaço e tempo – de todos os percorridos pelos artistas-viajantes do século XIX: passou pelo Brasil, Haiti, México, Chile, Peru, Bolívia, Argentina e Uruguai durante um período total de vinte anos, dos quais quinze foram financiados por conta própria (algo pouco comum aos viajantes do seu tempo). Em segundo lugar, a sua obra é a mais rica quanto à variedade temática – compreendendo paisagismo, flora e fauna, populações, costumbrismos, temas históricos, retratos,

cidades, arquitetura colonial, ruínas arqueológicas, 'tipos de raças', entre outros. Por último, a excepcionalidade de Rugendas é assinalada por ter tido a oportunidade de acompanhar os intensos climas políticos independentistas dos países latino-americanos visitados, as rupturas dos seus laços coloniais e o nascimento das suas liberdades políticas, relacionando-se com algumas figuras relevantes a esses processos e sendo, aliás, testemunha ocular de acontecimentos significativos – tais como a coroação de D. Pedro I como primeiro Imperador do Brasil (1º de dezembro de 1822) e o chamado 'Grande Sítio de Montevidéu' (1843-1851).

Assim, a trajetória de vida de Rugendas conecta e permite visualizar cadeias de interdependências que ligam redes, campos e dinâmicas sociais de diversa ordem, concentrando grande parte dos acelerados processos sociais e históricos da primeira metade do século XIX.

1.2.1 - Alemanha-Rio de Janeiro: primeira viagem ao Brasil, 1822-1825

Rugendas nasceu em 29 de março de 1802 em Augsburgo (Baviera, Alemanha). Filho primogênito do gravador Johann Lorenz Rugendas, Johann Moritz era a sétima e última geração de uma família de artistas[21], na qual teria recebido importantes estímulos em torno das suas disposições intelectuais e das suas escolhas por temáticas visuais centradas em cenas de batalhas. Começou a desenhar desde criança no ateliê familiar, sob o ensino do seu pai; mais tarde, especializar-se-ia na oficina de Albrecht Adam (1786-1862; pintor de batalhas e de campanhas napoleônicas) e na Academia de Belas Artes de Munique, à qual ingressou em 1817. Apesar de ter assistido o curso de pintura de paisagem de Lorenzo II Quaglio (1793-1869), a formação completada em Munique esteve baseada, fundamentalmente, na importância do desenho e na expressividade da linha (Diener e Costa, 2002:12-13). Para os biógrafos e comentadores de Rugendas, esta primeira etapa de sua vida entranharia o segredo de sua genialidade, definindo-se inequivocamente sua posterior orientação e/ou projeto; à maneira de 'causa primeira' (Bourdieu, 1986), as vivências daquele período permitem, a esses autores, estabelecer relações inteligíveis entre os acontecimentos que terão lugar mais tarde.

[21] Nikolaus I Rugendas (1575-1658), relojoeiro; Nikolaus II Rugendas (1619-1694), relojoeiro; George Philipp Rugendas (1666-1742), prestigioso pintor de batalhas, gravador e editor de obras de arte; George Philipp II (1701-1774), pintor e gravador em cobre; Johann Lorenz (1730-1799), pintor, gravador e editor de obras de arte; Johann Lorenz II (1775-1826), comerciante de obras de arte, pintor, professor e diretor, desde 1804, da Academia de Artes de Augsburgo, pai de Rugendas (Lago, 1998:9; Metzger e Trepesch, 2007:178-179; Lafourcade, 1984:64).

Enquanto estava na Academia, Rugendas teve conhecimento da futura expedição científica do barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) através do botânico ruso Wilhelm Friedrich von Karwinsky (1780-1855), que mantinha amizade com a sua família[22]. O contato entre Rugendas e Langsdorff se estabeleceu a partir da visita feita pelo barão à Academia de Ciências de Baviera, para se encontrar com os recém-chegados naturalistas bávaros Karl Philippe von Martius (1794-1868, médico e botânico) e Johann Baptiste von Spix (1781-1826, zoólogo), depois da sua viagem ao Brasil entre 1817 e 1820. Ambos os cientistas tinham feito parte da chamada *Missão Austríaca*, que acompanhou a Princesa Leopoldina em 1817 (em ocasião do seu casamento com D. Pedro I) com o propósito de reunir informações sobre o Brasil e montar um museu brasileiro em Viena. Segundo alguns autores, o bem-sucedido retorno de Spix e Martius a Munique transformou aquela cidade em um centro de atenção para qualquer americanista (Diener e Costa, 2002:13; Metzger e Trepesch, 2007:19)[23].

A *Missão* tinha sido criada sob a iniciativa do Príncipe de Metternich (1773-1859), assessorado, por sua vez, por Alexander von Humboldt (Belluzzo, 1994, v.2, p.102). Aqueles que chegaram no Rio de Janeiro foram o bibliotecário, naturalista e mineralogista Rochus Schüch de Trübau (1788-1844); seu assistente Franz Joseph Frühbeck, o pintor Frick (cuja obra é desconhecida), o botânico e entomologista Johann Christian Mikan (1769-1844, professor de botânica da Universidade de Praga) e o zoólogo, ornitologista e entomologista Johann Natterer (1787-1843), que permaneceu no Brasil desde 1817 até 1835, sextuplicando as coleções do acervo do Museu de

[22] Em 1820, Karwinsky trabalhava na Academia de Ciências de São Petersburgo, realizando estudos botânicos sobre o Rio de Janeiro (Diener e Costa, 1999:34). Segundo Carneiro (1979:7), Rugendas soube da expedição através de Auguste Riedel, informando-lhe da participação do botânico berlinense Ludwig Riedel no projeto de Langsdorff. Seguindo a Carneiro, Massarani (1982:5) também aponta para essa segunda versão.

[23] Spix e Martius realizaram uma das maiores expedições científicas do século XIX, financiados pelas casas reinantes de Brasil, Baviera e Áustria (Oberacker, 2003:142). A prolífica viagem de três anos e 10.000 quilômetros foi publicada na Alemanha (em três volumes, em 1823, 1828 e 1831) sob o título *Reise in Brasilien auf Befehl S.M. Maximilian Joseph I, Koenigs von Bayern in den Jahren 1817-1820 gemacht und beschrieben* (*Viagem pelo Brasil, 1817-1820*, com ilustrações de Thomas Ender; uma rica análise dessa obra encontra-se em Macknow Lisboa, 1997). Após a prematura morte de Spix, Martius continuou publicando os trabalhos sobre o Brasil, sendo notáveis suas contribuições no campo etnológico e linguístico da época. Entre eles, encontram-se *Glossaria linguarum brasiliensium* (Erlangen, 1863), *Von Rechszustand unter den Ureinwohnern Brasiliens* (Munique, 1832), *Das Naturell, die Krankheiten, das Arztthum und die Heilmittel der Urberwohner Brasiliens* (Munique, 1844). Quanto às obras botânicas de Martius (muito elogiadas por Humboldt), encontram-se *Nova genera et species plantarum* (1824-1832), *Icones selectae plantarum criptogamicarum* (1835) e *Historia naturalis palmarum* (1823-1850); não obstante, as mais conhecidas serão o *Atlas zur Reise in Brasilien*, publicada em 1823 em Munique, e os 15 volumes de *Flora Brasiliensis* (começada em 1840 e continuada por um total de 65 botânicos até 1906, trinta e oito anos depois da morte de Martius), considerados, até hoje, como pilar fundamental da botânica brasileira (Oberacker, 2003:145).

História Natural de Viena. Também estavam o médico, naturalista e mineralogista Johann Emmanuel Pohl (1782-1834), o paisagista Thomas Ender (1793-1875), o ilustrador botânico Johann Buchberger, o jardineiro e botânico Heinrich Wilhelm Schott (1794-1865), o botânico italiano Giuseppe Raddi e o caçador e taxidermista Domenico Sochor, assistente de Natterer (Costa Straube, 2000; Oberacker, 2003)[24]. Entre os resultados da *Missão Austríaca* deve destacar-se que a futura Imperatriz se transformaria, ela própria, em colecionista, enviando os seus acervos particulares para o Museu de História Natural de Viena e constituindo, paralelamente e com a ajuda de Rochus Schüch, uma pequena coleção de história natural, que deu origem ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, tomando como modelo o Museu de Viena (Belluzzo, 1994, v.2, p.110).

O contrato de trabalho entre Rugendas e Langsdorff foi assinado em 1821, na Alemanha[25]; antes, o pai de Rugendas tinha assegurado a Langsdorff que seu filho não somente possuia talento artístico, mas também *"um incontrolável entusiasmo por viajar e a consciência do que é a fama; por tudo isto está desejando responder ao vosso chamado"* (citado em Diener e Costa, 1999:35). Através da primeira correspondência do artista com a sua família (antes de zarpar definitivamente para América), pode-se perceber uma boa relação com o barão: em uma carta dirigida a seu pai, Rugendas expressava que *"meu chefe, com quem tenho todo tipo de razões para ficar muito satisfeito, me prometeu facilitar-me todo tipo de contatos"* (citado em Diener e Costa, 1999:30).

[24] Pohl permaneceu no Brasil entre 1817 e 1821, e é considerado como o grande explorador de Goiás. Publicou, em dois volumes, o seu estudo sobre flora *Plantarum Brasiliae, Scenes et descriptiones hactenuz ineditae* entre 1827 e 1831, e os dois volumes de seu *Reise im Innern von Brasilien* em 1832 e 1837. Quando retornado à Austria, Pohl levou com ele um casal de índios Botocudos, e dirigiu o Museu de Viena (veja-se Belluzzo, 1994, v.2, p.109-110). Thomas Ender acompanhou a Spix e Martius nas suas viagens pela província de São Paulo, ilustrando mais tarde parte da obra deles; outros dos seus desenhos podem ser encontrados na publicação de Gilberto Ferrez, *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender* (São Paulo: Edições Melhoramentos, 1957) e *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender (1817-1818)*, apresentado por Robert Wagner e Júlio Bandeira (Petrópolis: Kapa Editorial, 2000). Giuseppe Raddi trabalhava no Museu de História Natural de Florência e, quando voltou à sua terra, publicou *Crittogame Brasiliane* (1822) e *Plantarum Brasiliensium nova genera et species novae vel minus cognitin* (1825); o taxidermista Sochor acompanhou a Natterer ao Mato Grosso, e faleceu durante a expedição, vítima da febre (Oberacker, 2003; Campos, 2003).

[25] Aqueles que negociaram previamente as condições de tal contrato foram Johann Lorenz Rugendas (pai do artista) e Wilhelm von Langsdorff (irmão do barão; as cartas entre ambos podem ser lidas em Diener e Costa, 1999:34-36). Foi assinado por Langsdorff em 19 de setembro de 1821 em Lahr im Breisgau, e por Rugendas em 1ro. de outubro de 1821, em Augsburgo (o documento completo pode ser lido em Diener e Costa, 1999:37-39).

Nessa altura é importante considerarmos a opção de Rugendas por um determinado caminho profissional: no seu país natal, ele já fazia parte de uma genealogia de artistas e o seu próprio pai era diretor da Academia de Augsburgo, o que podia lhe garantir uma carreira profissional; não obstante, as possibilidades em território alemão – ainda em processo de lenta recuperação depois das invasões napoleônicas – poderiam não ter sido muito auspiciosas. Por outra parte, as viagens para o Novo Mundo eram interpretadas como experiências chaves para a aquisição de conhecimento e a formação do espírito ou *Bildung* (Elias, 1993;1994a) – com certeza, valores apreciados no seu entorno. Sem que possamos esclarecer seus motivos, com 19 anos o artista escolheu ser incorporado a uma expedição de reconhecimento científico do Brasil, em qualidade de *ilustrador*. A juventude de Rugendas tem sido apresentada pela maioria dos seus biógrafos como um elemento duplamente enobrecedor: por um lado, foi interpretada como o sinal precoz e inequívoco que definia o espírito corajoso e aventureiro que se manifestaria, de forma constante, durante todo o posterior périplo americano; por outro lado porque, apesar de fazer parte de uma expedição científica, seus 19 anos teriam contribuído a estender um olhar próprio sobre o Brasil, fresco e espontâneo.

Acreditamos que, devido a sua juventude e a sua formação focalizada no plano artístico, Rugendas não devia possuir grandes conhecimentos sobre esse país; provavelmente, Langsdorff constituiu-se em seu primeiro informante, transmitindo, ao jovem artista, suas visões e interpretações dos trópicos aos quais se dirigiam, preparando-o para sua primeira experiência direta com povos não-europeus.

1.2.1.1 - A Rússia no Brasil e o barão von Langsdorff [26]

Em continuidade com as reformas políticas internas e externas que tiveram lugar no final do século XVII, sob o governo do czar Petr I, em 1799 foi fundada a Companhia Russo-Americana com o objetivo de ampliar o mercado russo na América do Norte, começando, em 1803, as viagens regulares para o continente americano. Estas tinham, como escala obrigatória, o porto do Rio de Janeiro, o qual permitiu a possibilidade de estabelecer contatos comerciais e políticos entre ambos os países. Mais tarde (1807), a aliança do czar Alexander I com Napoleão determinou a ruptura das tradicionais relações comerciais entre a Rússia e a Inglaterra; a Rússia se viu compelida a incentivar

[26] A informação oferecida nesta parte está baseada principalmente em Komissarov (1997).

o comércio em outras áreas, especialmente na Ásia e na América do Sul. A partir da guerra em 1812, intensificar-se-iam as já existentes relações entre a Rússia e o Brasil, por causa da sua – agora compartilhada – posição anti-napoleônica.

Esse mesmo ano se estabelecia, no Rio de Janeiro, o Consulado Geral da Rússia, dirigido a partir de 1813 por Georg Heinrich von Langsdorff. Esse médico alemão – formado na Universidade de Göttingen e discípulo do ilustre professor Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) – era também botânico, zoólogo, antropólogo, filólogo e navegante (Monteiro e Kaz, 1998:7; Mello Filho, 1998:12). Langsdorff se dedicou tenazmente a fomentar o comércio entre ambos os países, e a criar estabelecimentos consulares no Brasil (principalmente na Bahia e na atual Florianópolis); alguns autores sustentam que foi ele que elaborou o primeiro dos guias destinados a atrair emigrantes alemães para o Brasil (Teschauer, 1927:371; Oberacker, 2003:138)[27]. Além das suas funções consulares, Langsdorff também se dedicou a desenvolver seus próprios negócios: em 1816 comprou a fazenda Mandioca (no atual município de Magé, estado do Rio de Janeiro). Nela, hospedaram-se com frequência colegas europeus – comerciantes, viajantes e homens de ciência –, tornando-se também um centro de convivência cultural e científica[28].

---

[27] Possivelmente seja *Memoire sur le Brésil pour servir de guide à ceux qui désirent s'y établir*, publicado em Paris em 1820 (D'Escragnolle Taunay, 1875:340; Carneiro, 1979:9). Oberacker (2003:138) sustenta que Langsdorff e Georg Anton von Schaeffer foram os dois pioneiros em tornar ao Brasil conhecido nos países de língua alemã. A adversidade das condições políticas e econômicas alemãs favoreciam a imigração para qualquer ponto do Novo Mundo, mas só o Brasil oferecia uma monarquia nas Américas. Deste lado, a chegada de colonos alemães era benvinda, e esses imigrantes foram procurados através de propagandas e agentes na Alemanha, que divulgaram atraentes e idílicas imagens destas terras. Schaeffer (1779-data de morte desconhecida) era homem de confiança de D. Pedro I, e teve a seu cargo o recrutamento de mercenários alemães para equilibrar as dificuldades e deserções no exército brasileiro em formação, trazendo com eles importantes levas de colonos (veja-se Oberacker Jr., Carlos. *Antonio Jorge von Schaeffer, criador da primeira corrente emigratória alemã para o Brasil*. Porto Alegre: Metrópole, 1975). No seu país natal, Schaeffer publicou *Brasilien als unabhängiges. Reich in Historischer, merkantilistischer und politischer Beziehung* (Altona:Hammerich, 1824), apresentando o Brasil como um país maravilhoso e abençoado, colmado de possibilidades econômicas (Ewel Lenz, 2006:2). Muitas das promessas acerca das condições de trabalho no Brasil foram falsas, problemática mencionada pelo próprio Rugendas em *Viagem Pitoresca* (Rugendas, 1972:122). Para analisar essas propagandas, Campos (2003:69) cita a obra de Hermann von Freeden e Georg Smolka, *Auswanderer. Bilder und Skizzen aus der Geschichte der deutschen Auswanderung,* Weimar: Duncker, 1937. Veja-se também a menção dos trabalhos realizados por alemães a favor da imigração em D'Escragnolle Taunay, 1895:238.

[28] *"A casa hospitaleira (...) de Langsdorff era ponto de reunião dos europeus e particularmente dos naturalistas que em grande número lá se reuniam"* (Teschauer, 1927:372). Pela fazenda Mandioca passaram o barão Eschwege, Pohl, Spix, Martius, o Príncipe Maximiliano, Natterer, Saint-Hilaire, Debret, Sellow (a esse respeito veja-se também Mello Filho, 1998:11-13 e Komissarov, 1981:25-26). Segundo Komissarov, em Mandioca tinham tido lugar importantes intercâmbios sobre ideias e métodos entre esses naturalistas, considerando-a *'o centro cultural do Brasil de então'* e chamando a atenção para a estupenda biblioteca de Langsdorff. O historiador Robert Slenes também destaca a importância dessa biblioteca, apontando que teria sido consultada pelos membros da expedição; provavelmente, através dela Rugendas teria tido conhecimento do livro de Henry Koster *Travels in Brazil* (publicado em Londres em 1816) que,

Em 1818 Langsdorff retornou à Rússia com o objetivo de organizar sua própria expedição científica[29]; recebeu o apoio político-financeiro do czar Alexander I, e voltou para o Rio de Janeiro em 1822. Junto com os integrantes da expedição, acompanhavam-no também vinte famílias de artesãos alemães que se instalariam nas terras de sua fazenda[30].

Enquanto isso, a recém-declarada independência brasileira não era reconhecida pelo governo russo, o qual provocava situações adversas para que Langsdorff pudesse pedir permissões, receber créditos e/ou privilégios alfandegários; dadas essas circunstâncias, o barão preferiu se afastar das suas (agora incômodas) obrigações diplomáticas, para se dedicar, exclusivamente, a planejar a expedição. Por outra parte, na capital carioca estavam em conflito os interesses dos portugueses com aqueles dos intelectuais e fazendeiros, entre os quais se encontrava José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838); essa oposição resultaria, finalmente, na expulsão do Patriarca (novembro de 1823), que, até aquele momento tinha ajudado a Langsdorff com a instalação da colônia alemã em sua fazenda[31].

José Bonifácio tinha sido o interlocutor de Langsdorff no Brasil; além de desenvolver afinidades científicas, ambos compartilhavam relações sociais, perspectivas econômicas e políticas[32]. Assim sendo, é muito provável que o Patriarca tenha transmitido a Langsdorff sua visão e interpretação das realidades brasileiras e que, por sua vez, essas ideias tenham sido comentadas por Langsdorff ao jovem Rugendas – entre elas, as possíveis soluções para a civilização dos índios[33].

---

como veremos mais adiante, será uma obra de grande influência no artista (veja-se Slenes, 1995-96:279-280).

[29] Anteriormente, Langsdorff já tinha participado como naturalista nas viagens de circunavegação de Adam Kruzenstein e I. F. Liciansky entre 1803 e 1807, pisando por primeira vez as terras brasileiras em 1804, em Santa Catarina (Oberacker, 2003:138). Também participou da expedição à América do Norte dirigida por N. P. Riesanov. Por causa dos seus méritos científicos, foi nomeado integrante da Academia de Ciências de São Petersburgo em 1812 (Levchin, 1998:9).

[30] Segundo Mello Filho (1998:13), tratava-se de quase cem famílias de colonos alemães e suíços. Diener e Costa (2002:15) informam que Langsdorff estava realizando uma experiência de produção em Mandioca, combinando trabalho escravo com mão-de-obra livre.

[31] O primeiro ministro tinha outorgado a Langsdorff um crédito para esse empreendimento (Mello Filho, 1998:13; Carneiro, 1979:14).

[32] Veja-se Carneiro (1979:14), enfatizando as excelentes relações entre ambos a partir de sua correspondência (atualmente no *Arquivo Histórico de Itamaraty*).

[33] Não dispomos de provas para realizar essa afirmação, mas a proximidade entre Langsdorff e José Bonifácio, por um lado, e entre Langsdorff e Rugendas, por outro, constituem dados que não se podem deixar de lado se considerarmos (como abordaremos nos Capítulos 3 e 4) as influências das ideias de José Bonifácio no texto de *Viagem Pitoresca*.

1.2.1.2 - A Expedição Langsdorff: Rugendas no território brasileiro

A Expedição Langsdorff desembarcou na cidade do Rio de Janeiro em 3 de março de 1822. Junto com Rugendas, chegava também o zoólogo francês Edouard P. Ménétriès (1802-1861) e se reuniriam mais tarde, em dezembro do mesmo ano, o astrônomo russo Nester Rubtsov (1799-1874) e o botânico berlinense Ludwig Riedel (1790-1861)[34].

Devido às limitações diplomáticas surgidas entre a Rússia e o Brasil, comentadas anteriormente, entre setembro e dezembro desse ano a equipe só conseguiu explorar as adjacências de Nova Friburgo e, durante 1823, as zonas próximas à fazenda Mandioca. A essa primeira etapa da viagem correspondem a maioria dos desenhos de plantas e animais elaborados por Rugendas, os quais lhe permitiram exercitar-se de maneira sistemática na ilustração científica (Diener e Costa, 2002:15). Encontrando-se entre intelectuais unidos por um projeto comum e respondendo às diretivas de Langsdorff, podemos supor que, durante esse período, as escolhas temáticas do artista ter-se-iam restringido às necessidades e imposições próprias à expedição; não obstante, as ausências e 'desobediências' de Rugendas, apontadas por Langsdorff no seu diário (Bernardino da Silva, 1997:22;29;351), demonstram certo grau de autonomia do artista, contando por isso com outras possibilidades de opção.

Rugendas morava na fazenda Mandioca, mas, conforme a correspondência mantida com a sua família, sabemos que realizou algumas viagens por conta própria à cidade do Rio de Janeiro, estabelecendo-se, frequentemente, na casa do barão Wenzel von Mareschal (encarregado dos negócios austríacos na cidade; Carneiro, 1979:10); entre essas viagens, o 1º de dezembro de 1822 foi testemunha ocular da coroação de D. Pedro I. Na capital carioca, Rugendas travou amizade com os membros da chamada *Missão Francesa*[35], especialmente com Jean-Baptiste Debret[36] e dois dos filhos do

[34] Ludwig Riedel (1790-1861) é considerado o fundador do maior e o mais antigo herbário da América Latina, conservado no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Ao finalizar a expedição, foi diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e também diretor da Seção de Botânica do Museu Nacional, entre 1842 e 1861.

[35] Convocados por D. João VI em 1816, a chamada Missão Artística Francesa esteve constituída por artistas representantes do neo-classicismo, ligados com anterioridade ao império napoleônico: a queda de Napoleão e o Congresso de Viena tinham mudado a fisionomia da Europa; os bonapartistas tinham sofrido revezes que os obrigaram a procurar novas terras e ambientes. Quem dirigia a Missão foi Joaquim Le Breton (recomendado por Alexander von Humboldt ao Marquês de Marialva, embaixador de Portugal em Paris; Belluzzo, 1994, v.2, p.24; v.3, p.83) e contava com os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphirin Ferrez, o gravador Simão Pradier, o arquiteto Grandjean de Montigny, entre outros. Tratava-se de artistas que tinham cultivado um 'estilo napoleônico', o famoso estilo neo-clássico inclinado para os ideais gregos e romanos (representados, na pintura, pelas figuras de Jacques-Louis David e, com tendências românticas, pelo seu discípulo, Jean-Auguste Dominique Ingres). Através da Missão chegava, ao Brasil, aquilo que havia de moderno na Europa: as doutrinas da *Beaux Arts* de Paris e as novidades dos salões do Louvre. Trazendo para as terras

pintor Taunay[37] (Gomes Mathias, 1968:14; Rugendas, 1972:19). Esses vínculos ter-lhe-iam proporcionado outras possibilidades de conhecimentos sobre o Brasil: tratava-se de artistas europeus como ele, próximos à Corte e residentes no país desde 1816; encontravam-se *aggiornando* a rigorosidade neo-clássica trazida da França às exuberantes terras brasileiras, na tarefa de estabelecer repertórios visuais nacionais, tanto históricos quanto paisagísticos. Prévios à expedição propriamente dita, os contatos com Debret e os filhos de Taunay haveriam de lhe aportar outras ferramentas de conhecimento para confrontar, projetar e formular representações sobre os territórios e as populações brasileiras, justamente em um período de criação de memórias iconográficas e novas referências; por outra parte, se considerarmos o lugar e os alcances que as instituições artísticas tinham, naquele momento, na Europa (especialmente na França), essas figuras poderiam ter confirmado a Rugendas que, na América, 'tudo estava por fazer'.

Enquanto isso, em 1824 o mapa da Europa tinha sido reformulado e foram retomadas, com maior interesse, as relações entre o Brasil e a Rússia. Langsdorff era agora um homem importante para o governo brasileiro e, com o apoio do Imperador (embora sem muita ajuda econômica de parte dele), o barão começou a expedição em 8

---

tropicais os ideais estéticos e civilizatórios franceses, esses artistas elaborarão uma memória artística nacional que se desenvolverá, não obstante, sob o caráter dos moldes europeus. A família imperial brasileira terá uma influência decisiva na escolha dessa linguagem artística nacional, começando pelo mecenato da Missão a cargo de D. João VI, posteriormente reforçado por D. Pedro II (veja-se Schwarcz, 2003 e Guimaraens, 1998). A partir de agosto de 1816, criou-se oficialmente a *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*, que em 1826 transformar-se-á na *Academia Imperial* e *Escola de Belas-Artes* (doravante, AIBA). Em um trabalho recente (*O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D.João (1816-1821)* São Paulo:Companhia das Letras, 2008), Lília Schwarcz aborda especificamente a figura e obra desse artista a partir de uma riquíssima documentação, questionando ao mesmo tempo certos pressupostos historiográficos em torno da configuração dessa 'missão'.

[36] Jean-Baptiste Debret (1768-1848) será, posteriormente, professor de pintura histórica na AIBA e publicará em Paris, entre 1834 e 1839, sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, descrevendo e ilustrando detalhadamente uma pluralidade de dimensões da vida social brasileira. Junto com Rugendas – embora, quiçá mais ainda – Debret tem sido amplamente utilizado como fonte iconográfica para ilustrar o Brasil do século XIX. Segundo Gomes Mathias (1968:14), a relação entre ambos os artistas era extremamente cordial: adiantamos aqui que Debret litografará, na década seguinte, duas pranchas do álbum de Rugendas; veja-se também Diener (1997:78). Retornaremos à relação entre Debret e Rugendas no Capítulo 3.

[37] Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) também realizou trabalhos de pintura histórica, mas se destacará pela elaboração de paisagens, dando aulas sobre esse gênero na AIBA. A obra do seu filho, Félix-Émile Taunay (1795-1881), terá continuidade nessa mesma direção. Tanto Debret quanto Taunay tinham sido discípulos de Jacques-Louis David e trabalhado para Napoleão até sua derrota, em 1815. Existe uma imensa bibliografia tanto em torno desses dois pintores em particular, quanto em relação à Missão Francesa; os trabalhos aqui consultados têm sido Debret, 1978; Álves Esteves Lima, 2003; Schwarcz, 2003; Belluzzo, 1994. Vejam-se também João Guimarães Vieira (Taunay, Debret e Grandjean de Montigny. In: *Aspectos da arte brasileira.* Rio de Janeiro, Funarte, 1981, pp. 19-30), Rodrigo Naves (Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: *A forma difícil.* São Paulo, Ática, 1997) e o recente trabalho de Schwarcz (2008), citado anteriormente.

de maio de 1824. Essa demora teria criado um clima de insatisfação e de reclamos para Langsdorff por parte da equipe (Komissarov, 1988:12; Diener e Costa, 2002:15), incrementado pelo fato de restringir, momentaneamente, o percurso da expedição dentro do estado de Minas Gerais[38].

O caminho a percorrer foi traçado pelo norte do estado do Rio de Janeiro em direção a Minas Gerais; passariam por Barbacena e São João del Rei, continuando para Ouro Preto, Sabará e o distrito de Diamantina (Diener e Costa, 2002:18). Através do diário de viagens de Langsdorff, podemos perceber que os objetivos do barão não eram somente de cunho científico-naturalista, mas também de reconhecimentos de propriedades agrícolas, minas auríferas e outros recursos naturais, necessários à expansão capitalista das sociedades europeias que procuravam matérias primas para sua vertiginosa industrialização (Carneiro, 1979:23; Figueirôa, 1997:XXXVII).

A respeito do contato de Rugendas com populações indígenas durante a expedição, Diener assegura que, através da reconstrução do trajeto do artista, pode-se confirmar que esses encontros foram breves (uns poucos dias entre julho e agosto de 1824; veja-se Bernardino da Silva, 1997:91-104; Diener, 1997:25), em oposição às afirmações de sua biógrafa alemã Richert, que asseverava ter o artista-viajante convivido 'meses' com uma tribo indígena (Diener, 1996:52)[39].

Estando em Barra de Jequitibá, em 1º de novembro de 1824 Rugendas teve uma violenta discussão com Langsdorff e se desvinculou da expedição[40]. A partir daí, viajará por conta própria, chegando novamente no Rio de Janeiro em 29 de março de 1825[41]. Richert tem definido um amplo itinerário percorrido pelo artista durante esse período individual[42]; entretanto, Diener e Costa demonstram o caráter duvidoso desse trajeto, não somente devido às enormes distâncias (tornando-o impossível de realização em tão pouco tempo, ainda mais se considerarmos as dificuldades de deslocamento naquela

[38] A expedição completa culminou em 1829, depois de ter percorrido um total de 16.000 quilômetros entre os estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Mato Grosso, Paraná e Amazônia (Bernardino da Silva, 1997; Komissarov, 1981, 1994; Monteiro e Kaz, 1998; Levchin, 1998:9).

[39] Não obstante e como já adiantamos, a versão de Richert tem sido repetida por outros autores (veja-se por exemplo Lago, 1998:70-71 e Massarani, 1982:5-6).

[40] Também existiam dissidências entre Langsdorff e o resto da equipe, segundo nos informam os diários do próprio Langsdorff (Bernardino da Silva, 1997); anos antes, Auguste de Saint-Hilaire também tinha destacado o caráter difícil e incansável do barão (Saint-Hilaire, 1975:66).

[41] Segundo Lafourcade, no Rio de Janeiro Rugendas permaneceu na casa do barão Marshall, encarregado dos negócios com a Áustria (Lafourcade, 1984:71).

[42] Segundo Richert, Rugendas teria viajado a partir de Minas Gerais até Mato Grosso, Espírito Santo e Bahia, incluindo, aliás, uma permanência de vários meses em uma aldeia de índios, à beira do Rio Doce (Richert, 1959:10-11; citado em Diener e Costa, 2002:20).

época), mas, também, porque esse itinerário não coincide com os desenhos elaborados por Rugendas.

Enquanto isso, do outro lado do oceano o pai do artista tinha estado gerindo a possibilidade de que seu filho ilustrasse o *Atlas* projetado por Spix e Martius, mas esse projeto acabaria frustrado pela morte de Maximiliano José I, rei da Baviera e mecenas desses dois cientistas (veja-se a correspondência en Diener e Costa, 2002:23)[43]. Esses dois autores postulam a hipótese de que Rugendas teria se desvinculado intencionalmente da expedição, para assim poder continuar a viagem por sua conta, projetando uma futura publicação individual (Diener e Costa, 2002:20)[44]. Considerando esse possível motivo, sustentam então que o artista teria se dirigido em primeiro lugar a Paris, devido a que, na Alemanha, aguardar-lhe-iam obstáculos legais colocados por Langsdorff (de fato, a delegação imperial russa em Munique já tinha iniciado ações legais contra ele; Diener e Costa, 2002:20-21)[45]. Entretanto e além desses supostos motivos legais, em Paris estava Alexander von Humboldt (1769-1859), o já famoso homem de ciências que dominava, naquele momento, os estudos americanistas (e cujo contato e tradutor no Brasil era José Bonifácio)[46].

1.2.1.3 - "…um tal barão de Humboldt, natural de Berlim"[47]

Retornaremos, recorrentemente, à figura de Humboldt e às suas ideias ao longo do texto, mas achamos necessário adiantar aqui um conjunto de informações básicas em

[43] Seu pai também estava tentando gerir que, após o seu retorno à Europa, Rugendas contasse com um emprego na Academia de Belas Artes de Munique (vejam-se os documentos em Diener e Costa, 1999:44-45).

[44] Para defender tal hipótese, os autores se baseiam em 1) as indefinições do contrato assinado entre Langsdorff e Rugendas, o qual teria criado uma série constante de equívocos e discussões entre ambos; 2) os envios de desenhos que Rugendas realizava, desde 1822, para a Alemanha, fora do contrato firmado com Langsdorff; 3) a insatisfação provocada pela demora para dar início à expedição, que, aliás, não contemplou o trajeto original prometido por Langsdorff (São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Amazônia, Venezuela e as Guianas, voltando para o Rio de Janeiro através do litoral. Veja-se Diener e Costa, 2002:15-21; também Mello Filho, 1998:13). Segundo o diário de Langsdorff, sabe-se que em 8 de fevereiro de 1825 Rugendas estava em Ouro Preto; aparentemente, daí teria partido para a Bahia. Segundo Carneiro (1979:27), embarcou para a Europa em 5 de maio; segundo Diener e Costa (2002), teria sido no final de junho.

[45] Sem se conhecer, detalhadamente, o processo judicial entre ambos, aparentemente Rugendas teria entregue a Langsdorff unicamente os materiais considerados como parte da expedição, reservando outros para si. Para obter maiores dados acerca destas desavenças contratuais, veja-se a excelente compilação documental realizada por Diener e Costa (1999:27-47). O material entregue por Rugendas a Langsdorff (79 imagens) encontra-se na Academia de Ciências da Rússia, em São Petersburgo (Diener, 1996:48), e foi publicada por Monteiro e Kaz (1998).

[46] Veja-se Mota, 1999:78. Abordaremos a relação entre José Bonifácio e Humboldt no Capítulo 4.

[47] Esta breve citação corresponde à *Ordem Régia* expedida em 1800 para o Gobernador Geral do estado de Pará, considerando-se perigoso que esse 'tal barão von Humboldt, natural de Berlim' percorresse territórios portugueses, devido à relação dele com o rei Carlos IV da Espanha (veja-se Pratt, 1997:208-209; a cita encontra-se em Pacheco de Oliveira, 1987b:98).

torno de quem é considerado um dos maiores naturalistas do século XIX. Nascido na cidade de Berlim e criado no ambiente da corte prussiana, Humboldt se formou em Ciências Naturais na Universidade de Göttingen. Depois de trabalhar como consultor de mineria para o governo prussiano, aos 30 anos de idade decidiu programar uma viagem de estudo junto com o médico e botânico Aimé Bonpland (1773-1858), optando finalmente pela América devido à facilidade de conseguir uma autorização de Carlos IV para se deslocarem livremente pelo território hispano-americano, sendo a cargo do naturalista as despesas da viagem. Humboldt e Bonpland iniciaram seu périplo sul-americano em 1799 a partir da cidade de Caracas (Venezuela), inaugurando o século sobre o qual plasmar-se-ia toda uma maneira de observar a natureza e compreender a exuberância americana. Estiveram na Cuba, na Colômbia, no Equador, no Peru, no México e, muito brevemente, nos Estados Unidos. Em agosto de 1804 já estavam novamente em Paris e, reconhecidos ambos como grandes heróis viajantes, foi aí onde Humboldt se encarregou, pessoalmente, de distribuir os seus conhecimentos sobre o mundo americano entre a alta sociedade parisiense e os círculos da ciência. A totalidade do itinerário percorrido refletir-se-ia na publicação, a partir de 1807, de *Le voyage aux régions equinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799-1804, par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland*, com um total de 30 volumes[48]. Desses *Voyages* fazem parte obras muito famosas, tais como *Ensaio sobre a geografia das plantas*, *Vistas da natureza*, *Relação Histórica*, *Vistas da Cordilheira*, entre outras. Um dos traços excepcionais da carreira de Humboldt foi sua auto-gestão: ele próprio financiou algumas das suas viagens, e dirigia pessoalmente sua prolífica produção geográfico-literária[49]; com enorme quantidade, frequência, impacto e demanda, suas publicações eram acompanhadas por aclamadas conferências, tanto em Paris como em Berlim. Deste lado do oceano, as suas representações se tornaram *"materia prima fundamental para las ideologías americana y americanista forjadas por los intelectuales criollos en las*

[48] Dezesseis de botânica e geografía das plantas, dois de zoologia, dois de medições astronômicas e barométricas, sete de descrições geográficas e geopolíticas e três de narrativa de viagens (Pratt, 1997:212).

[49] *Nova genera et species plantarum* (1815-1825); *Recueil d'observations astronomiques* (junto com o astrônomo J. Oltmanns, 1808); *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée* (junto com Georges Cuvier, Pierre André Latreille, o pintor Pierre-Henri de Valenciennes e Joseph Louis Gay-Lussac, entre 1805 e 1833); *Ansichten der Natur* (1808). Das suas viagens à Ásia foram publicados *Fragments de géologie et de climatologie asiatiques* (1831) e *Asie centrale* (1843); por último, encontra-se seu famoso *Kosmos - Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, publicado entre 1845 e 1862. É imensa a bibliografia produzida em torno deste naturalista; aqui apelamos aos trabalhos de Cicerchia (2005), Moraes (2007) e Pratt (1997).

décadas de 1820, 1830 y 1840" (Pratt, 1997:305) e, até aos nossos dias, Humboldt é reconhecido como o cientista que 'deu a conhecer' a América à Europa.

1.2.2 – Retorno de Rugendas à Europa

1.2.2.1 - Humboldt e Rugendas

Durante as primeiras décadas do século XIX, enquanto toda a América ia conquistando sua independência e a Europa se dedicava com empenho à sua expansão capitalista – conhecendo 'cientificamente' as novas geografías que ampliavam seus mercados –, Humboldt aportou certas visões sobre a natureza americana que se transformaram, em muito pouco tempo, em formas consagradas para imaginar, entender e explicar o novo continente. Elaboradas a partir do chamado realismo criativo (um modo estético de produzir conhecimento científico sobre os temas da história natural, articulando o visual, o sensível e o afetivo à linguagem classificatória e técnica da ciência), essas visões inaugurais de Humboldt conjugavam o discurso racionalista-utilitário e o romântico-estético para demonstrar a *unidade* da natureza e sua oculta força vital (Diener e Costa, 2002); a exuberância e a diversidade americanas podiam ser abordadas, compreendidas e transmitidas através das categorias do *sublime* e do *pitoresco*, respectivamente. Apesar de não ter visitado as terras brasileiras, Humboldt estimulava os seus colegas na produção de conhecimentos sobre esse país e estava a par de todos os avanços científicos nele produzidos, como fica demonstrado através dos intercâmbios epistolares que manteve com Eschwege, Martius, o Príncipe Maximiliano, Saint-Hilaire, Schomburgk e Pöeppig (Belluzzo, 1994:22).

Humboldt e Rugendas se conheceram pessoalmente em outubro de 1825; pouco tempo depois, o cientista escreveu ao artista

> *"...minha fantasia, meu estimadíssimo, ainda está extasiada com as exuberantes formas do mundo tropical que* ***seus inteligentes desenhos representam de maneira esplêndida e verdadeira*** *(...) Eu, que convivi durante seis anos com estas formas, penso que* ***só o Senhor apreendeu com maestria o verdadeiro caráter das plantas****"* (Richert, 1959:12; citado em Diener e Costa, 2002:22; grifos nossos).

Segundo Diener (1996:46-47), Rugendas tinha conseguido publicar *Viagem Pitoresca* devido ao entusiasmo que Humboldt manifestava pela obra do seu compatriota. Por outro lado, os biógrafos e comentadores do artista coincidem em apontar o papel capital e o peso decisivo que teria tido sua relação pessoal com Humboldt, não somente porque Rugendas incorporaria uma maneira de compreender a

natureza – integrando o conhecimento científico à criação artística –, mas, também, porque a proximidade com o naturalista, e a predileção deste pelo artista, ampliaram significativamente o panorama das suas redes sociais. Em Paris Rugendas conheceu os pintores Jacques-Louis David (1748-1825), Émile Jean-Horace Vernet (1789-1863) e Antoine-Jean Gros (1771-1835); os políticos Benjamin Constant (1767-1830) e o Abade Henri Grégoire (1750-1831), o diplomata e pintor Claude François Fortier, conde de Clarac (1777-1847) e os cientistas Georges Cuvier (1769-1832), Pierre André Latreille (1762-1833) e Alexandre Brongniart (1770-1847; Carneiro, 1979:33), muitos deles através dos contatos abertos por Humboldt para o artista. Também os pintores Eugène Delacroix (1798-1863), Auguste Borget (1808-1877) e principalmente François Gérard (1770-1837), cujo salão artístico era um dos mais qualificados de Paris, frequentado por artistas e literatos famosos junto com as nobrezas da França, da Alemanha e da Rússia (veja-se Lago, 1998:29; Carneiro, 1979:33; Metzger e Trepesch, 2007:20). Na capital parisiense também conheceria o já famoso aquarelista inglês romântico Richard P. Bonington (1802-1828).

A presença de Humboldt na vida de Rugendas foi fundamental: também lhe assessorava em questões relativas a sua inserção no mercado, sugerindo-lhe destinos seguros para os seus desenhos ou indicando-lhe o desenvolvimento de temáticas precisas: *"pinte novamente os fetos arbóreos; uma vez mais confirmei, ontem, o quanto esse tipo de estudos pintados agrada a diversas famílias"* (Richert, 1959:26; citado em Diener e Costa, 2002:56)[50]. Segundo a correspondência mantida entre ambos, Rugendas estava projetando uma publicação própria sobre plantas e vegetação, que pensava concluir durante sua futura viagem a Roma; enquanto isso, Humboldt tentava negociar com ele a obtenção de alguns dos seus desenhos para uma nova edição do seu *Ensaio sobre a geografia das plantas*, assegurando-lhe os benefícios do reconhecimento que isso lhe trazeria, devido à enorme quantidade de vendas de todas suas obras (Diener e Costa, 2002:23; Carneiro, 1979:28-29).

Até aqui, a trajetória intelectual de Rugendas estaria marcada pela formação obtida, na época, através de Langsdorff, e enriquecida agora por Humboldt, dois cientistas formados em Göttingen e alemães como ele. Enquanto Langsdorff ainda permanecia no meio de uma expedição que, até aquele momento, parecia oferecer

[50] Veja-se por exemplo Carneiro (1979:46), a respeito do conselho de Humboldt de enviar desenhos para a exposição de Berlim em 1829, assegurando-lhe que ali encontraria bastantes compradores. Querendo responder às demandas do prestigioso cientista com rigorosidade, na Alemanha Rugendas consultará von Martius e visitará a Biblioteca de Munique (Massarani, 1982:6).

futuros promissores, Humboldt já estava cheio de prestígio, divulgando através de conferências e publicações os resultados da sua viagem e o 'sentimento da natureza' que agora exigia a observação do universo. Além dessas duas figuras protagônicas e dos modelos de aprendizagem científica que ambos representaram para Rugendas, o artista continuará rodeando-se de outros conterrâneos com os quais, provavelmente, teria compartilhado os sentidos germânicos dos termos *Zivilisation* e *Kultur* (Elias, 1993, 1994ª; Fayet, 2006b), como parâmetros comparativos para compreender e/ou avaliar as particularidades e diferências encontradas nos povos americanos – tema que desenvolveremos nos Capítulos 3 e 4.

1.2.2.2 - Publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil*

Em uma carta datada em 20 de março de 1826, Rugendas comunicou a Humboldt o convite oferecido pela editora Engelmann e Cia.[51] para a publicação de um álbum sobre o Brasil: tratar-se-ia de uma 'viagem pitoresca' através daquele país e, para começar a edição, o artista se instalou, a meados desse ano, em Paris[52].

No Capítulo 3 abordaremos detalhadamente a publicação de *Viagem Pitoresca*, mas, por enquanto, consideramos importante destacar aqui que a inclusão de Rugendas em diversos ambientes intelectuais (principalmente através de Humboldt, do pintor François Gérard e do seu editor Engelmann), teria criado um ambiente de expectativa na capital francesa em torno do lançamento do seu trabalho, notícia divulgada com grande celebração em diferentes meios[53]. Além dessas estimulantes expectativas e reconhecimentos, a publicação do álbum se revestirá de prestígio e bons augúrios através dos elogios expressados por Humboldt, que escreveu para o artista:

> *"A pesar de tudo encontro tempo ainda, caríssimo Rugendas, para externá-lhe e ao seu bravo editor os meus agradecimentos sinceros e a minha admiração. Sim, admiração profunda e sem favor é a expressão correta.* ***Senti-me muito feliz por ter sido o primeiro a louvar aqui em Paris o seu grande talento na***

[51] Godefroy Engelmann já tinha publicado *Voyage au Levant* do Conde de Forbin, *Souvenirs Pittoresques* de Bacler d'Albe (ambos de 1819) e *Voyages Pittoresques à travers la France*, do Barão Tylor (em 1820; Diener e Costa, 2002:92).

[52] Segundo Richert, durante esse período Rugendas compartilhou uma casa com seu amigo publicista Víctor-Aimé Huber, no Bairro Latino. Naquele momento, Huber trabalhava na editora alemana Cotta (Richert, 1959:15-17; citado em Diener e Costa, 2002:100; Lafourcade, 1984:74). Ambos tinham se conhecido na infância; os pais do artista eram amigos da mãe de Huber (Slenes, 2006:76).

[53] Fazendo parte do mesmo número no qual Langsdorff escrevia a respeito da sua própria expedição, a revista científica *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire ou Recueil des relations originales, inédites* (Dir. J.B.Eyriés; Malte-Brun. Paris: Arthus Bertrand. Ge.FF 5872, v.29. Première série, 1826, pp.138-139; 142-143) anunciava a publicação do álbum de Rugendas, como 'um livro de luxo, dos mais magníficos'. Também apareceram comentários muito favoráveis nos jornais *Journal des Debats*, *Courier Français* e *Le Constitutionel* (Carneiro, 1979:41; Massarani, 1982:7).

> ***interpretação fisionômica das paisagens.*** *Sua suavidade, sua formação espiritual, seu imaculado gosto artístico, projetam esse talento no tratamento que confere à natureza tropical.* ***O texto está excelente e repleto de dados geográficos corretos.*** *Imagine, se tivesse tempo nestes últimos cinco dias, não teria ficado até as três da manhã.*
> *Essa alegria e esse sentimento tinha que externá-lhe, meu caro. Reserve-me sua amizade. Ainda vou reivindicar sua complacência para com a minha obra..."* (em Richert, 1959: 7-8, sem data; citada em Massarani, 1982:8. Grifos nossos).

Além de garantir a Rugendas um esplêndido futuro, a aprovação intelectual de Humboldt significava também confirmar sua capacidade para interpretar 'corretamente' a natureza, e transmiti-la através da sua arte, dando-lhe carta de entrada para o círculo daqueles que, na Europa, representavam o conhecimento sobre América.

Em um nível diferente, devemos também adiantar aqui que *Viagem Pitoresca* oferecerá claras evidências acerca das ideias políticas de Rugendas: por um lado e como apontam Diener e Costa (1999:154), apesar de ter sido testemunha ocular da coroação de D. Pedro I e de ter feito um desenho sobre esse evento histórico, não o incluiu no álbum e, diferentemente, publicou uma litografia sobre a *Junta de Pernambuco* (rebelião anti-monárquica de 1817); em segundo lugar e de acordo com Slenes (2006:3), essa opção liberal estaria sublinhada, aliás, pelo forte caráter anti-escravista do álbum, escolhas político-visuais às quais retornaremos no Capítulo 4.

Rugendas devia permanecer em Paris para acompanhar cuidadosamente as sucessivas edições dos fascículos; não obstante, essa estada será interrompida em dezembro de 1826, devendo viajar a Augsburgo para acompanhar o funeral do seu pai. Retornará à capital francesa em junho de 1827, permanecendo ali até meados de 1828 (Slenes, 1995-96:277).

1.2.2.3 - Rugendas na Itália: reelaborações românticas

Segundo Diener e Costa (1999:17), a partir das ideias de Humboldt sobre a pintura de paisagem e do contato com outros artistas europeus, Rugendas teria percebido como uma deficiência sua falta de domínio a respeito da pintura a óleo. Devia apreender essa técnica se projetava fazer uma nova viagem de registros e, para completar essa formação, sua meta será Roma, a capital da arte naquele momento e ponto de encontro dos grandes artistas europeus da época (Diener e Costa, 2002:25).

Apesar de que o editor Engelmann intentaria impedir essa viagem (Carneiro, 1979:44), em junho de 1828 o artista começou o seu novo périplo; passando antes por Augsburgo, permanecerá na Itália até inícios de 1830. Percorrerá as cidades de Roma,

Florência, Nápoles, Veneza, Ancona, Sicília e as ilhas do Mar Tirreno (Metzger e Trepesch, 2007:21; Diener, 1992:24-25); na cidade de Pisa conhecerá o poeta August von Platen (1796-1835). É importante destacar que, em 28 de janeiro de 1829, Rugendas já estava incorporado na listagem dos membros fundadores da *Associação de Artistas em Roma*, evidenciando-se, com isso, a sua facilidade para se relacionar com os movimentos intelectuais do seu tempo (Diener, 1997:28).

Suas relações com esse ambiente artístico lhe permitiram reunir significativas bagagens intelectuais. Estando em Roma, no final de 1828 teve lugar a exposição do londrino William Turner (1775-1851), que estava revolucionando à academia com seus rápidos esboços com óleo muito diluído, tomados do natural; na mesma cidade, também conheceria o pintor berlinense Carl Blechen (1798-1840), dedicado aos desenhos em óleo realizados ao ar livre. Ambos os artistas influenciarão profundamente os futuros trabalhos de Rugendas, especialmente durante sua estada no México.

Paralelamente a essas influências e à presença constante das ideias de Humboldt, a obra do pintor acadêmico Pierre-Henri de Valenciennes[54] colocava o naturalismo como um requisito para a compreensão da paisagem dentro de uma disciplina científica, elaborando uma renovadora teoria da arte no seu livro *Élements de perspective pratique à l'usage des artistes* (Paris, 1800; veja-se Diener e Costa, 1999:16). Para esses autores, a passagem de Rugendas para a pintura a óleo teria sido, então, não somente produto das exigências naturalistas que surgiam das perspectivas de Humboldt, mas também modelada pelos princípios desenvolvidos por Valenciennes. Inspirando-se possivelmente nas importantes figuras de Humboldt, Valenciennes e Turner, durante esse período italiano, Rugendas retomou os diálogos com os esboços realizados no Brasil, reformulando velhos estudos isolados para transformá-los agora em elaboradas composições.

A respeito dessas obras (reproduzidas a seguir), Diener argumenta que a confrontação entre as próprias lembranças de Rugendas acerca do Brasil, por um lado, e a tradição europeia de recepção do continente americano, por outro, teria gerado, no artista, uma dinâmica que o levou a *"um mundo de novas ideias e de fantasia"* (Diener, 1996:56), reconstruindo, na Europa, um mundo idílico, idealizado como um paraíso terrestre e com populações de bons selvagens. Nessas pinturas podem-se perceber as

[54] Na linha das exigências do seu tempo, Valenciennes desenvolvia sua arte em função da ciência: trabalhou em forma conjunta com Cuvier na *História natural dos peixes* (citado em Saint-Hilaire, 1975:205) e, como comentamos na nota de rodapé 49, pág.43, participou da obra de Humboldt *Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée* entre 1805 e 1833, junto com Cuvier e Latreille.

influências conjuntas de Humboldt e de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): a concepção da natureza como totalidade e o entrelaçamento orgânico da topografia, flora, fauna e vida humanas (Diener e Costa, 1999:19; Diener, 1996:53)[55]. Segundo estes autores, *"A pintura de paisagem de Rugendas no Brasil é a obra criativa de um artista e não um mero registro documental elaborado pelo ilustrador de uma expedição científica (...) é importante diferenciar essas duas categorias para a compreensão da sua obra pictórica"* (Diener e Costa, 2002:50). Seus motivos principais foram a vegetação e a paisagem; os indígenas neles representados aparecem de forma minúscula, como *"...mera referência de escala humana"* (Diener e Costa, 1999:58). Entendemos que apresentar os índios em 'um todo' com a natureza equivalia a colocá-los entre as características que a ela se adjudicavam: a-histórica e sem cultura, os seus elementos – entre eles, os índios – compartiriam também essas qualidades.

[55] Os óleos reproduzidos a seguir fazem parte de um conjunto maior de 12 pinturas no total, classificado por Diener e Costa (2002) como *"quadros a óleo de tema brasileiro"*. Mencionando também algumas obras perdidas (das quais se tem alguma referência difusa), os autores têm catalogado, nesse trabalho, todos os óleos 'de tema brasileiro' existentes (Pablo Diener, comunicação pessoal). É importante destacar que, no Salão de Paris de 1819, o Conde de Clarac tinha exibido, com muito sucesso, uma gravura em sépia chamada *Floresta Virgem*; segundo Diener e Costa (2002:45), essa ilustração constituiria o antecedente formal imediato a esses quadros.

“Paisagem da mata virgem do Brasil, com figuras” (1830; 62,5 x 49,5 cm)

“Paisagem da mata virgem do Brasil, com figuras (2)” (ca. 1830; 63 x 50 cm)

“Árvore gigantesca na selva tropical brasileira” (1830; 46,5 x 38,5 cm)

“Paisagem tropical no Brasil: índios cozinhando” (ca. 1831; 63 x 73 cm)

“Índios flechando uma onça” (s.d.; 91 x 66 cm)

1.2.2.4 - Outras inspirações alemãs: Herder e Goethe

O romantismo de Goethe incentivava as viagens a terras distantes e, em relação ao Brasil – esse território americano onde reinava uma imperatriz alemã –, Goethe tinha tomado contato com as obras de John Mawe e de Robert Southey, assim como travado relações pessoais com Martius e Eschwege. Demonstrando um grande interesse por *"esse continente imenso que desvenda cada vez a minha inteligência"* (Harnisch-Hoffmann, 1965:22, citado em Pollon, 2005:146) e nutrido pela literatura de Montaigne, traduziu alguns poemas deste com indígenas como protagonistas: *Canção de amor de um selvagem* e *Canção de morte de um prisioneiro* foram publicados no *Tiefurter Journal* (nº 38, 1782); em 1826 reescreveu o primeiro poema na revista *Über Kunst und Altertum*, sob o título *Brasilianischen Gedischt an dir Schlange (Poema brasileiro dedicado à cobra*, também chamado *Brasileiro*)[56]. Segundo o estudo realizado por Bruno Pollon (op.cit.), na obra de Goethe produzida entre 1822 e 1823 há um total de 84 trechos que mencionam o Brasil, especialmente em relação a estudos botânicos[57]. Referindo-se às músicas típicas indígenas registradas por Spix e Martius, em 29 de janeiro de 1825 Goethe escrevia a este último que *"...os* ***cantos nacionais*** *que mandou aumentam sua coleção de forma bem característica. Que contraste esquisito entre os tiroleses alegres e de costumes rudes, e os* ***brasileiros de caráter rude e sombrio****; não é que já conhecemos um gaguejar semelhante na Austrália?"*[58]. Como veremos no Capítulo 3, essas maneiras de se referir aos indígenas como 'brasileiros', a seus produtos como 'nacionais' e a seu caráter como 'rude e sombrio', também serão expressadas por Rugendas.

Tanto Goethe quanto Johann Gottfried von Herder (1744-1803) tinham defendido o valor da singularidade para a interpretação do homem e suas nações: os 'povos' se apresentavam como seres histórico-geográficos particulares, possuidores de suas próprias épocas, parâmetros e valorações – exaltação das diferenças que implicaria,

[56] Esse poema tem sido reatualizado até aos nossos dias: foi reescrito em uma versão livre pelo poeta baiano Wally Salomão como "Cobra coral", musicalizado e gravado mais tarde, sob o mesmo nome, por Caetano Veloso, no seu disco *Noites do Norte* (2000; veja-se José Alexandrinho Souza Filho, "Montaigne, Wally Salomão e a 'canção da serpente'". Trabalho apresentado no *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, julho 2008).

[57] Comentando a sua correspondência, o mesmo autor aponta que *"Assim que o poeta tem notícia da presença em Weimar de um viajante ou cientista que passara pelo Brasil, exprime o desejo de conhecê-lo e quase sempre dá início a uma troca de correspondência. É assim que se encontra e mantém contato com Eschwege, Dr. Pohl, Martius e Spix, com os quais estabelece uma intensa troca de ideias e correspondências"* (Pollon, 2005:146).

[58] Citado em Ribeiro de Sousa, Celeste H.M. *Retratos do Brasil. Hetero-imagens literárias alemãs*. São Paulo: Ciência & Arte, 1996:155; grifo nosso.

na Alemanha, um dos caminhos para a auto-estima nacional. Herder apelava à natureza para traçar uma história físico-geográfica da humanidade, defendendo que as características de cada região imprimiam, nos seus habitantes, um caráter próprio; dessa maneira, assim como os seres vivos deviam ser conhecidos no seu caráter (além dos seus aspectos visíveis e/ou sua aparência), era necessário, também, aceder àquilo que 'mantinha vivo' os povos, defendendo então o resgate das raízes medievais germânicas, a valoração do passado histórico e das tradições populares, bases de uma consciência nacional. Sob essa perspectiva, a noção de maturidade e/ou evolução histórica estava por cima da noção de progresso; o universalismo desses pressupostos se encontrava, unicamente, na ideia de que todos os povos podiam amadurecer, assim como a semelhança entre os homens residia em sua capacidade para produzir diferenças (veja-se Herder, 2000[1784]; Gusdorf, 1985; Moura, 2009). Retornaremos às ideias e influências de Herder e Goethe no Capítulo 3, quando abordarmos as categorias de *Kultur* e *Zivilisation* em Rugendas.

1.2.3 – Rumo à grande viagem americana

Durante o período italiano, Rugendas manteve uma frequente correspondência com Humboldt. Tinha começado a projetar sua grande viagem americana sob os conselhos do naturalista, apelando também a suas intervenções para conseguir financiamentos, apresentações e cartas de recomendação para pessoas na América (Diener, 1992:27). Isso torna evidente que o artista confiava no prestígio que sua obra ganhava pela proximidade de Humboldt, assim como na diversidade de possibilidades que deviam se abrir em virtude de sua inserção entre as novas redes sociais que aquele lhe apontaria.

Em uma carta onde Humboldt expressava que a 'paisagem' não se encontrava nem no Chile nem na Argentina, o naturalista lhe sugeria 'procurar a grandeza' na botânica tropical andina da Cordilheira dos Andes, indicando-lhe passar pelo México, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia:

> *"Me alegro de su decisión de viajar a América y* ***creo que empezará una nueva época de la pintura de paisajes*** *según los tipos captados en vivo por Ud., pero* ***vuestra América no debe ser Brasil*** *(...) Ud. debe dirigirse a las zonas que reúnen palmeras, helechos arbustivos, cactáceas, nevados y volcanes, es decir, al cordón andino entre los 10º de latitud norte y 15º de latitud sur; en otras palabras, a Quindiu y Tolima, en el camino de Santa Fe a Popayán, o bien a Quito, o aún también a México, al pie del Orizaba (...)* ***¡Guárdese de visitar las zonas templadas, Buenos Aires y Chile…! Un gran artista como Ud. sólo debe ver lo grande. ¡Guárdese de todo lo que lo desvíe de su camino!****"* (13/03/1830; citada em Lago, 1998:36; vejam-se também outras traduções em Metzger e

Trepesch, 2007:22; del Carril, 1966a:18; Lafourcade, 1984:75; Diener, 1992:26. Grifos nossos).

A respeito desta carta, del Carril acrescentará: *"Humboldt sabía que su joven amigo (...) habría de permanecer insensible ante la monotonía de las pampas argentinas y la simplicidad de sus incipientes poblaciones"* (del Carril, 1966b:18).

Imediatamente depois de sua estada na Itália, Rugendas passou por Berlim, Paris e Londres, tentando obter financiamento para essa futura empresa, embora sem muito sucesso[59]. A situação na Europa tornava complicadas as condições para financiar planos de expedições científicas: a Bélgica estava em pleno processo de independência; na França, tinha caído o reinado de Carlos X; o trono português estava agora ocupado por D. Miguel, tinham lugar as insurreições polonesas e as lutas carbonárias nas cidades italianas. Durante esses anos se ressentiram, aliás, as edições dos fascículos de *Viagem Pitoresca*, criando-se um hiato de quase dois anos sem publicações (Carneiro, 1979:47)[60].

Na procura de ingressos para financiar a viagem, Rugendas tentou negociar a edição de um futuro grande álbum americano, que cumprisse tanto requisitos artísticos quanto científicos. Propondo realizar, a partir da arte, aquilo que Humboldt fazia através da ciência, em 20 de fevereiro de 1831 o artista escreveu para o editor Johann Friedrich von Cotta, de Stuttgart:

> *"Lo primero que tengo el honor de proponerle es una colección de imágenes americanas. Un álbum americano. Una selección de lo más interesante de la carpeta de un pintor viajero. Pintoresco e instructivo en lo referente a vegetación, fisionomía del paisaje, montañas, nubes, habitantes, costumbres, trajes, retratos de contemporáneos, monumentos, escenas históricas, fauna. Una colección de 15 a 20 estampas (...) Publicadas en fascículos, éstas han de configurar un conjunto atractivo y agradable y podrían aparecer con una periodicidad anual.*
> *El segundo proyecto sería una obra de carácter más bien científico. Una colección de 'Formas básicas de la Vegetación'. En su esclarecedora obra* Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*, el señor barón Alexander von Humboldt parte señalando 17 formas que, como tipos básicos, incluyen a todas las demás familias y las ordenan en función de su fisionomía. También los estudios sobre el paisaje serían tan instructivos como interesantes y pintorescos,*

[59] O único dinheiro que Rugendas conseguiu para essa viagem foi através da venda de sete telas à Coroa Prussiana (por intermédio de Humboldt, em Berlim), e outras três à casa dos príncipes de Thurn und Taxis, em Regensburgo (Diener e Costa, 2002:27).

[60] Carneiro cita uma carta que Engelmann escreveu para os seus sócios, a qual expressa, de maneira eloquente, o espírito de incerteza daquele momento: *"Quem buscaria inteirar-se sobre o que ocorre em outras partes do mundo, quando sérias calamidades ameaçam a todo momento suas próprias casas? Como ocupar-se com o governo do Brasil, quando perigam nossas próprias vidas e nossos bens?"* (Carneiro, 1979:47).

> *y debieran ser del gusto de los amantes de la naturaleza, de artistas y de botánicos (...)*
> *Por último le sugiero algunos encargos más pequeños, que sirviesen quizá (...) para obras de Su Excelencia, dibujos para almanaques, representaciones sobre historia natural para publicaciones de carácter científico"* (em Löschner, 1976:182-185; citada em Diener, 1992:15-16).

Nessa proposta, Rugendas fazia explícita sua intenção de construir o seu trabalho artístico em um material documental com valor de consulta; com essa motivação (mas, finalmente, sem qualquer ajuda financeira) zarpou de Bourdeaux para a América, em 30 de abril de 1831. Achamos conveniente destacar aqui que, em dezembro desse mesmo ano, Charles Darwin (1809-1882) se embarcava no *Beagle* junto com o desenhista Augustus Earle (1793-1838), fazendo parte da expedição comandada por Fitz Roy (1805-1865) com o propósito de cartografar a costa sul-americana, entre 1831 e 1836; este apontamento nos permite estabelecer algumas comparações em torno da organização social dessas viagens e identificar, nelas, distintas modalidades de produção intelectual (Pacheco de Oliveira, 1987; 1987b). Membro de uma abastada família burguesa, Darwin se incorporou como naturalista à missão de Fitz Roy pagando sua pasagem e as despesas da sua viagem, devendo incluso assumir o salário do seu assistente (Cicerchia, 2005:102-105); não obstante, a independência econômica de Darwin encontrava-se sujeita aos objetivos da Marinha Britânica e à procura de informações práticas de ordem geográfico-econômico[61]. Comparando-a com a Expedição Langsdorff, lembremos que esta tinha sido financiada pelo czar da Rússia, no interesse estatal de reincitar as relações políticas e comerciais com o Brasil, sendo o barão o diretor daquele projeto; Rugendas tinha participado nela como um dos seus integrantes especializados, em qualidade de ilustrador assalariado e sujeito, por tanto, à produção de conhecimento dirigida por Langsdorff. De uma maneira diferente das condições sociais e materiais dessas duas grandes expedições científicas – formadas por um equipe de profissionais, financiadas pelo Estado, associadas a instituições especializadas e vinculadas a objetivos de cunho geográfico, econômico e político –, dessa vez Rugendas se lançava, individualmente, a uma 'expedição' na qual, subordinado à perspectiva intelectual de Humboldt e sob a influência das suas orientações, perseguia um projeto pessoal: a elaboração de um 'grande álbum

[61] A primeira publicação acerca dessa viagem será editada em Londres em 1839, sob o título *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries visited by HMS Beagle, 1832-1836*. Considerado, junto com Humboldt, os dois maiores naturalistas do século XIX, Darwin publicou em 1859 sua revolucionária obra *A origem das espécies*, como se sabe, de enormes consequências na história das ideias.

americano'. À procura desse objetivo, suas condições independentes permitir-lhe-ão escolher os lugares visitados e o tempo de permanência em cada um deles, assim como organizar livremente a maneira de conseguir e elaborar seus propósitos. Serão as características dessa segunda viagem as que, no nosso entender, definem certas especificidades que distinguem claramente a Rugendas face a outros viajantes – diferenças que abordaremos novamente no final deste capítulo.

Passando antes pelo Haiti, Rugendas chegará no México em 30 de junho e permanecerá nesse país pouco mais de dois anos, adotando a pintura a óleo como principal forma de expressão (Diener e Costa, 1999:19). O seu período mexicano é considerado o mais rico em termos produtivos, formando um total de 1.600 obras entre desenhos, esboços a óleo e pinturas (Metzger e Trepesch, 2007:24). Nesse país conhecerá o físico e botânico alemão Christian Julius Wilhelm Schiede (1798-1836, formado em medicina na Universidade de Göttingen), o naturalista aficionado alemão Eduard Harkort (1797-1836) e o escritor Carl Christian Wilhelm Sartorius (1796-1872)[62].

Depois de ter ficado preso dois meses, Rugendas teve que fugir do México em maio de 1834, escapando-se de um possível fuzilamento por estar envolvido em causas políticas[63]. Essa situação coloca, com maior evidência, as mudanças que teriam acontecido na trajetória do artista: nesse retorno à América, Rugendas já era um artista-viajante profissional, adulto, que, além de se auto-financiar e de se mobilizar de maneira independente, contava também com ideias políticas definidas, ao ponto de tomar decisões que colocavam em risco sua liberdade e sua vida.

1.2.3.1 - Rugendas no Chile

Em 1º de julho de 1834 o artista chegou em Valparaíso, iniciando a sua mais longa estada em um país latino-americano: permanecerá no Chile oito anos, até inícios de 1845. Nesse período desviará seu foco de atenção sobre a paisagem (claramente privilegiada durante sua estada no México) para se dedicar, diferentemente, a motivos

[62] Sartorius editou o seu livro *Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben* em Darmstadt (1855) e sua versão inglesa, *Landscapes and popular sketches*, em Londres (1858); ambas contavam com 18 litografias de Rugendas, as quais obtiveram excelentes críticas (Lago, 1998:36; Metzger e Trepesch, 2007:34).

[63] Segundo Lago, o artista se declarou abertamente contra do governo do ditador ultra-conservador Anastasio Bustamante; nessa militância, albergou clandestinamente, na sua casa, o Gral. Morán e Miguel de Santa María, liberais opositores dessa ditadura. Quando descoberto, foi acusado de complicidade com os grupos rebeldes, permanecendo preso durante dois meses na prisão de Acordata, e foi obrigado, mais tarde, a abandonar o país (Lago, 1998:35).

mais vinculados a temáticas de população, tais como cenas costumbristas e temas históricos (tópicos que vão adquirir maior protagonismo nas viagens seguintes). A partir da sua chegada no território chileno, a vida de Rugendas estará marcada pela instabilidade econômica, devendo dedicar-se, frequentemente, à elaboração de retratos e outros encargos como meio de sustento.

Através de um tal M. Virmond, Rugendas trazia, do México, uma carta de recomendação para ser apresentada a José Javier Bustamante (1785-1849), ministro de Guerra do presidente naquele momento, Joaquín Prieto (1786-1854)[64]. Este último lhe outorgou um passaporte para viajar livremente pelo território chileno, cujo texto rezava:

> *"Por cuanto don Mauricio Rugendas intenta visitar el territorio de la República,* ***con el objeto de levantar planos topográficos*** *de aquellos lugares que tuviere conveniente habiendo solicitado al efecto el correspondiente pasaporte: Por tanto, vengo en concedérselo para que pueda emprender libremente su viaje, y en su consecuencia ordeno a los Intendentes y Gobernadores departamentales y demás autoridades de la República no le pongan embarazo alguno en su tránsito. Dado en la Sala de Gobierno a 27 de octubre de 1834. Firmado: Joaquín Prieto. Joaquín Tocornal"* (citado em Lago, 1998:46; grifo nosso)[65].

A constituição política promulgada em 1833 declarava que a extensão do território chileno se estendia do deserto de Atacama até o Cabo de Hornos, mas a ocupação real e soberana no sul daquelas terras chegava somente até os limites do Rio Bío-Bío (Fredes Aliaga, 1992:58); além dessa fronteira, encontrava-se a Araucania, território dos chamados genericamente araucanos 'livres'[66] – isto é, 'índios inimigos'. Rugendas viverá na zona central do Chile, alternadamente entre as cidades de Santiago, Valparaíso e Talca (veja-se mapa no Anexo I).

Tanto nas principais cidades chilenas quanto nas argentinas, tinham lugar as chamadas *tertúlias*, reuniões periódicas em casas de pessoas notáveis onde se discutiam temas de atualidade, à maneira dos salões europeus; esse tipo de encontros era o mecanismo de socialização mais importante da época[67]. Rugendas compartilhará as

---

[64] Essa carta de recomendação está citada, na íntegra, em Cruchaga Ossa, Alberto. *Estudios de Historia Diplomática Chilena.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1962, pág.73.

[65] Aparentemente, essa possibilidade de realizar cartas topográficas teria sido oferecida por Rugendas para conquistar a boa vontade oficial, em um momento em que o país necessitava estudar-se e reconhecer-se a si mesmo (Lago, 1998:49; veja-se também Espinoza, 1984:23-25; Pereira Salas, 1984:48).

[66] O termo 'araucano' tem sido o mais amplamente utilizado para se referir às populações da Araucania. Neste primeiro capítulo, o uso desse termo responde àquele encontrado nas fontes consultadas; não obstante, será problematizado no Capítulo 5.

[67] Na correspondência mantida entre Rugendas e Mercedes Marín del Solar, dá-se a entender, claramente, a passagem de numerosos artistas e pessoas da elite vinculadas à Europa por esse tipo de reuniões.

tertúlias literárias do romantismo com as elites chilenas, estabelecendo contatos significativos. Nelas, conhecerá o jornalista e jurista venezuelano Andrés Bello (1781-1865)[68], o escritor e jornalista colombiano Juan García del Río (1794-1856)[69], o jornalista e militar uruguaio Juan Espinosa (1804-1871)[70], o militar cubano Rafael Valdés, a cantora Isadora Zegers de Huneeus[71], Juana Toro de Vicuña e a escritora chilena Mercedes Marín Solar[72]. Também tomará contato com o botânico e naturalista francês Claude Gay Mouret (1800-1873)[73], reencontrar-se-á com o pintor Auguste Borget (a quem tinha conhecido anteriormente em Paris)[74] e manterá amizade com o conselheiro Miguel Maria Lisboa, barão de Japurá (1809-1881, que em 1838 será nomeado representante do Brasil no Chile). Para o final da sua viagem, Rugendas também conhecerá o escritor Guillermo Blest Gana (1829-1904)[75], o pintor e escritor Andrés Donoso (1819-1877), o mineralogista polaco Ignacio Domeyko (1802-1889) e o político Francisco Bilbao (1823-1865), *"ciudadanos conformadores de la identidad del país"* (Muñoz Zárate, 2007:58).

Segundo Diener e Costa, *"decisivos para a compenetração de Rugendas com o mundo sul-americano foram os contatos e amizades que estabeleceu pouco depois da*

---

[68] Andrés Bello tinha lutado nas guerras de independência junto com Simón Bolívar, exercendo com ele, aliás, funções diplomáticas para pedir ajuda ao governo britânico contra o domínio espanhol. Foi redator do Código Civil chileno, conselheiro de Relações Exteriores e, mais tarde, primeiro Reitor da Universidade do Chile. Foi também editor da revista *El Araucano*; nela, lutava pela abertura à cultura europeia e criticava duramente a Igreja Católica. Conheceu Humboldt e Bonpland cuando estes estiveram na Venezuela, acompanhando-os em algumas excursões locais. Mais tarde, Humboldt apareceu citado em todos os números do *Repertorio Americano,* uma revista em língua espanhola que Bello tinha fundado em Londres, em 1826. Também participou nos livros de alguns viajantes americanistas, como os de Edouard Pöeppig (1798-1868), do capitão Francis Bond-Head (1793-1875) e, principalmente, nos livros de Humboldt (veja-se Diener, 1997:38-39; Diener e Costa, 1999:22; Pratt, 1997:301-316). As afinidades intelectuais e políticas relacionariam Bello e Rugendas; possivelmente, esse vínculo resultaria reforçado devido à proximidade de cada um deles com Humboldt. Diener aponta, aliás, a amizade que unia a seu filho Carlos Bello com o artista (Diener, 1997:39).

[69] García del Río foi secretário da Seção de Relações Exteriores e sub-secretário de Relações Exteriores do governo do presidente O'Higgins no Chile, deputado no seu país em 1830 e ministro de Fazenda em Equador, em 1833.

[70] O coronel uruguaio Juan Espinosa de los Monteros Lanza combateu sob as ordens do General San Martín (1778-1850) em Chacabuco e Maipú. Teve uma destacada presença na independência do Peru, pelo qual foi nomeado Sub-secretário de Guerra; é considerado 'herói nacional' nesse país.

[71] *"El salón de Isidora Zegers fue un sitio por donde pasaron músicos, actores y pintores que contribuyeron a crear pequeños círculos de amantes del arte, sensibilizando a muchas personas que más tarde serían los amigos y admiradores de Rugendas"* (Fredes Aliaga, 1992:64).

[72] Mercedes Marín Recabarren del Solar (1804-1866) foi uma das primeiras poetas nacionais, amiga da viajante inglesa Maria Graham.

[73] Entre muitas outras obras, Claude Gay editou um *Atlas da história física e política do Chile* (24 volumes editados em Paris, em 1854), no qual aparece um quadro de Rugendas titulado "Malón", datado em 1835 (Lago, 1998:58).

[74] Amigo de Balzac, naquele momento Borget estava voltando da sua viagem à Argentina.

[75] Segundo Pereira Salas (1984:59), o quadro *El rapto de Trinidad Salcedo* está baseado na *"...prolija investigación y en el relato expresamente escrito para animarlo por su amigo el poeta Guillermo Blest Gana"*; entretanto, desconhecemos os elementos que permitiram, a Pereira Salas, fazer essa afirmação.

sua chegada ao Chile" (1999:21). O biógrafo chileno de Rugendas, Tomás Lago, comenta que o artista também era convidado para as grandes fazendas dos membros da aristocracia rural chilena, encontrando-se quadros firmados por ele nas propriedades de Jacinto Valdés, Justo Salinas e A. Larraín (Lago, 1998:57). Para esse autor, teria sido a própria obra de Rugendas a que *"(...) estableció un nexo entre una serie de personas destacadas que vivían en Chile por entonces (...) que formaban parte de la elite intelectual de la sociedad"* (1998:64).

Na cidade de Talca, Rugendas conhecerá uma importante dama da alta sociedade chilena, Carmen Arriagada de Gutike (1807-1900); casada com um oficial alemão, com ela manterá uma clandestina relação amorosa-epistolar durante vários anos. Através das suas cartas ficaram refletidas algumas das ideias de Rugendas[76]: além de compartilharem sua dor amorosa e se referirem às desventuras financeiras do artista, nelas comentavam-se mutuamente temas de interesse (aparentemente, comuns a ambos), tais como romantismo, classicismo, frenologia e enfrentamentos entre indígenas e tropas do governo (Pinochet de la Barra, 1990; Keller, 1958; Lago, 1998; Diener, 1997); também opinavam sobre as obras de autores tais como Lord Byron, Víctor Hugo, Chateaubriand, George Sand, Dumas, Walter Scott, Shakespeare, os nórdicos Young e McPherson, *A divina epopéia* de Soumé. Segundo Diener e Costa, Carmen Arriagada *"(...) fue sin lugar a dudas una personalidad fundamental, que contribuyó a su comprensión del mundo americano"* (Diener e Costa, 1998:25).

Foi ela quem presenteou Rugendas com o livro *Rimas*, obra do escritor romântico argentino Esteban Echeverría (Lago, 1998:66;130). Nessas páginas estava 'La Cautiva', o poema que haveria de influenciar significativamente as posteriores temáticas visuais do artista.

1.2.3.2 - Rosas na Argentina e os exilados argentinos no Chile

Desenvolveremos o contexto político argentino no Capítulo 5, mas achamos necessário adiantar aqui algumas informações de ordem geral. Depois da declaração da independência (1816), o território argentino foi o cenário de sucessivas lutas políticas de

[76] A relação platônica entre Rugendas e Carmen Arriagada se manteve, aproximadamente, oito anos; sua correspondência, com alguns intervalos, compreende uns quinze. Para aceder a esses intercâmbios epistolares vejam-se Pinochet de la Barra, 1990; Keller, 1958. Também Morales, Leónidas. *Cartas de amor y sujeto femenino en Chile, siglos XIX y XX* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003). Segundo Pereira Salas (1984:55), a correspondência entre Carmen e Rugendas *"forma las páginas más significativas del romanticismo chileno"*. Cabe destacar que Rugendas presenteou Carmen Arriagada com um álbum de 51 desenhos, produzido entre 1840 e 1842 (veja-se Pinochet de la Barra, 1989:275;384). A totalidade desse álbum encontra-se na Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

ordem interna, travadas entre caudilhos *federais* e portenhos centralistas-*unitários*. Em linhas gerais, os motivos das dissidências se agrupavam em torno da federalização das ganâncias da Alfândega, por um lado, e do intercâmbio econômico desigual imposto pela burguesia pecuarista de Buenos Aires, por outro (Lázzari, 1996:45). Entre essas tensões, a década de 1820 esteve marcada por fracassadas tentativas de unificação; finalmente, quem conseguiu centralizar o poder desde 1829 até 1852 foi um dos fazendeiros mais poderosos da província de Buenos Aires, o Gral. Juan Manuel de Rosas (1793-1877). Como analisa o historiador Tulio Halperin Donghi (2007), a conquista da paz interior, para Rosas, só podia ser possível a partir da eliminação da política, e da redução da arte de governar a uma mera eficácia administrativa – da qual faria parte o exercício do terror, especialmente a partir de 1835. Assim, Rosas permaneceu por mais de vinte anos em sua hegemonia local, fazendo de Buenos Aires o instrumento da hegemonia nacional: sob o signo federal, a pacificação do interior do país identificar-se-ia com a conquista do Interior por Buenos Aires (Halperin Donghi, 2007).

A estabilidade do estado de direito estabelecido no Chile a partir de 1833 tinha favorecido a chegada de intelectuais e artistas dos países vizinhos, pelo qual Rugendas fez contato com todo um grupo de refugiados políticos argentinos, conhecendo-os principalmente através das tertúlias na casa do Gral. Gregorio Las Heras (Pereira Salas, 1984:49; Lafourcade, 1984:79). Suas ideias políticas liberais haveriam de aproximá-lo dos exilados inimigos de Rosas: conhecerá o político Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)[77] e o historiador Vicente Fidel López (1815-1903)[78]; estabelecerá uma profunda amizade com o diplomata Domingo de Oro (1800-1879)[79] e com o poeta Juan

[77] Devido à importância de sua relação e influência sobre Rugendas, aprofundaremos a figura de Sarmiento no Capítulo 5; não obstante, adiantamos aqui que em 1845 escreveu *Facundo, civilización o barbarie* – peça fundamental na narrativa americanista –, a qual será comentada nesse capítulo.

[78] Historiador, advogado e político, foi integrante do Salão Literário de Marcos Sastre (do qual também fazia parte Esteban Echeverría). Participou na Constituição Argentina (1853) e foi reitor da Universidade de Buenos Aires. A par da obra de Bartolomé Mitre, ambos inauguraram a historiografia argentina; entre outras obras, López escreverá *Introducción a la Historia de la República Argentina* (1881), *La Revolución Argentina* (1881, 3 volumes) e entre 1883 e 1893, os dez volumes da *Historia de la República Argentina*.

[79] Tendo participado nas Guerras pela Independência, Oro exerceu uma muito intensa atividade pública como secretário, jornalista, juíz, diplomata e deputado. Em 1835 refugiou-se em Santiago de Chile, dedicando-se ao jornalismo; ali participou na organização da *Comisión Argentina de Emigrados*, presidida pelo general Las Heras, da qual também faziam parte Bartolomé Mitre e Domingo F. Sarmiento. Regressou à Argentina pouco depois da Batalha de Caseros (1852; veja-se Pérez Aubone, Rosauro. *Proyección histórica de Domingo de Oro, un sanjuanino olvidado*. Buenos Aires: Ediciones Crisol, 1973).

Gualberto Godoy (1793-1864)[80]. Também conhecerá os políticos Juan Bautista Alberdi (1810-1884)[81], Juan María Gutiérrez (1809-1878), Gabriel Ocampo (1798-1882), Carlos Tejedor (1817-1903) e Martín Zapata (1811-1861; Espinoza, 1984:19; Correas, 1967:13). Como desenvolveremos no Capítulo 5, algumas destas personalidades tornar-se-ão influências decisivas para as posteriores representações da diferença social elaboradas pelo artista.

1.2.3.3 - Rugendas e o mundo índio da Araucania

O estado de guerra latente entre as diferentes populações da Araucania e as tropas guvernamentais na região chilena denominada *La Frontera* era um tema de interesse para a população da capital, sendo motivo de conversa frequente nas tertúlias (Diener, 1997:43); é possível que, através desses encontros, Rugendas tenha obtido informação sobre os *malones*. Interessando-se no conhecimento das comunidades araucanas, Rugendas começou a projetar uma viagem para a zona fronteiriça do sul do Rio Bío-Bío; antes de partir, seu amigo Juan Espinosa escrevia-lhe do Peru:

> *"(...) pasaréis adelante, y entraréis en la tierra clásica de los descendientes de Colocolo y Tucapel, Caupolicán, Rengo y otros no menos ilustrados por la lira de Ercilla*[82]*. No dudo que podáis entrar, en circunstancias que el Ejército habrá hecho algunas jornadas tierra adentro; y que volveréis mui rico de noticias sobre el carácter, costumbres, usos y fisonomía de los indomables araucanos. Ansioso estoy por ver vuestros dibujos y retratos, que no dudo serán tan exactos como los que habéis hecho aquí y en otras partes"* (04/12/1835; em Richert, 1954a:156).

A estada de Rugendas nessa região se estendeu entre meados de dezembro de 1835 e as primeiras semanas de 1836 (Diener, 1997:41). Aparentemente, durante esse período o artista teria acompanhado a comitiva do Gral. Manuel Bulnes (1799-1866), parlamentário a cargo de um Tratado de Paz com chefes mapuches (Metzger e Trepesch, 2007:27-28; del Carril, 1966:24)[83].

---

[80] Godoy foi poeta e jornalista; sua luta contra Rosas custou-lhe 26 anos de exílio no Chile.

[81] Devido às significativas conexões entre as ideias de Alberdi e as de Esteban Echeverría, aprofundaremos sua figura e obra no Capítulo 5; não obstante, também consideramos oportuno adiantar aqui que suas *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852) serão o pilar da Constituição Argentina (1853).

[82] Espinosa se refere aqui aos protagonistas de *La Araucana*, o clássico poema do conquistador Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), no qual relata, heroicamente, a resistência do povo mapuche perante os espanhóis. Os conteúdos desse poema serão abordados no Capítulo 6.

[83] Segundo Lago, *"un dibujo suyo muestra el momento cuando el Gral. Bulnes y el jefe mapuche se estrechan la mano"* (1998:71). Procuramos informação sobre este desenho através do professor Diener, que afirma desconhecê-lo (Pablo Diener, comunicação pessoal).

O etnólogo alemão Helmut Schindler (1992) assegura que a falta de documentos sobre essa época teria gerado uma quase-lenda a respeito do contato de Rugendas com araucanos livres, lenda baseada unicamente nas afirmações de Richert e continuada por outros autores. Aquela assegurava que

> *"Con su carácter sencillo,* [Rugendas] *se ganó la confianza del cacique y de toda la tribu, a tal extremo, que en aquel entorno podía moverse libremente; convivió con ellos y pudo observar minuciosamente su vida familiar, sus costumbres y tradiciones, sus vestimentas y también los malones. (...) Por el sur llegó, a través de Angol, hasta el Río Cautín, donde éste emerge de la montaña junto al imponente volcán Villarrica; por Tucapel y Arauco anduvo hasta el océano, en la desembocadura del Bío-Bío,* ***y en todas partes convivió con los indígenas****"* (Richert, 1959:40-41; citado em Schindler, 1992:73. Grifo nosso).

As afirmações de Richert, não obstante, parecem ter sido baseadas nos próprios depoimentos de Rugendas: em uma entrevista cedida em 1847 para um jornal francês (citada en pág. 76), o próprio artista tinha declarado ter passado 'temporadas com os índios'. Outra carta de Espinosa a Rugendas (datada em 22/01/1836) põe de manifesto que o artista teria estado, efetivamente, entre araucanos, embora os comentários de Espinosa não permitem saber se se tratava de índios 'amigos' ou 'inimigos':

> *"Celebro mucho que halláseis medio de introduciros entre esos famosos araucanos y que viéseis sus parlamentos y costumbres, etc. etc. (...) unos seres tan originales como esos Araucanos, y de quienes se haya elogiado más los altos hechos, no es fácil encontrar. ¿No se os han aparecido las sombras de Tucapel, o la del anciano Colocolo?"* (Richert, 1954a:158)[84].

Não obstante, as investigações de Schindler sobre os esboços rápidos que Rugendas realizou nessa viagem de 1835-36, permitem ao autor afirmar que *"Un estudio de los dibujos de carácter etnográfico de Rugendas pone en evidencia que jamás recorrió el territorio al sur del Bío-Bío, conocido con los nombres de Araucanía o La Frontera (...) El artista nunca se internó en el territorio dominado por los araucanos, sino que tuvo la cautela de recorrer únicamente la región limítrofe, controlada por los chilenos"* (Schindler, 1992:74-75; veja-se também Muñoz Zárate, 2007:59-60). Coincidente com essa perspectiva, Diener chama a atenção para o fato de que Rugendas jamais desenhou uma vivenda araucana, nem seu entorno doméstico, nem seus hortos, pelo qual nunca teria estado em uma *toldería*[85]; diferentemente, só teria tido contato com os indígenas 'amigos' que acudiam aos estabelecimentos fronteiriços para comerciar (Diener, 1997:43). Este autor destaca também a carta em que Carmen

[84] Mais uma vez, Espinosa refere-se aos protagonistas de *La Araucana*, o poema de Ercilla.
[85] Recebiam este nome os acampamentos de índios formados por 'toldos', geralmente de couro de cavalo.

Arriagada descreve a Rugendas os enfrentamentos entre araucanos e tropas guvernamentais (datada em 15/08/1837; transcrita na pág.309), como um claro indício de sua curiosidade e/ou preocupação com esse tema, quase um ano e meio depois dos seus dias na Araucania (Diener, 1997:45).

A partir dessa viagem, a representação dos *malones* e dos raptos de cativas brancas pelos índios – núcleo argumental do poema *La Cautiva* – serão temas recorrentes na obra de Rugendas, pintando sobre eles, mais tarde, na Europa (Diener, 1992:38; Lago, 1998).

1.2.3.4 - Primeira viagem à Argentina, 1837-1838

Nas suas cartas, Juan Espinosa também tinha oferecido algumas informações a Rugendas a respeito do que iria encontrar na sua futura viagem à Argentina: coincidindo, de certa maneira, com as impressões de Humboldt, advertia o artista que encontraria 'paisagens' unicamente na Cordilheira dos Andes e nas serras de Córdoba, já que *"todo lo demás no es otra cosa que pampas inmensas"* (22/01/1836; Richert, 1954:165).

Entre dezembro de 1837 e março/abril de 1838, o artista visitou pela primeira vez esse país, atravessando a Cordilheira dos Andes junto com outro pintor alemão, Robert Krause (1813-1885). Rugendas sofreu um acidente hípico quando alcançado pelo impacto de um raio; uma forte comoção cerebral lhe paralisou a metade do corpo, ficando hospitalizado na cidade de Mendoza durante dois meses (del Carril, 1966b:21; Pereira Salas, 1984:57; Carneiro, 1979:54), sofrendo as consequências desse acidente durante o resto da sua vida[86]. Empreendendo um regresso muito lento devido à péssima saúde do artista, seu colega Krause registrou no seu diário de viagem:

> *"Tenemos ahora el proyecto de pasar 30 leguas al sud por San Carlos, lo que es la primera población de indios en esa dirección, es decir,* ***de indios amigos, puesto que nadie se acercaría sin necesidad a las tribus enemigas. El miedo que tienen de ellos en todo el camino desde aquí por San Luis hasta Buenos Aires, es indescriptible. Los indios forman el objeto de las conversaciones diarias entre los habitantes de la ciudad y los del campo. Cada día se relatan nuevos raptos de las muchachas o mujeres de un pueblo entero, asesinatos de los hombres, saqueos, fuegos incendiarios y peleas sangrientas****"* (Krause/Haas 1924/2-3:57 e 1923/2-4:62; citado em Diener, 1992:40-41. Grifo nosso)[87].

[86] Esse acidente deixaria marcas definitivas em Rugendas: a partir daí, levará uma importante cicatriz na testa e um tique nos olhos, pelo qual contraia os músculos do rosto constantemente (veja-se Lago, 1998:78; Metzger e Trepesch, 2007:30).

[87] Infelizmente, não conseguimos aceder a esses diários de viagem, cujas referências são: Krause, Robert. Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán. In: *Phoenix*, Buenos Aires, Año 9, Nº 2-4, 1923 (1860), pp. 42-62; De Mendoza a San Luis de la Punta.

Os comentários de Krause põem em evidência o imaginário comum dos dois artistas em torno dos índios 'inimigos' – isto é, dos índios livres –, o qual permite corroborar as afirmações de Diener e de Schindler: Rugendas nunca teria tido contato direto com eles, e seu 'conhecimento' desses índios ter-se-ia produzido tanto através de suas relações pessoais quanto, também, a partir de tradições orais e fontes literárias (Diener, 1997:44).

O artista regressou ao Chile em junho de 1838; imediatamente depois dessa malograda viagem, publicará, sem sucesso nenhum, o álbum *Trajes populares chilenos*[88] (Diener e Costa, 2002:31). Aparentemente e de forma paralela a sua platônica relação com Carmen Arriagada, Rugendas tinha se apaixonado por Clara Álvarez Condarco, filha de uma abastada família de Valparaíso, a quem dobrava em idade. Perante o pedido da Clara em casamento, o artista recibeu uma forte negativa da sua família, vivendo essa situação como uma profunda humilhação[89]. Seu estado emocional e a falta de dinheiro levá-lo-ão a tomar distância e procurar outros horizontes.

1.2.3.5 - Viagens ao Peru e à Bolívia. O artista e sua correspondência

Em novembro de 1842 Rugendas partiu para Lima, capital do Peru, estabelecendo-se ali até setembro de 1844 (Diener e Costa, 2002:33). Nessa cidade conheceu o escritor francês Max Radiguet (1816-1899) e se conectou com membros da aristocracia e do governo limenhos; depois se encaminhou para a Bolívia, permanecendo ali aproximadamente três meses. Em ambos os países manifestou um vivo interesse pela arqueologia, ilustrando mais tarde o livro do naturalista suíço Johann Jakob von Tschudi

Diario íntimo del paisajista alemán. In: *Phoenix*, Buenos Aires, Año 10, Nº 2-3, 1924 (1860), pp. 36-61; Eine Fahrt nach Südamerika in dar ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ungedruckte Briefe und Tagebücher von Robert Krause. In: *Phoenix*. Buenos Aires, año 10, n.s. 4, nº 4, 1924, pp. 163-195. Diener (1992:40) cita uma carta de Krause, comentando o acidente: *"Desgraciadamente Rugendas nunca volvió a recuperar la salud completa. El lado izquierdo de la cara estaba paralizado y durante años padecía ataques de vértigo y de sordera"*. Na correspondência mantida com Espinosa, este fez alguns comentários a respeito do precário estado de saúde de Rugendas depois desse incidente (veja-se Richert; 1954b:94;101).

[88] Editado na imprenta tipográfica de J.B. Lebas, o álbum resultou um fracasso comercial, e só foi publicado o primeiro fascículo com 5 estampas, na cidade de Santiago de Chile (veja-se Diener e Costa, 2002:31; Lago, 1998:53-54; Diener, 1992:41).

[89] Segundo Lago, a principal objeção da família Condarco era a falta de fortuna do artista, embora também a diferença de idade e sua saúde; o pai da moça tinha tratado a Rugendas de 'atrevido e paralítico' (Lago, 1998:119-127). Podemos ter uma ideia do estado aflitivo de Rugendas através da carta que lhe escreveu, a esse respeito, o seu amigo Domingo de Oro (30/08/1842; em Richert, 1953b:194-195).

(1818-1889)[90]. Dessa região andina retornará à cidade chilena de Valparaíso, em janeiro de 1845.

É especialmente durante esse período de viagens onde se concentra a maior parte da sua correspondência[91]. Apesar de não contarmos com as cartas do próprio artista, através das palavras dos seus amigos mais queridos – Domingo de Oro, Juan Godoy, Juan Espinosa e Rafael Valdés, mencionados anteriormente[92] – podemos nos aproximar aos interesses de Rugendas, a suas ideias políticas e a seus estados oscilantes de ânimo (por questões de ordem afetiva ou ocasionados geralmente por falta de dinheiro, devendo realizar trabalhos que não o satisfaziam), entre outros aspectos da sua vida.

Aparentemente a pedido do artista, seu amigo mais íntimo, Domingo de Oro[93], descrevia-lhe situações e acontecimentos políticos com pormenorizadas análises[94], inclusive organizando essas descrições por subtítulos[95]. Frequentemente, Oro comentava com Rugendas suas atividades político-intelectuais, além de compartilhar com extrema confiança suas publicações secretas (aparecidas em distintos jornais sob pseudônimos); por sua vez, pode se perceber que Rugendas assessorava a seu amigo, sugerindo-lhe até que contratasse um espião na Argentina para se proteger[96]. Em alguns trechos das cartas de Oro, torna-se manifesto que este respondia, especificamente, à perguntas que o artista lhe fazia a respeito da *"causa argentina"*[97].

---

[90] *Antigüedades Peruanas*, publicado em Viena em 1851 (Metzger e Trepesch, 2007:30).

[91] A esse respeito, Richert informa: *"Por desgracia, conocemos sólo contadas cartas de las que escribiera el propio Rugendas, las que consideramos perdidas, pero existen numerosas epístolas dirigidas a él, las que el artista cuidaba con esmero, y que hoy se encuentran en poder del último descendiente de la familia Rugendas, el nieto de su hermano Luis, D. Walter Madler, o se custodian en el archivo de la asociación Historischer Verein für Schwaben, en Augsburgo (...) la parte más considerable de esta correspondencia está íntimamente relacionada con Chile"* (Richert, 1952:137-8; veja-se também Diener, 1992:53, destacando as possibilidades que essas cartas oferecem para aceder a temas aludidos por Rugendas). Essa situação é duplamente infeliz quando constatamos, através dos comentários dos seus amigos, que Rugendas escrevia-lhes longas e cuidadosas cartas, preocupando-se sempre em manter uma regularidade de comunicação (por exemplo, Domingo de Oro lhe escrevia: *"He recibido oportunamente sus apreciables cartas de 9, 17, 21 y 28 del pasado octubre"*; 01/11/1841. Citado em Richert, 1953b:186).

[92] Da Argentina, as pressões de Rosas sobre o governo do presidente chileno Prieto tinham obrigado a este último a vigiar a esses 'conspiradores' argentinos, razão pela qual esses amigos de Rugendas deveram abandonar Santiago de Chile. Distanciando-se geograficamente do artista, os destinos adotados por cada um deles foram variando no tempo (por exemplo, Oro esteve em Alhué e Copiapó; Espinosa em Valparaíso e Arequipa; Valdés, em Copiapó). Oro assegurava a Rugendas que se sentia *"bestializado por las autoridades chilenas"* (veja-se Lago, 1998:71; também Richert, 1953:162).

[93] Segundo Richert, das mais de 70 cartas conservadas do período 1837-1845, evidenciam que Oro era o amigo mais íntimo e querido de Rugendas (Richert, 1953:157).

[94] Na bibliografia de Richert, vejam-se as cartas de 10/10/1837 (1953:160); 10/10/1840 (1953:178); 20/04/1841 (1953:183); 01/05/1841 e 29/10/1841 (1953b:184-5); 07/03/1843 (1953b:198).

[95] Veja-se carta de 05/07/1839 (1953:163).

[96] 01/02/1840 (1953b:161;169); 16/04/1841 (1953:182); 20/04/1841 (1953:182-3).

[97] Vejam-se as cartas de 29/10/1841 e 01/11/1841 (1953b:185-7); também 15/05/1843 (1953b:200) e 02/07/1845 (1953b:208). Oro era opositor à ditadura de Rosas, mas perante as invasões estrangeiras tinha

Por sua vez, Juan Espinosa lhe oferecia informações políticas e comentários sobre o panorama latino-americano em geral, também organizadas sob subtítulos (modalidade que, quiçá, pode ter sido proposta pelo próprio Rugendas, dada a generalidade com que aparece nas cartas dos seus amigos). Os ítens de interesse se dividiam em seções tais como "Assuntos domésticos", "Novidades políticas" ou "Caráter dos índios no Perú"[98], além de aparecerem discussões que explicitavam, por exemplo, a adesão de Rugendas a algumas investigações em craneologia[99]. Espinosa opinava também sobre as relações exteriores e o lugar dos estrangeiros na América Latina, evidenciando, a cada uma das suas palavras, os ideais liberais compartilhados com o artista[100].

Além de questões sócio-políticas, os quatro amigos também se transmitiam epistolarmente seus sentimentos e suas tribulações, compartilhando – sob um tom inequivocamente romântico – as desventuras vividas e suas desilusões do mundo. O espírito aflitivo (aparentemente, comum aos quatro) tornava-se tão intenso, que Oro até propôs a Rugendas um suicídio coletivo, escrevendo-lhe: *"Qué tal señalarnos un día y uno en Arequipa* [Espinoza]*, otro en Copiapó* [Valdés]*, en Valparaíso otro* [Rugendas] *y el último en Santiago* [Oro], *y salir a la misma hora de esta miseria que llaman vida"* (06/04/1840; em Richert, 1953:172; veja-se também Lafourcade, 1984:80). Não obstante, Oro não deixava de manifestar a seu amigo que lutar por uma causa política justificava o padecimento de permanecer vivo.

---

declarado que *"El caudillo que hoy defiende a la nación es ese aborrecible Rosas, pero esto no autoriza a un argentino para abrazar la causa del invasor extranjero. Hago votos por el triunfo y el suplicio de Rosas"* (citado em Richert, 1953:158).

[98] Vejam-se as cartas de 20/11/1835 e 08/12/1835 (Richert, 1954); também 06/04/1838, 01/07/1838 e 01/10/1841 (Richert, 1954b:92;95;103-107;143-144). A respeito dos índios do Peru, Espinosa lhe escrevia: *"El indio del Perú es la raza de hombres más vil que puebla la tierra, humilde hasta la vileza, feroz como un tigre cuando puede hacer daño impunemente, como atacando ciento a uno, desconfiado cual ninguno, mezquino sin cotejo aparentando la inocencia de las llamas, y llenos de la malicia más inicua; misteriosos en todo, artero y sagaz bajo las apariencias de una estupidez sin límites (...)"* (01/07/1838; em Richert, 1954b:104). Em 1841 escrevia também, entre outras coisas *"Indios e indias son muy sucios, jamás se lavan, excepto un día del año, según me han dicho"* (01/10/1841; 1954b:144).

[99] *"...mientras profeséis la doctrina del Sr. Gall"*, escrevia-lhe em 22/01/1836 (Richert; 1954:163). Espinosa refere-se ao médico alemão Franz-Joseph Gall (1758-1828), que em 1809 tinha publicado em Paris e Strasburgo a obra *Untersuchungen ueber die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere* (A anatomia e fisiologia do sistema nervoso em geral, e do cérebro em particular). Inaugurava assim um suposto novo ramo da ciência, a *frenologia*, argumentando a possibilidade de determinar o caráter e a personalidade a partir dos traços crânio-cerebrais.

[100] 21/01/1839 (Richert, 1954b:118-123). Na correspondência menos frequente mantida com Mercedes Marín del Solar, também encontramos referências às inquietações de Rugendas em torno de questões políticas, que confirmam essa interpretação; veja-se especialmente a carta de 26/02/1840 em Richert; 1952:142.

1.2.3.6 - Segunda viagem à Argentina, 1845

Pouco depois do seu retorno ao Chile (janeiro de 1845), Rugendas empreendeu uma viagem marítima pelo extremo sul do continente: em 14 de fevereiro embarcou em Valparaíso, passando por Terra do Fogo e por Carmen de Patagones[101], onde realizou vários retratos de indígenas (del Carril, 1966b:28; 1992:130).

Chegou em Montevidéu em 8 de abril de 1845, ficando lá somente 14 dias. Na capital uruguaia conheceu uma importante dama da aristocracia portenha, anfitriã das tertúlias mais prestigiosas de Buenos Aires: Mariquita Sánchez de Mendeville (1786-1868)[102]. Através dela, Rugendas conhecerá Esteban Echeverría, autor do poema *La Cautiva* – relação que abordaremos por extenso no Capítulo 5.

A permanência de Rugendas na zona *rioplatense*[103] teve lugar no período quiçá mais conflitivo da vida de suas cidades: na capital portenha, a ditadura de Rosas estava no seu apogéu; no território uruguaio, encontrava-se o chamado Grande Sítio de Montevidéu[104]. Essa situação ficaria registrada em um quadro sobre a defesa da cidade, que oferecerá mais tarde a Sarmiento (Lago, 1998:172; del Carril, 1966b:28)[105]. Também realizou o retrato de um dos maiores opositores a Rosas, o general argentino José María Paz (1791-1854), e um quadro intitulado *O regresso de Garibaldi depois da Batalha de Santo Antônio* (1846; mais tarde pintará *Alegoria da Revolução. Anita Garibaldi*, entre 1846 e 1848). Ao abordarmos essas escolhas temáticas procuramos pôr em cena outros elementos para aproximarmo-nos às ideias do artista: trata-se de tributos

[101] Carmen de Patagones (veja-se mapa em Anexo I) tinha sido fundada em 1778 e era o único bastião branco em território indígena, constituindo um ponto importante de comércio, tanto entre indígenas quanto entre estes e os brancos (Mandrini 1994:21).

[102] Filha de uma abastada família espanhola, Mariquita Sánchez é lembrada como uma das primeiras mulheres politicamente ativas na Argentina (e, anedoticamente, por ter cantado o Hino Nacional Argentino pela primeira vez, em 1813). Viúva do diplomata Martín Thompson, em 1820 casou com o cônsul francês na Argentina, Washington de Mendeville, inimigo de Rosas. Ela também discordava plenamente com sua ditadura, exilando-se por própria vontade em Montevidéu; não obstante, realizava viagens esporádicas a Buenos Aires, alternando suas tertúlias nas duas cidades. Por elas passaram as mais importantes figuras intelectuais e políticas daquela época. Veja-se Vilaseca, 1952; Zavalía Lagos, 1986.

[103] Em espanhol, relativo ao Rio da Prata.

[104] Chamado 'Grande Sítio' devido a sua duração (oito anos e meio, desde 16/02/1843 até 08/10/1851), foi comandado pelo general Manuel Oribe, aliado de Rosas. Na defesa da cidade participaram legiões das coletividades francesas e italianas, figurando entre as últimas Giuseppe Garibaldi.

[105] É provável que, em Montevidéu, também tenha conhecido Bartolomé Mitre (1821-1906); este tinha contato com Echeverría e, aliás, participava na luta contra o Sítio imposto por Oribe. Mitre foi militar, político, escritor, historiador e estadista, impulsionador da chamada 'organização nacional'. A oposição contra Rosas lhe custou o exílio, passando por Montevidéu, Bolívia (onde trabalhou como jornalista junto a Domingo de Oro), Peru e Chile. Participou na Batalha de Caseros para derrocar a Rosas (1852) e foi o fundador do *Instituto Histórico y Geográfico* (1855) e do jornal *La Nación* (1870; até hoje, um dos mais importantes do país). Foi presidente da República entre 1862-1868. Como historiador, o seu livro *Historia de San Martín* (1874) – junto às obras de Vicente Fidel López – é considerado a obra fundadora da historiografia nacional.

visuais para figuras que se encontravam intimamente ligadas às conjunturas políticas dos momentos revolucionários, aos quais o artista aderia por própria vontade. Referindo-se às imagens dos Garibaldi, Diener e Costa sustentam que o trabalho de Rugendas *"...se integra ao sonho político americano, criando por este caminho um corpo iconográfico com inequívocas conotações ideológicas"* (Diener e Costa, 1999:154).

Posteriormente Rugendas viajou para Buenos Aires, alojando-se na casa do seu amigo Adolfo von Praet, cônsul da Bélgica (a quem ofereceu um quadro do *Rapto da cativa*) e participou das prestigiosas tertúlias portenhas na casa de Mariquita Sánchez, a quem também retratou[106]. Durante esta segunda viagem, Rosas ainda estava no poder. O desprezo de Rugendas pela tirania dele era absoluto; escreveria sobre o caudilho: *"Debe haber un brazo del demonio que mantiene en el poder a este monstruo, para la desesperación de América y la vergüenza de Europa civilizada, que lo reconoce, en parte, como aliado e igual"* (citado em Keller, 1958:120).

Diener e Costa apontam como, a partir da sua permanência em Buenos Aires e possivelmente como consequência da sua relação pessoal com Esteban Echeverría, Rugendas experimentou uma mudança de estilo, associada ao mesmo tempo a uma mudança de temática: o rapto de mulheres brancas por araucanos (Diener e Costa; 1999:23-26). O artista retomou então os trabalhos sobre araucanos iniciados no Chile, em 1835 (realizados de primeira mão, durante pouco mais de um mês, na região chilena de *La Frontera*) para recriar esses estudos e se dedicar significativamente às cenas de raptos e *malones*, expressados em uma nova linguagem pictórica com uma grande complexidade compositiva e recuperando, aliás, a temática sobre cenas de batalhas desenvolvida por seus antepassados (Diener, 1992:48).

A respeito desses dois períodos e suas 'recriações' de um para o outro, Diener e Costa dividem a obra de Rugendas em dois grupos: o primeiro definido como *"uma série de estudos de caráter etnográfico, com representações cuidadosamente elaboradas da fisionomia e vestimenta dos araucanos"*, e o segundo como *"óleos pintados a partir da tradição oral e das fontes literárias sobre os assaltos indígenas às vilas fronteiriças"* (Diener e Costa, 1999:23-24). Sem dúvida, as tradições orais e as

[106] Acerca desse retrato, Diener comenta que *"...quizá como retribución* [visto que, em ambas as cidades, tinha sido a anfitriã do artista] *Rugendas retrató amablemente* [à Mariquita] *como una esbelta mujer de unos treinta años, cuando ésta estaba a punto de cumplir los sesenta"* (Diener, 1992:49). Atualmente, essa obra faz parte da exposição permanente do Museu Histórico Nacional da República Argentina (óleo sobre tela, 61,5 x 51,7 cm, catálogo 1215).

fontes literárias constituiriam, para Rugendas, dados importantes na formação de determinadas representações sobre o indígena; não obstante e como será desenvolvido no Capítulo 5, defenderemos que em primeiro lugar foram suas relações pessoais – especialmente com Esteban Echeverría e Domingo F. Sarmiento – as que influenciaram, mais marcadamente, sua forma de conceber e dar a conhecer, mais tarde, o índio do deserto argentino.

Por outro lado destacamos aqui que, para Diener e Costa, este último grupo de trabalhos – os óleos mencionados – incluir-se-iam dentro de outro maior, compreendido como 'obras de tema histórico'. Por sua vez, esse grupo estaria composto pela série de cenas de raptos de mulheres brancas pelos araucanos, por um lado, e retratos de personagens políticos e iconografia dos processos de independência, por outro (Diener e Costa, 1999:148). Abordaremos mais amplamente este ordenamento no Capítulo 6, mas queremos não obstante adiantar aqui que semelhante classificação coloca, a partir das obras, temporalidades problemáticas. Em primeiro lugar, se de todas as imagens sobre os indígenas realizadas por Rugendas, as únicas que resultam ser de 'tema histórico' são aquelas dos raptos, a atribuição de historicidade estaria definida pela participação do elemento branco. Em segundo lugar, atribuir historicidade a algumas das imagens sobre os indígenas implica, necessariamente, concluir que as outras não a têm: organizadas sob a classificação de 'etnográficas', acabam sendo compreendidas por oposição às outras (isto é, a-históricas e a-temporais) mais do que como fatos contemporâneos, reproduzindo, a partir de uma classificação artística, a ordem colonial até aos nossos dias.

1.2.4 - Segunda viagem de Rugendas ao Brasil, 1845-1846

De Buenos Aires, Rugendas viajou novamente a Montevidéu, partindo dessa cidade em 12 de julho; no dia 24 já estava novamente no Rio de Janeiro, onde pensava permanecer só um mês[107] (del Carril, 1966b:17;36). Apesar desses planos iniciais, o artista ficará no Brasil durante um ano, até julho de 1846 (Diener e Costa, 2002:36).

Na capital carioca se reencontrou com dois dos seus velhos amigos, vinculados agora à corte: Félix-Émile Taunay era diretor da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o recebeu na sua própria casa (Carneiro, 1979:60), enquanto o botânico

[107] Isto foi expressado por Rugendas em uma carta a Esteban Echeverría, de 28/07/1845, três dias depois da sua chegada no Rio (citada em del Carril, 1966b:36; essa carta está transcrita integralmente no Capítulo 5, pág.268-269).

Riedel (colega seu na Expedição Langsdorff) era diretor do Passeio Público, Chefe de Serviços de Matas e Jardins e colaborador do Museu Nacional. Também estabeleceu contato com o mordomo da casa imperial, Paulo Barbosa da Silva, e retomou sua relação profissional com von Martius.

Essa segunda viagem ao Brasil apresentava diferenças significativas com a primeira. Depois de ter viajado quinze anos pela América e de possuir uma importante bagagem de experiências como artista-viajante, nessa altura Rugendas se auto-financiava e estava livre de qualquer contrato. As condições pessoais e profissionais que o recebiam na capital carioca eram outras: Rio de Janeiro era sua última escala americana antes de retornar à Europa e, nessa cidade, agora gozava de reconhecimento devido à boa recepção que tinha tido *Viagem Pitoresca* (Diener, 1997:61), sendo provável, então, que nessa cidade Rugendas tomasse conhecimento da divulgação e sucesso do seu álbum (Diener e Costa, 2002:95). Por outro lado, Brasil era um império, um espaço no qual o campo artístico e o campo político podiam lhe oferecer possibilidades objetivas: a fórmula 'pintor/corte' podia funcionar ali, desenvolvendo uma iconografia do poder através da qual obter prestígio, reconhecimento e encargos, permitindo-lhe aliviar sua situação financeira. Possivelmente, através de Taunay teria tomado contato com o Imperador e realizado os retratos da família imperial, conseguindo também os convites para participar das Exposições Gerais da AIBA (Mello Junior, 1974:20)[108].

1.2.4.1 - As *Exposições Gerais de Belas Artes* de 1845 e 1846

Por iniciativa de Taunay, desde 1840 tinham lugar as chamadas 'Exposições Gerais' da Academia, as quais eram inauguradas todos os anos com a presença de D. Pedro II. Junto com outros dezessete pintores, Rugendas foi convidado a participar na *VI Exposição Geral* de 1845 (única que o Imperador não assistiu, por causa de uma viagem para o sul do país). Segundo Diener e Costa (1999:14-15), essa exposição teria sido, para o artista, uma recapitulação autobiográfica: a seleção das obras exibidas demonstraria aquilo que Rugendas quis destacar dentro do conjunto do seu próprio trabalho. Nessa ocasião foram exibidos seis quadros, dois dos quais estavam vinculados

[108] A relação com Taunay teria se estabelecido a partir da primeira viagem de Rugendas ao Brasil, quando frequentava a casa dessa família na Tijuca; segundo Diener e Costa (2002:35), Taunay, *"na sua qualidade de diretor da Academia de Belas-Artes, aproveitaria a oportunidade de apresentar ante a corte o artista cujo trabalho havia contribuído de maneira indelével para difundir uma imagem positiva do Brasil na Europa. A produção do artista atesta a boa acolhida que recebeu da corte imperial"*.

com os indígenas do Cone Sul: *Malón, isto é, rapto de mulheres pelos Araucanos no vale de Antuca de Chile* e *Volta de uma cativa libertada*[109].

A respeito do conjunto das obras, Taunay expressaria ao Imperador:

> *"...os quadros do artista Maurício Rugendas (...) recomendáveis não pelo colorido, nem talvez pela correção de desenho, mas pela graça, pela facilidade com que oferecem a estrutura humana sob os seus diversos e variadíssimos aspectos, e, sobretudo, pelos merecimentos superiores da composição e da expressão, sendo o autor muitíssimo feliz nas suas linhas de equidade pelo hábito dos corpos, as paixões e afetos da alma. A vista de tudo, o que a mesma Congregação* [de los profesores de la Academia] *roga ao Governo de Sua majestade Imperial que ao mencionado Maurício Rugendas seja outorgada a mercê de uma condecoração"* (citado em Mello Júnior, 1974:22).

Por decreto de 23 de maio de 1846, D. Pedro II nomeou Rugendas "Cavalheiro da Ordem Imperial do Cruzeiro" (Mello Júnior, 1984:237); no *Ofício* do dia 26 foi editado esse decreto, onde o próprio Imperador expressava:

> *"Querendo dar uma pública demonstração do quanto desejo honrar as Artes e aqueles que as cultivam e tendo atenção a que Maurício Rugendas foi um dos que mais se distinguiram pelas produções que apresentaram na última exposição que teve lugar na Academia de Belas Artes desta Corte: Hei por bem fazer-lhe menção de o nomear Cavalheiro da Ordem Imperial do Cruzeiro"* (Arquivo Nacional. Seção Histórica, Caixa 788, Pacotilha 3, Documento 3. Citado em Mello Júnior, 1974:23)[110].

Além de receber o prestígio de uma condecoração outorgada por D. Pedro II, Rugendas também obteve a honra dos seus pedidos: assim, o artista retratou o casal imperial e seus filhos[111], e o Imperador adquiriu dois dos seus quadros (um deles, da série *O Rapto/O Malón*; del Carril, 1966:25; 1966b:36). Enquanto estava na capital carioca, Rugendas se reencontrou com Domingo F. Sarmiento (fevereiro de 1846), que, a pedido do governo chileno, dirigia-se à Europa com o propósito de estudar os programas mais modernos de alfabetização. Nessa oportunidade, Rugendas lhe presenteou com um quadro sobre o Sítio de Montevidéu (Lago, 1998:174).

---

[109] As outras quatro obras eram *Ruínas dos monumentos dos Incas nas beiras da lagoa Titicaca*, *Traje das senhoras peruvianas*, *Retrato de Família* e *Cavalos selvagens das pampas*. A única de tema 'brasileiro' era o retrato da família Suchow (Mello Junior, 1984:236). O catálogo dessa exposição encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[110] Acerca dessa condecoração, anos mais tarde Rugendas escreveu a Martius que *"O imperador se recordou de que eu já possuía um certo direito a essa condecoração, desde os tempos da publicação de minha obra sobre o Brasil"* (BSB – Martusiana, ms. s.v. Rugendas; citado en Diener e Costa, 2002:36).

[111] *"En una carta dirigida a Martius, sin fecha, Rugendas menciona las 8 obras que hizo para la Corona. Se trata de dos retratos del príncipe heredero Don Afonso (uno a lápiz y uno a óleo), dos retratos al óleo del emperador D. Pedro II y uno de la emperatriz Teresa Cristina; además, dos óleos de tema peruano"* (Diener, 1997:61).

Cinco meses mais tarde, o artista empreendeu o retorno à Europa, passando antes por Salvador, Recife e Olinda. Tinha conseguido alguns encargos do Imperador, que deveria realizar do outro lado do oceano; também levava consigo uma carta de D. Pedro II destinada a sua irmã, princesa de Joinville (naquele momento, morando em Paris), onde lhe expressava:

> *"Cara Mana,*
>
> *Escrevo-lhe esta para lhe recomendar o portador d'ella, o pintor Rugendas, homem de muito talento e cujos cartões representando trajes, paisagens e costumes da América, são muito interessantes, principalmente para a Mana, a quem lembrarão a querida pátria, posto que haja poucos do Brasil, que é uma pena.*
>
> *Adeus, Mana do coração*
>
> *seu afeiçoado Mano, Pedro"* (18/06/1846; citada em James, 1956:15).

Embora ausente do Rio de Janeiro, em dezembro Rugendas participou mais uma vez da exposição anual da AIBA com oito quadros, um deles referido aos indígenas do território argentino – *Família Pegüenche nos Pampas de Buenos Aires* – e outro de 'tema brasileiro', *Interior de mato virgem* (sem localização até ao momento; Diener e Costa, 2002:37)[112]. Também, nessa ocasião, expôs suas obras junto com outros dezessete pintores, entre os quais estava pela primeira vez Vitor Meirelles (1832-1903). Diener e Costa chamam a atenção para o fato da obra "Regresso de Garibaldi depois da batalha de Santo Antonio" não ter sido exibida em nenhuma dessas duas exposições, alegando que esse era um tema *"(...) de inequívoco énfasis republicano que obviamente no cabía en el contexto de una exposición en el seno de la Academia Imperial Brasilera"* (Diener e Costa, 1998:17).

1.2.5 - Retorno à Europa

Em março de 1847, o artista estava novamente em Paris. Permaneceu na casa do barão Heinrich Friedrich von Armin (1789-1859, a quem tinha conhecido na viagem a Nápoles, embaixador agora na capital francesa) e frequentou o salão do seu amigo pintor François Gerard, estabelecendo contatos com 'velhos conhecidos' (Carneiro, 1979:70-71; Lago, 1998:177-183): Miss Clarke e seu marido orientalista Jules de Mohl (professor no Colégio da França e autoridade em árabe e persa; veja-se Said; 2007:88, 381, 470); o naturalista Claude Gay, a quem tinha conhecido no Chile; o médico

[112] Os quadros restantes foram *Vista do Vulcão Popocató-pett*; *Gaúchos correndo um toruno*; *Gaúchos correndo em observação com uma onça*; *Descanso de emigrantes nas Pampas*; *As sumidades de Juncalillo no passo de Uspallata, vertentes para o Chile* e *Vista da casucha no cume da mesma serra dos Andes* (Mello Júnior, 1974:24).

François Desiré Roulin, aluno e amigo de Cuvier, agora diretor da Biblioteca do Instituto da França (que tinha trabalhado, antes, como médico e topógrafo para Simón Bolívar). Na capital francesa mostrará seus trabalhos a Eugène Delacroix, sem sucesso: estavam em voga as pinturas sobre temas históricos de grandes dimensões, não os desenhos sobre populações anônimas, paisagens ou costumes[113].

Segundo Carneiro (1979:67), foi em Paris onde Rugendas tomaria cabal conhecimento da repercussão que tinha tido *Viagem Pitoresca*: graças aos avanços das técnicas de reprodução (cujo apogéu tinha sido, precisamente, na década de 1830)[114], suas obras estavam em peças de porcelana[115], em cartões postais e em várias impressões populares[116]; aliás, as imagens dos indígenas e das matas brasileiras tinham sido motivo panorâmico dos papéis de parede *Le Brésil*, impressos com enorme sucesso pela companhia de Jean Zuber, de Rixheim[117].

Estando na capital francesa, reencontrou-se com o jornalista e escritor Max Radiguet (a quem tinha conhecido em Lima); este fez uma entrevista a Rugendas no jornal *L'Illustration, Journal Universelle* de París, na qual o jornalista expressava:

> *"He aquí un artista que ha dedicado su existencia a una peregrinación difícil y peligrosa (...) se trata de un amor apasionado por la naturaleza y el arte, un espíritu ávido de observación y, sobre todo, por ilustrar él solo la América meridional (...)* ***los araucanos de la ladera occidental de los Andes, las feroces tribus de los pegüenche y los huiliche, que viven en las inconmensurables extensiones de la pampa, ese mar de tierra*** *(...) estamos seguros que su obra será una interesante complementación a* La Araucana*, aquel magnífico poema épico del poeta y soldado Ercilla (...)"* ("Le voyageur Rugendas". In: *L'Illustration. Journal Universel*. París, 1847, pp. 263-266. Citado em Diener, 1997:66; grifo nosso).

Promocionando a obra do seu amigo e tentando chamar a atenção sobre o álbum que estava projetando, Radiguet continuava a entrevista enumerando a diversidade de temáticas dos desenhos de Rugendas, definindo a totalidade do seu trabalho como "uma obra meritória e interessante". Por sua vez, o artista colocou maior ênfase sobre os

---

[113] Em 11 de maio de 1847, Delacroix escreveu no seu diário: *"Retrouve chez moi Rugendas avec ses portefeuilles que j'ai vu avec plaisir, mais avec encore plus de fatigue"* (Eugène Delacroix. *Journal*, édition André Joubin. París: Plon, 1950, p.226. Citado em Lago, 1998:186).

[114] Baseado no estudo de Michael Twyman, *Lithography, 1800-1850* (Londres: Oxford University Press, 1970), Carneiro enumera as principais casas litográficas da época: Longman, Hullmandel e Ackermann na Inglaterra; Wilmans, Lindauer e Fischer na Alemanha; Strauss em Viena; Delpech, Lemercier, Langlumé, Aumont, Didot e Engelmann na França (Carneiro, 1979:31).

[115] O rei Luís Felipe tinha encarregado um conjunto de porcelana de Sèvres com as litografias de Rugendas (Carneiro; 1979:68).

[116] Sem que possamos nos deter na circulação das litografias de *Viagem Pitoresca* e suas cópias em outro tipo de edições, a identificação e análise dessas cópias, na França de 1830, encontra-se em Zenha, 2002.

[117] Devido à riqueza de informações em torno desses papéis de parede baseados em *Viagem Pitoresca*, apresentá-los-emos no Capítulo 3.

trabalhos nas regiões hispano-americanas que seriam objeto desse futuro álbum; Diener destaca que a parte sobre o Brasil é apenas mencionada, sendo para Rugendas uma etapa concluída. Não obstante, referiu-se a su périplo brasileiro depois da desvinculação de Langsdorff :

> *"(...) prosegui sozinho nas minhas andanças, visitando as províncias de Minas e Mato Grosso, do Espírito Santo e Bahia. Penetrei nas florestas desacompanhado, desci os rios em canoas de índios passando com eles boa temporada, retido às margens do Rio Doce pela doença dos meus negros e caçadores que eu não quis abandonar, assim como pelas grandes chuvas. É necessário constituição física e moral vigorosa para suportar todos os inconvenientes, privações e fadigas impostas por uma experiência dessas. Mas eu não esmorecia. Enquanto me restavam papel e cadernos eu desenhava sem cessar. Observava os indígenas em suas cabanas, seus costumes, tomava notas sobre a sua linguagem..."* (citado em Carneiro, 1979:26).

Temos que considerar que Rugendas estava retornando para um meio no qual, mesmo que reconhecido, seus quinze anos de ausência exigiam agora algo mais do que uma nova apresentação. As condições do mercado editorial eram outras, e as publicações sobre países distantes tinham se multiplicado[118]; era necessário, portanto, organizar uma forte produção de si mesmo, testemunhando, perante os possíveis futuros leitores, as qualidades constantes que davam conta de sua integridade como artista-viajante.

Durante toda essa época, Rugendas continuou se mobilizando incansavelmente na busca de financiadores para seu grande álbum da América do Sul Hispânica. Apelando a altas esferas políticas, em Paris entrou em contato com o Ministro de Gabinete François Guizot e com o Ministro do Interior, o conde Charles Duchâtel. Ostentando novamente uma atitude heróica de si, em 21 de março de 1847 escrevia a este último:

> *"(...) passei a maior parte da minha vida na América,* ***ocupado em estudar a natureza e as diferentes raças dos habitantes*** *(...) depois voltei à América Meridional e passei aí 15 anos, de onde trouxe uns três mil desenhos feitos do natural (...) Minha intenção agora é publicar uma obra sobre o Chile, o Arauco, a Argentina e o Uruguai na qual me proponho fixar a representação exata do*

[118] No final do século XVIII tinham tido lugar dois acontecimentos inovadores na história das imagens, que favoreceram esse tipo de publicações: desde 1790 circulavam na Europa os *panoramas*, pinturas com representações paisagísticas ou urbanas de 360º, inventadas pelo inglês Robert Barker. A palavra grega *panorama* se refere à 'visão de tudo', atribuindo esse nome às pinturas ilusionistas, circulares e contínuas que se tornaram um fenômeno popular durante o século XIX a partir da invenção de Barker (veja-se Belluzzo, 1994, v.3, p.50-53). Por outra parte, estava a técnica litográfica: inventada em 1794 pelo tcheco Johann A. Senefelder, em Munique, tinha revolucionado a edição de livros ilustrados, incrementando-a significativamente (Senefelder publicará em 1818 seu *Tratado de Litografia*. Veja-se também Diener e Costa, 2002:92; Carneiro, 1979:30-31). Como comentáramos anteriormente, a reprodução litográfica encontrou seu apogeu durante a década de 1830; veja-se Zenha, 2002.

> *aspecto e da configuração das cordilheiras e dos pampas, assim como* ***das diferentes raças que habitam essas extensas paragens. Os espanhóis, os índios (tanto os submissos como os independentes), os gaúchos, seus hábitos e costumes, as características físicas de cada raça.*** *(...) coloquei o maior empenho em reproduzir exatamente a natureza* ***e jamais sacrifiquei a verdade em benefício de efeitos, com a intenção de que os geógrafos, os naturalistas e os artistas possam utilizar com confiança meus trabalhos.*** *Proponho-me permanecer em Paris os anos que a publicação da obra exigir, para poder litografar eu próprio a maior parte das pranchas, o que considero* ***indispensável para a escrupulosa exatidão da reprodução dos desenhos, cujo mérito para a ciência reside antes de tudo na verdade.*** *(...) Sem o auxílio do Governo ser-me-ia impossível empreender essa publicação,* ***tratando-se ao mesmo tempo de arte e de ciência*** *(...)"* (citado em Diener e Costa, 2002:39; a carta completa está em Carneiro, 1979:71-72. Grifos nossos).

O artista era consequente com seus objetivos, e a proposta continuava idêntica àquela que expressara em 1831 (antes da sua segunda viagem à América) para obter financiamento: sua intenção era construir, através do seu trabalho artístico, um material documental com valor de consulta científica.

1.2.5.1 - Reconhecimento científico: ingresso à *Société Ethnologique*

Como apontamos anteriormente, em 1826 a revista científica *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire ou Recueil des relations originales, inédites* tinha promocionado a publicação de *Viagem Pitoresca*[119]. Em 1845 o nome de Rugendas aparecerá novamente, desta vez junto com Saint-Hilaire e von Martius, mencionando-se esses três viajantes como sólidos antecedentes para o conhecimento dos "selvagens botocudos" que, agora, estava pesquisando Marcus Porte[120].

[119] O título completo dessa revista era *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire : ou Recueil des relations originales inédites, communiquées par des voyageurs français et étrangers; des voyages nouveaux, traduits de toutes les langues européennes; et des mémoires historiques sur l'origine, la langue, les moeurs et les arts des peuples, ainsi que sur les productions et le commerce des pays peu ou mal connus: accompagnées d'un bulletin où l'on annonce toutes les découvertes, recherches et entreprises qui tendent à accélérer les progrès des sciences historiques, spécialement de la géographie* (Dir. J.B.Eyriés; Malte-Brun. Paris: Arthus Bertrand). Fundada em 1819, entre seus colaboradores encontravam-se Auguste Saint-Hilaire e Alexander von Humboldt. Em 1826, a mesma publicação tinha citado o conhecimento de Rugendas acerca dos 'africanos do Brasil', para assim esclarecer dúvidas linguísticas em relação às línguas da África Austral (veja-se op.cit.:Ge.FF 5874, v. 31. Deuxième série, 1826, Tome I, pág.133-134).

[120] Op.cit.: Ge.FF 5948, v. 105. Cinquième série, 1845, Tome I, pág.61. O cientista Marcus Porte tinha levado dois Botocudos a Paris, organizando, em torno deles, um debate no *Institut de France* durante o verão de 1843, no qual participaram Auguste Saint-Hilaire e o naturalista Marcel de Serres (1783-1862). Depois de ter realizado medições antropométricas, este último considerava que os Botocudos possuiam traços mongólicos, representando então "um rebaixamento da raça americana", pelo qual deviam ser estudados dentro da zoologia. Em oposição a essa proposta, Saint-Hilaire expôs suas experiências com Botocudos durante sua estada no Brasil, alegando que seu principal auxiliar de pesquisa durante 5 anos tinha sido um Botocudo chamado Firmiano, e que o barão von Langsdorff também tinha tido um Botocudo como assistente. Saint-Hilaire se opunha a estudar dentro da zoologia a seres humanos que

Em dezembro de 1846, outros artigos celebraram a segunda viagem de Rugendas à América, enfatizando seus quinze anos de duração e lembrando os leitores a relevância dos conteúdos de *Viagem Pitoresca*, devido a seus importantes aportes para o conhecimento das raças 'índia e negra'[121], reconhecendo aliás o valor anti-escravista do álbum. Em um desses artigos, comentou-se a conveniência de convidar Rugendas a fazer parte da *Société Ethnologique*[122], fato que finalmente teve lugar na sessão da *Société* de 28 de maio de 1847:

> *"M. le president rapelle que dans sa dernière séance la Société a fixé le programme des questions relatives aux caractères de la race blanche et de la race noire, qui devront être succesivement débattues. Le bureau a pensé qu'il serait utile, pour compléter cette mesure, de réaliser la pensée précédement émise par M. Milne Edwards, de nommer une commission chargée de rassembler et de résumer les documents relatifs à l'objet de la discussion, et en particulier d'elaborer les questions comprises dans le programme. En conséquence, le bureau a désigné, pour faire cette commission, les personnes dont les noms suivent: MM. Milne-Edwards, président honoraire de la Société – baron d'Eckstein – d'Avezac – Vivien de Saint-Martin – de Quatrefages – Dumoutier – Rugendas – G. d'Eichthal, secrétaire – Courlet de l'Isle, secrétaire-adjoint"* (Publicado em *Nouvelles Annales…* Ge.FF 5958, v. 115. Cinquième série, 1847, Tome III, pág.69. Veja-se também Carneiro, 1979:70; Diener e Costa, 2002:281).

Esse convite não somente confirmava o reconhecimento científico da obra de Rugendas, mas também consolidava, de maneira definitiva, a inclusão do artista no círculo de americanistas do seu tempo: de acordo com a perspectiva da época, o seu nome se inscrevia entre os benfeitores europeus dedicados ao progresso da civilização no Novo Mundo[123].

Enquanto isso, Rugendas tinha continuado a busca de ajuda econômica para publicar seu grande álbum, mas o clima político, incerto, não lhe permitiu conseguir nenhum tipo de apoio financeiro. A revolução na França, em fevereiro de 1848, acabou

---

revelavam um alto grau de inteligência, e que tinham sido ajudantes das expedições científicas mais importantes da época (veja-se Morel, 2000).

[121] Vejam-se respectivamente *Annales des voyages, de la géographie et de l'histoire ou Recueil des relations originales, inédites*. Ge.FF 5956, v. 113. Cinquième série, 1847, Tome I, pág.201-202, e Ge.FF 5955, v. 112. Cinquième série, 1846, Tome IV, pág.335.

[122] Fundada em 1839, essa sociedade tinha se constituído como um *forum* para atividades anti-escravistas, e resultará um importante precedente das ideias desenvolvidas a partir de 1859 na *Société d'anthropologie de Paris* (veja-se Staum, Martin S. *Labeling people: French Scholars on Society, Race, and Empire, 1815-1848*. Montreal and Kingston, Ont,: McGill-Queen's University Press, 2003). Em 1846, a *Société Ethnologique* realizava intercâmbio de publicações com o IHGB (véase *Revista do IHGB*, n.28, Rio de Janeiro, Janeiro 1846, pp.546-547).

[123] Em 1854 essa publicação citará as contribuições dos desenhos de Rugendas para o trabalho do geógrafo Carl Ritter (1779-1859); veja-se op.cit.: Ge.FF 5986, v. 143. Cinquième série, 1854, Tome III, pág.112.

com seus planos[124]; sem maiores opções, o contexto político lhe impôs a retirada, retornando a Augsburgo e posteriormente a Munique – mas as revoluções acompanhá-lo-iam na sua própria terra natal.

1.2.5.2 - Últimos anos de Rugendas

Já estabelecido em Munique, o artista reencontrou seu velho mestre Albrecht Adam e seus amigos Víctor-Aimé Huber e Auguste Riedel. Também tomou contato com o escultor Ernst von Bandel (1800-1876), com o famoso litógrafo Franz Hanfstaengl (1804-1877), os pintores Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) e Karl Rottmann (1797-1850), o arquiteto suíço Felix Wilhelm Kubly (1802-1872) e o pintor francês Alexander Marie Colin (1798-1875).

Rugendas gozava de um *status* profissional prestigioso e reconhecido (fazia parte da *Société*, Humboldt continuava sendo seu mentor e von Martius consultava-o em questões físico-naturais; Diener, 1997:67), mas seus problemas econômicos persistiam e tampouco conseguia financiamento para seu ambicioso projeto. Finalmente, a ajuda veio por parte do rei Luís I de Baviera. Este não financiou a proposta de Rugendas mas, em troca de uma renda vitalícia, comprou os 3.025 trabalhos realizados na América (entre desenhos, aquarelas e óleos sobre papel) para destiná-los à Academia de Ciências de Munique (Diener, 1997:67)[125]. Esse conjunto de obras foi colocado sob consideração

[124] A esse respeito, Carmen Arriagada lhe escreveu mais tarde: *"Esta revolución, que debe obrar un bien general, la he maldecido yo, que tan acorde estaba con sus principios, porque ha destruido los planes de Vd."* (Pinochet de la Barra, 1990:8).

[125] Os trabalhos permaneceram na *Staatliche Graphische Sammlung* de Munich; alguns deles foram derivados para a *Maillinger Saamlung*, o *Museu Maximiliano* de Munique e a *Biblioteca Pública de Augsburgo*. **i)** Segundo Diener (1997), foram 3.025 trabalhos (entre desenhos, aquarelas e esboços em óleo); para Metzger e Trepesch (2007) foram 3.356; Carneiro (1979) aponta um total de 3.062. Todo esse *corpus* foi entregue à Coleção de Arte Gráfica de Munique (*Staatliche Graphische Sammlung München*). Em 1928, 600 trabalhos (400 referentes ao Brasil e 200 à Argentina e ao Uruguai) foram vendidos aos negociantes de arte Clóvis Ribeiro e José Wasth Rodrigues, espalhando-se mais tarde em diversas coleções da Argentina e do Brasil. (Para ver um detalhe dos destinos desses trabalhos, veja-se a carta de José Wasth Rodríguez a Tomás Lago, em Lago, 1998:175-176). Durante a Segunda Guerra se perderam numerosos trabalhos sobre as populações indígenas da Araucania (Diener, 1996:48), mas a coleção de Munique continua sendo a mais importante. **ii)** A Coleção de Arte da Cidade de Augsburgo (*Städtische Kunstsammlungen Augsburg*) possui aproximadamente 800 trabalhos, doados pelo artista e sua família à sua cidade natal. Também estão ali 257 trabalhos realizados durante a estada de Rugendas na Itália, entre 1828 e 1829. Esse museu vendeu aproximadamente 50 dessas obras, entre 1920 e 1950, através do comerciante Hiersemann da cidade de Leipzig, e outra através do professor de arte David James, americano. **iii)** Outra coleção importante se encontra na *Academia Russa de Ciências* em São Petersburgo: conta com 79 trabalhos sobre temas brasileiros (aqueles que Rugendas entregou a Langsdorff quando abandonou a expedição). **iv)** Outra parte se encontra em dois museus estatais de Berlim: o *Iberoamerianisches Institut* e o *Museum für Völkerkunde*. Estes possuem 199 esboços em óleo pintados por Rugendas no México, entre 1831 e 1834, enviados à Alemanha para Humboldt. **v)** De Berlim, foram enviados para o *Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México* 37 esboços em óleo que, junto com os 199 que continuam em Berlim, abrangem toda a estada de Rugendas no México. Todas

de um júri, do qual faziam parte von Martius e o pintor Moritz von Schwind (1804-1871), aprovando gratamente essa compra. Segundo o ditame, a obra de Rugendas era *"...já consagrada, depois do lançamento da sua Viagem Pitoresca ao Brasil (...)"* pelo qual *"...la comisión conjunta llega a la conclusión de que la colección posee un alto valor científico y artístico"* (Diener, 1997:67; Carneiro, 1979:73; Metzger e Trepesch, 2007:32). Paralelamente, durante a exposição da União de Artistas de Munique de 1848 Rugendas participou com duas telas, uma delas da série "La Cautiva"[126].

Os 3.025 trabalhos foram entregues à Academia em junho de 1848, acompanhados por uma catalogação feita pelo próprio Rugendas; segundo suas declarações no jornal *Kuntsblatt* de Schörn, o artista entendia esse conjunto de sua obra como um primeiro passo na criação de uma iconografia americana[127]. Além de se constituir como a base da sua interpretação e do seu discurso sobre a América, esse *corpus* era também a obra que justificava uma grande parte de sua carreira profissional; de fato, expressaria mais tarde a Humboldt:

> *"Eu me propus e me esmerei em* ***ser o ilustrador dos novos territórios do mundo, descobertos por Colombo****; quis mostrar ao mundo quantos belos tesouros pictóricos oferecem os trópicos, já que são poucas as instituições que logram percorrer o duro caminho que conduz a ele.* ***Senti a vocação de ser pioneiro na arte, em um campo que posteriormente outros desenvolveriam até suas últimas consequências****"*[128].

Traçando sua própria retrospectiva, nessa carta – que pode ser considerada como outra forma de produção de si mesmo – Rugendas dava conta, mesmo que sinteticamente, de quais tinham sido suas disposições intelectuais, da posição que ele tinha querido ocupar no campo intelectual do seu tempo e também da forma em que essa posição tinha orientado suas tomadas de decisão, querendo se inscrever no quadro da construção europeia de conhecimento legítimo sobre América.

---

essas coleções reúnem mais de dois terços da obra de Rugendas. **vi)** Fora das grandes coleções, é importante o *Álbum de Carmen Arriagada*, atualmente na *Biblioteca Nacional de Santiago de Chile*. As obras de Rugendas no Chile se encontram nos acervos das *Colecciones Públicas de Santiago de Chile*, no *Museo Histórico Nacional* e no *Museo Nacional de Bellas Artes*; com o mesmo nome, essas duas últimas instituições guardan algumas obras de Rugendas na Argentina, encontrando-se a maioria em coleções particulares. A maior parte dos dados desta localização das obras de Rugendas, aqui apresentada, está baseada no trabalho de Diener (1996), quem fez um rastreamento das concentrações e dispersão da obra total de Rugendas (a qual, como comentamos anteriormente, é de aproximadamente 6.000 trabalhos, entre óleos, aquarelas e desenhos).

[126] O outro quadro referia-se a uma caça com cachorros na Pampa (Metzger e Trepesch, 2007:33).

[127] *Kunstblatt.* Sttutgart/Tubinga, 26 (1848), pp.102-103. Citado em Diener, 1997:67. Diener destaca a ordem que Rugendas aplicou sobre esses desenhos, criando uma estrutura que implicava uma continuidade, uma clara proposta de trabalho.

[128] Em Carl A. Regnet, Münchner Künstlerbilder, Leipzig, 1871, vol.2, pág.136. Esta carta está citada sem data em Diener e Costa (1999:155), afirmando-se que foi escrita *"nos seus últimos anos"*. Grifo nosso.

Em 1850, o rei Maximiliano II se propôs enriquecer as coleções do *Maximilien Museum* de Baviera convocando para esse propósito vários artistas; entre eles, Rugendas resultou escolhido para realizar uma tela sobre a descoberta da América e outra sobre as viagens do capitão Cook. Enquanto se dedicava a *Colombo toma posse da América* (2,97 x 2,21 m), foi acusado com grande escândalo de ter recebido ajuda de outros artistas, razão pela qual abandonou o projeto sem realizar a segunda das telas. A falta de experiência de Rugendas em temáticas históricas, representadas em grande tamanho, fez-lhe passar *"...os piores momentos da sua vida artística"* (Carneiro, 1979:74). A obra sobre Colombo foi concluída só em 1853, vivida por Rugendas como um fracasso (Diener e Costa, 1999:146; Lago, 1998:181-182; Carneiro, 1979:74-75). Segundo apontam Diener e Costa, apesar do escândalo em torno dessa tela, a imprensa de Munique teve elogios para ele: explicando que *"estes temas tão distantes só podem adquirir vida a partir da experiência de primeira mão"*, a matéria enfatizava que Rugendas *"aos 19 anos se viu transplantado à América e aí, sem academia nem modelos de beleza antiga, iniciou-se na arte por inspiração da própria natureza (...) A aura transatlântica que permeia o quadro é a realidade sem artifícios, o que lhe dá um valor de duradoura viçosidade"*[129]. Esta obra estava guardada no Palácio Leuchtenberg (Munique): incendiado durante a Segunda Guerra (Carneiro, 1979:75), só se conhecem ensaios preparatórios. Através de um deles (aqui reproduzido) pode-se observar que os indígenas ali representados parecem antecipar os de Vitor Meirelles em *A primeira missa no Brasil* (1860): surgem na escuridão como um efeito compositivo, na qualidade de meros espectadores da 'descoberta'. Destacando a tradição orientalista adotada para a representação da tela de Colombo, Diener e Costa (1999:147) encontram a concepção formal e intelectual desse quadro próxima a outra das telas realizadas por Rugendas depois de 1846, *A primeira missa em São Vicente* (aqui reproduzida). O núcleo compositivo dessa obra aponta para um padre que derrama a água do batismo sobre uma mulher indígena, sustentando uma cruz na outra mão; ambas as figuras estão acompanhadas por outros indígenas em atitude de recolhimento, assim como por outros personagens brancos que parecem, também, compartilhar este clima piadoso. Diferentemente do lugar ocupado na tela de Colombo, os dóceis indígenas aqui representados acabam sendo os protagonistas da cena. Segundo Diener e Costa

[129] *Neue Münchener Zeitung*. Munich. Suplemento do nº 245, 13/10/1855, s/p. Citado em Diener e Costa, 1999:147.

(1999:147), essa tela inaugura a iconografia de ‘primeiras missas’ em terras brasileiras, antecipando efetivamente a famosa obra de Meirelles.

Estudo para “Colombo toma posse da América” (1854; 32 x 45,1 cm)

“A primeira missa em São Vicente” (1845-1846; 52 x 76 cm)

Enquanto Rugendas finalizava o quadro sobre Colombo, recebeu uma carta do conselheiro imperial Paulo Barbosa da Silva, na qual este lhe lembrava os compromissos assumidos com D. Pedro II a respeito da realização de algumas telas. A resposta de Rugendas (datada em 20 de dezembro de 1853) permite perceber não somente seus incumprimentos, mas também a perda de algumas das suas obras, suas sufocantes penúrias econômicas e o difícil clima europeu durante aqueles anos[130].

A pedido de Humboldt, Rugendas viajará a Berlim em 1854 para participar na União de Artes e Ciências. Mais uma vez, o naturalista abriu significativos círculos sociais a Rugendas: através dele estabeleceu relações pessoais com o artista Adolph von Menzel (1815-1905), o geógrafo Carl Ritter e o prestigioso historiador Leopold von Ranke (1795-1886). Humboldt também o contatou com o rei da Prússia, Friedrich Wilhelm IV, que lhe comprou duas telas e o condecorou com a ordem de "Águia Vermelha". Apesar da importância dessas conquistas sociais, a situação de Rugendas era delicada: continuava endividado e a sua saúde estava seriamente ressentida[131]. Em 1855 se incendiou sua casa em Munique, perdendo-se as pranchas preparadas para a reedição da *Géographie des Plantes*, de Humboldt; com grande pesar, o cientista lhe escreveu:

> *"Con profunda aflicción me entero por medio de su carta, querido Rugendas, de lo que ha sufrido por la acción del fuego (...) Una pérdida tan grande de vuestra mano maestra,* ***de la mano del que puede ser considerado como iniciador, como padre de todo arte en la representación de la fisionomía de la naturaleza,*** *es muy lamentable, por mucho que su diligencia haya logrado restaurar algo de lo perdido"* (Julho de 1855; citada em Metzger e Trepesch, 2007:35. Grifo nosso).

---

[130] Rugendas expressava a Barbosa da Silva: *"Embora o assunto sobre o qual versa a nota que acabo de receber é de natureza penosa para mim, fiquei deveras satisfeito de sabê-lo em Paris. Apresso-me, pois, em tornar a assegurar-lhe que não pouparei esforços nem sacrifícios para satisfazer o seu pedido; e, segundo o seu desejo, me entenderei com o Com. Martius sobre as condições em que os pagamentos poderão ser efetuados.* ***O grande quadro, encomendado pelo Rei, me proporcionará a possibilidade de efetuar o reembolso tão adiado por motivo das contínuas adversidades e da impossibilidade de encontrar um editor para os meus desenhos.*** *Não obstante reitere a minha condição de devedor, permito-me indagar-lhe que destino teve o retrato de D.Pedro I (...) que pintei em Paris por sua encomenda, bem assim se o seu preço (...) de 1000 francos foi descontado. Quanto às duas vistas do Rio de Janeiro, tão estranhamente extraviadas, concordo* ***não me caber direito a qualquer indenização por elas****. As que as substituíram e que estão em poder do Sr. de Hagen (...) não terão condições de vir, dado o frete e os riscos, razão pela qual já autorizei serem postas à venda. Caso encontrem comprador, remeterei o valor respectivo à Chancelaria Brasileira (...) Vossa Excelência* ***perdoará ao viajante que encontrou os negócios na Europa tão singularmente cambiados, a demora e o informalismo involuntários sobrevindos do reembolso do adiantamento ou empréstimo que espero poder saldar na sua totalidade ainda neste ano de 1853****"* (citada em Carneiro, 1979:75-76; grifos nossos. Veja-se também Lago, 1998:183).

[131] Segundo Lago, nessa altura Rugendas *"...tenía casi paralizada una mano y sufría constantemente de los ojos"* (1998:179).

Abatido por semelhante perda, Rugendas retornou à sua cidade natal. Em meados de 1856, o artista doou à Associação Histórica de Suébia e Neuburgo (*Historischer Verein für Schwaben und Neuburg*) a sua correspondência com Humboldt, com Martius e com o pintor e arquiteto Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), junto com algumas cartas de outros artistas e cientistas; também entregou 1.400 desenhos e sete telas a óleo que pertenciam ao patrimônio artístico herdado dos seus antepassados (Metzger e Trepesch, 2007:35; Lago, 1998:185). Através da doação do seu epistolário, Rugendas socializaria documentos valiosos para o desenvolvimento e a história das ciências, mas – ocupando-se da sua própria projeção em relação ao futuro – também ligaria o seu nome, indissoluvelmente, a figuras como Humboldt e Martius, garantindo assim sua própria inscrição histórica dentro do elenco dos cientistas e artistas que marcaram seu tempo; paralelamente, a doação do legado familiar habilitaria outros caminhos e genealogias, pelas quais assegurar transcendências diferentes.

Durante 1857 Rugendas iniciou uma relação amorosa com María Sigl, filha de um comerciante têxtil em Weilheim an der Teck (perto de Stuttgart); apesar da grande diferença de idade, dessa vez Rugendas foi aceito pela família Sigl, recebendo-o na sua própria casa. Rugendas passará, nela, seus últimos meses (Lago, 1998:186). Enquanto isso, procurava conseguir financiamento através do rei Maximiliano II, que lhe negou o pedido – aparentemente, por causa do incumprimento dos encargos da Coroa (Metzger e Trepesch, 2007:35).

Pobre e com a saúde muito frágil, Rugendas morreu em 29 de maio de 1858, vítima de um síncope em Weilheim[132]; enterrado no cemitério da igreja protestante dessa cidade, desconhece-se o lugar do seu túmulo[133].

---

[132] Pouco antes de morrer, Rugendas escreveu uns versos, através dos quais consegue transmitir o estado de tristeza e frustração que o acompanhavam: *"Espiritualmente, construyo un puente / un puente a la lejanía. / De las cumbres alpinas / al perdido cordón andino. / Aquí se entumece y tiene frío, / allá se sentía un volcán candente. / Vive acá tímidamente / por dineros que le cuesta ganar. / Allá se dormía tranquilo / bajo el techo de las estrellas. / Acá se marchita antes de su hora, / allá la vida le era un placer. / Por eso permitid que se vaya / – que se vaya – que se vaya – / no echará jamás raíces / en la celebrada residencia de las artes"* (Citado em Keller, 1959:111).

[133] Em 1966, o cônsul brasileiro em Munique, Mário Calábria, *"propôs ao Ministério de Relações Exteriores que fosse colocada no local uma placa em recordação de Rugendas e em nome do povo brasileiro reconhecido"* (Sousa Leão Filho, 1966:312). Concordando com esse pedido, em 22 de outubro do mesmo ano foi colocada uma placa comemorativa no Ossário de Weilheim: *"À memória de Johann Moritz Rugendas, pintor das paisagens e da gente brasileira, em agradecimento. A Nação Brasileira"* (Gomes Mathias, 1968:15; véase también Carneiro, 1979:77). A notícia foi publicada na *Revista do IHGB*, n. 272, julho-setembro 1966.

1.2.6 – Algumas considerações biográficas finais

Achamos importante começar estas considerações finais destacando algo que os biógrafos de Rugendas não registram de maneira explícita: diferentemente das trajetórias artísticas entendidas como características e/ou comuns nos pintores do século XIX, Rugendas nunca se ocupou em transmitir os seus saberes através de um ateliê no qual formar discípulos, e também não cultivou nenhuma filiação institucional-artística duradoura. Suas obras – produtos históricos e sociais – resultam, de alguma maneira, inseparáveis da sua pessoa e acabam sendo organizadas em torno do artista, mas não é possível abordá-las como uma totalidade (como parecem fazê-lo alguns comentadores), nem tampouco podemos esquecer que o próprio Rugendas também é, ele próprio, um produto social e histórico, que não se apresenta de um modo homogêneo, constante e idêntico a si mesmo através dos tempos e espaços sociais.

Retornaremos agora para as características em torno da figura e da obra de Rugendas, apontadas por seus biógrafos e comentadores, para realizar sobre elas a nossa própria leitura; tomando distância das perspectivas estéticas, interessa-nos dar conta dessas especificidades enquanto fatos sociais. Nos relatos aqui convocados, destaca-se a extensão espaço-temporal do itinerário de Rugendas, o seu auto-financiamento na segunda viagem à América, a sua presença em momentos políticos chaves dos países visitados, a sua prolífica produção visual em torno de uma ampla variedade de temáticas. Junto com essas características – enunciadas de maneira explícita –, através dos relatos sobre o artista, também podemos perceber uma série de condições que teriam estabelecido modos de produção diferentes ao longo da sua vida: sem dúvida, não teria sido o mesmo desenhar para uma expedição científica do que pintar para a corte brasileira ou alemã, para responder aos pedidos de Humboldt, para simplesmente se sustentar, ou para conceber, lenta e reflexivamente, um projeto pessoal. Sobre tais diferenças – às vezes tão só sugeridas – poderiamos acrescentar que tampouco teria sido o mesmo trabalhar *in situ* ou à distância, contar com um financiamento prévio ou depender de encargos e de vendas, fazer parte de uma equipe ou trabalhar por conta própria; ao mesmo tempo, a bagagem de informação e/ou capital cultural que Rugendas tinha a cada momento teria configurado distintos campos de possibilidades, entre as quais esse ator histórico teve que escolher.

Neste sentido, é indispensável termos claro, até onde for possível, as diferentes intencionalidades do artista (definidas muitas vezes em função de distintos graus de autonomia) e, ao mesmo tempo, as potencialidades dos campos nos quais ele se situava;

sua liberdade para a fabricação de imagens dependeu da diversidade de variáveis implicadas nessas ordens, encontrando muitas vezes restrições externas sobre aquilo que poderiamos identificar como as suas intenções. Dessa forma, achamos conveniente, então, considerar tanto a *formação acadêmica* de Rugendas quanto a *forma de financiamento* das suas viagens, identificando assim diferentes articulações entre forças e/ou pressões que conseguem explicar os seus itinerários e os seus produtos intelectuais como modalidades diferentes de ação social[134].

A formação acadêmica de Rugendas se torna uma ferramenta fundamental para compreender o processo intelectual da sua vida e suas obras. Iniciado no campo da arte no seio da sua própria família (possuidora de uma longa tradição artística), completou os seus estudos no ateliê de Albrecht Adam e na Academia de Belas Artes de Munique. Aparentemente, o interesse e/ou contato com os estudos de história natural poderia ter surgido a partir do clima gerado pela chegada de Spix e Martius a Baviera, seguida pela visita de Langsdorff a esses naturalistas. Com 19 anos de idade e, segundo seu pai, *"um incontrolável entusiasmo por viajar e a consciência do que é a fama"* (veja-se pág.35), foi admitido como o ilustrador de uma expedição científica que propunha explorar e produzir conhecimento sobre uma diversidade de regiões brasileiras. Como apontamos oportunamente, Langsdorff pôde, nessa primeira viagem, constituir-se como o primeiro informante de Rugendas em relação ao país, assim como ter sido o seu tutor intelectual, introduzindo-o no mundo da história natural.

As coordenadas da sua formação durante sua segunda viagem à América seriam não obstante outras, muito diferentes: como expressamos no nosso relato biográfico, naquele momento Rugendas tinha incorporado as diretrizes de Humboldt, e se lançou para o traçado da fisionomia da natureza proposta pelo prestigioso naturalista, tentando expressá-la através da sua arte – pretendendo torná-la compatível com o conhecimento científico. Não contava com uma formação intelectual específica no domínio da história natural; entretanto (e estimulado por Humboldt), estava convencido de que as suas observações e ilustrações resultariam de utilidade nessa área. Nessa direção, notemos que a estada de Rugendas na Itália – nutrindo-se dos diversos esquemas de percepção

[134] Ao referirmo-nos aqui a 'formação acadêmica' e 'forma de financiamento' estamos recorrendo às variáveis analíticas propostas por Pacheco de Oliveira, no seu trabalho "Elementos para uma sociologia dos viajantes" (1987b). Procurando estabelecer en que medida as descrições desses estudiosos podem ser interpretados como etnografias, o autor aborda especificamente o conjunto de viajantes da zona do Alto Solimões (Amazônia, entre 1800 e 1875) para analisar a suposta homogeneidade dos seus relatos, demonstrando a existência de diferentes tipos de viajantes que, atuando sob distintas pressões econômico-sociais e se servindo de esquemas intelectuais diversos, quebram a pretendida unidade etnográfica geralmente atribuída aos seus trabalhos.

sugeridos a partir das obras de Humboldt, Valenciennes, Turner e Blechen, entre outros – pode ser considerada como uma fase específica de preparação prévia que, mais tarde, permitir-lhe-ia observar à América de uma forma determinada e propor, sobre ela, modos também determinados de visualização.

Essas dimensões da sua formação acadêmica precisam se conjugar com as formas de financiamento que teve Rugendas, permitindo-nos outra via de acesso às dinâmicas sociais do artista e suas obras, e iluminando assim suas diferentes maneiras de se aproximar a pessoas, lugares e posições. Durante a sua primeira viagem manteve, a maior parte do tempo, uma condição de assalariado – enquanto integrante de uma expedição científica financiada pelo Estado russo. A dependência que essa situação estabelecia em relação a Langsdorff impôs a Rugendas uma série de restrições, tanto à sua criação quanto à sua mobilidade (de fato e como vimos anteriormente, as 'licenças' tomadas por Rugendas irritavam o barão, e provocariam a desvinculação do artista da expedição). Pelo contrário, na sua segunda viagem foram suas condições independentes as que lhe permitiram definir os lugares visitados, o tempo de estada e os objetivos propostos em cada um deles. Serão suas novas relações sociais – geradas a partir do seu retorno à Europa em 1825 – as que lhe permitirão continuar um percurso próprio e ganhar total independência econômica nesta segunda viagem à América. Tal independência trouxe consigo situações de precariedade, devendo realizar trabalhos por encargo (tais como os retratos de personalidades políticas nos países visitados); estes lhe forneceram uma forma de sustento que, entretanto, não o afastou da direção definida por um projeto pessoal maior, o seu 'grande álbum americano'.

Quando abordamos o mapa de relações onde se modificaram as condições sociológicas e intelectuais de produção em Rugendas, torna-se imperativo considerar a participação de Humboldt e identificar as influências de diferente ordem que este provocaria em torno do artista e suas obras. Em primeiro lugar, devemos destacar que o famoso naturalista propiciou condições favoráveis para a divulgação, a aceitação e a legitimidade do trabalho de Rugendas, intervindo tanto na produção da materialidade de *Viagem Pitoresca* quanto na construção do seu sentido. Como 'primeiro leitor' (Bourdieu, 1967), Humboldt se antecipou à leitura do grande público sobre esse álbum, dirigindo e/ou orientando os futuros leitores-espectadores para compreender, avaliar e agir em relação à obra do artista de uma maneira determinada (em nações nas quais, lembremos, tornava-se nodal o estímulo e a divulgação de informações sobre o Brasil). Humboldt teria condicionado o impacto que devia causar *Viagem Pitoresca* até no

próprio Rugendas, mediatizando a relação deste com a sua obra: o artista começou a se orientar respondendo aos desejos e opiniões do naturalista, subordinando-se voluntariamente a seu esquema intelectual para construir e organizar a natureza que haveria de observar em sua grande viagem americana – sobre a qual Humboldt tinha projetado, para ele, algo similar a uma expedição científica individual. Ao mesmo tempo, devemos considerar que também indicou a Rugendas formas determinadas de inserção no mercado, propiciando-lhe as condições materiais para projetar aquela viagem, finalmente realizada à custa dos seus próprios recursos.

Além da presença desta figura protagônica, no mapa das relações sociais de Rugendas também podemos identificar certos 'classificadores' (no sentido de atores sociais que, devido a posições particulares no campo intelectual, possuem autoridade para realizar avaliações e/ou delimitar domínios; veja-se Pacheco de Oliveira, 1987b:95). Localizados em campos diferentes e devido a suas 'propriedades de posição' (Bourdieu, op.cit.), tais classificadores contaram com a capacidade de estabelecer, em relação a Rugendas, instâncias específicas de seleções e consagrações intelectuais e artísticas, produzindo – e reproduzindo – ordens de representações e hierarquias. Nessa direção, podemos apontar que as relações com Langsdorff e Martius também acabariam legitimando a posição de Rugendas no campo científico, consolidada institucionalmente com seu ingresso à *Société Ethnologique*; os seus contatos com figuras como Gérard, Engelmann e Félix-Émile Taunay o introduziram em centros já consagrados de produção artística e editorial, nos quais pôde ampliar suas redes sociais (acedendo, por exemplo, nada menos que até a família imperial), obtendo aliás fama, prestígio, reconhecimentos e condecorações; personalidades políticas e intelectuais como Oro, Sarmiento e Echeverría incorporariam, na obra de Rugendas, 'causas nacionais' que, como veremos, resultarão legitimadas mais de um século depois. Até aqui simplesmente enumeradas, ao longo do nosso trabalho retornaremos oportunamente a essas personalidades, em suas posições, capacidades e intervenções na definição social de Rugendas e suas obras.

Em outro nível, um aspecto sobre o qual queremos chamar a atenção se refere aos ideais políticos do artista e o tratamento por parte dos autores aqui citados. No relato biográfico que acabamos de apresentar, a opção liberal de Rugendas se manifesta de diversas maneiras: na escolha de determinados eventos históricos (e a exclusão de outros) nas litografias de *Viagem Pitoresca*, assim como nas ideias anti-escravistas refletidas no texto; nas suas amizades revolucionárias no México, as quais lhe valeram a

prissão e o exílio; nas redes sociais traçadas em todos os países visitados e, mais especificamente, na escolha das suas amizades mais próximas (na maioria, políticos e intelectuais liberais); na oposição à ditadura de Rosas, nas claras ideias expressadas na sua correspondência e na seleção de determinadas temáticas visuais e protagonistas históricos retratados. Tudo isso encontra-se apresentado sob o termo – multiplamente diferenciado – 'liberal', sendo necessário analisar mais cuidadosamente o sentido outorgado a esse termo nas conjunturas da primeira metade do século XIX onde aparece invocado. Não poderemos incurrir no necessário e cuidadoso exame político, histórico e filosófico que exige essa categoria (situacionalmente e conforme a cada um dos contextos onde resulta colocada, propósito que excederia os alcances desta tese), mas é preciso destacar, não obstante, a condição de generalidade na qual aparece e a necessidade de considerá-la como objeto de outro exercício analítico.

Acreditamos que, ao termos reconstruído historicamente as tramas das relações sociais de Rugendas, e os campos intelectuais e políticos nos quais ele se inseriu, pudemos apontar certas marcas políticas na sua vida que, não obstante, ao longo deste trabalho serão esclarecidas e aprofundadas por outros dados e contextos. Através – embora mais além – destes primeiros apontamentos, a nossa proposta visa analisar as motivações, os conteúdos e as articulações das marcas políticas que atravessam especificamente a dois conjuntos distintos de imagens sobre os indígenas realizados por Rugendas – *Viagem Pitoresca* e *La Cautiva* –, dois universos visuais portadores de diferenças e hierarquias, que representaram e naturalizaram tratamentos 'nacionais' da diferença social.

Considerando imprescindível oferecer, em primeiro lugar e para o conhecimento do leitor, a vida e a obra deste artista-viajante, para depois introduzi-lo nos dois conjuntos de representações objeto da nossa pesquisa, continuaremos a nossa análise abordando, no capítulo seguinte, o tratamento que aplicaremos sobre suas imagens no nosso trabalho.

Capítulo 2

ABORDAGEM SOBRE AS IMAGENS

O objetivo geral deste capítulo é apresentar o enfoque que será adotado para trabalhar sobre as imagens por nós escolhidas. Para isso apresentaremos, em primeiro lugar, algumas diretrizes teóricas acerca das possibilidades de pesquisa sobre as imagens em geral, para, a seguir, referirmo-nos a questões teórico-metodológicas que definem a especificidade da nossa abordagem sobre as imagens dos indígenas produzidas por Rugendas, aqui apresentadas, em particular.

2.1 – Trabalhar sobre imagens

Especialmente a partir da década de '80, as ciências sociais vêm se debatendo amplamente sobre as possibilidades abertas pelas imagens[135] como instrumentos de conhecimento, interesse que tem sido incrementado tanto como resposta às falências dos paradigmas positivistas como também devido à consideração da importância da linguagem visual na vida cotidiana[136]. O tradicional privilégio outorgado pelo Ocidente às fontes escritas acabou historicamente reforçado devido às vulnerabilidades da leitura imagética: a ambiguidade e polissemia 'inerente' à linguagem visual convocariam a uma inescapável multiplicidade de interpretações, obstaculizando por isso o acesso ao desejável conhecimento objetivo, ainda latente nas nossas heranças positivistas.

Nesse sentido, é importante levarmos em conta que o reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual foi elaborado pela História da Arte a partir do século XVIII (Bezerra de Meneses, 2003:12; Freitas, op.cit.:9), mas o emprego sistemático das imagens na investigação científica teve suas origens no campo das ciências naturais, desenvolvendo-se com maior força – e sob uma perspectiva inequivocamente positivista – nas áreas da antropologia física e da geografia. Já no século XX, a maioria das análises aprofundaram suas reflexões em torno da fotografia e

[135] Referimo-nos aqui às imagens em sentido amplo: desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, computação gráfica etc.

[136] Para realizar estas afirmações, baseamo-nos nos trabalhos desenvolvidos em torno da pesquisa sobre imagens no âmbito das ciências sociais, organizados por Bela Feldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (1998), assim como naqueles organizados por José de Souza Martins, Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (2005). Apoiamo-nos, aliás, nas análises sobre história visual e cultura visual realizadas pelos historiadores Ulpiano Bezerra de Meneses (1967, 2003, 2005) e Paulo Knauss (2006), e pelo historiador de arte Artur Freitas (2004).

do vídeo documental; a partir dessas duas técnicas, observaram-se com maior atenção as problemáticas teórico-conceptuais envolvidas na pesquisa com imagens (Bezerra de Meneses, 2005). No campo da antropologia visual, a fotografia e o vídeo documental acabariam adquirindo o *status* de tecnologias e/ou auxiliares de pesquisa. No âmbito da antropologia da arte, as reflexões de Alfred Gell (1998) permitiriam abordar as imagens em sua dimensão de *agency*. A perspectiva pragmática desse autor se focaliza no papel mediador dos objetos de arte no processo social, sendo importante não somente o que os objetos são, mas o que eles *fazem*. A arte seria, em primeiro lugar, um sistema de ação (ou uma tecnologia de interação social), e, como tal, estaria orientada à produção de consequências sociais; enquanto manifestações artísticas, as imagens teriam, então, a capacidade de provocar efeitos e produzir e/ou manter diferentes formas de sociabilidade.

Entretanto e além dessas aproximações, em linhas gerais pode-se dizer que, no âmbito das ciências sociais, as imagens foram com frequência relegadas à condição de ilustrações, muitas vezes dispensáveis (Moreira Leite, 1998; Porto Alegre, 1998; Knauss, 2006), outorgando à iconografia um caráter mais decorativo, ou construído sobre alguma estrutura explicativa (Schwarcz, 1998; Bezerra de Meneses, 2003, 2005).

Não obstante, as metodologias aportadas principalmente através da história da arte (através de figuras como Warburg, Gombrich, Panofsky), da semiótica (Barthes, Eco), da história e da filosofia (Benjamin, Adorno, Foucault, Didi-Huberman), junto com o reconhecimento da potencialidade das abordagens em pequena escala propostas pela micro-história (Revel, 1998), ofereceriam, paralelamente, outras perspectivas e consequências para a pesquisa sobre imagens como ferramentas válidas de conhecimento. As ciências sociais começariam a estabelecer outros vínculos e reflexões intelectuais a partir das imagens – tendência que William J.T. Mitchell (1994) definirá como *pictorial turn*, referindo-se às inovadoras questões teóricas em torno do campo de operação da cultura visual. Recuperando alguns desses aportes, apresentaremos, a seguir, enfoques e discussões que nos permitem esboçar algumas questões iniciais que, posteriormente, serão reelaboradas para definir a nossa maneira de compreender e realizar uma pesquisa sobre esses objetos culturais particulares – no nosso caso, desenhos, gravuras e pinturas da primeira metade do século XIX, elaborados pelo artista-viajante Rugendas.

No campo da história da arte, consideramos relevante a discussão abordada entre os chamados *historicistas* e *formalistas*, cujos principais representantes foram Aby Warburg e Ernst Gombrich, respectivamente. Enquanto, para o primeiro, as imagens se devem ao seu contexto histórico e tornam-se testemunhas de determinadas relações culturais e fatores históricos, podendo constituir-se em veículos para sustentar, ilustrar ou acompanhar manifestações políticas (veja-se Ginzburg, 1989, 2002; Schwarcz, 2006; Bensa, 1998; Freitas, 2004), o segundo argumentará que as imagens se devem a outras imagens que, dialogando entre si, geram empréstimos, convenções e tradições iconográficas que as transformam, então, em veículos de intercâmbio de ideias (Gombrich, 1986).

Esta última seria a metodologia adotada por Maria Sylvia Porto Alegre (1998) quando explica o seu *"experimento de pesquisa"* sobre as imagens de vários viajantes do século XIX: na tentativa de identificar padrões comuns de significação, a autora procura reconstruir *"alguns conjuntos simbólicos representados para além do nível informativo",* deslocando as imagens dos seus contextos originais.

> *"Decidi, então, descontextualizá-las, ou seja, tomá-las 'como se' o texto e o contexto das narrativas fossem desconhecidos para mim (embora eu os dominasse bastante bem), tentando captar os significados diretamente por meio das figuras desenhadas, sem me valer de referências escritas e sem me preocupar em decodificá-las de antemão (...) apenas coloquei entre parênteses a recomposição do sistema cultural e histórico em que o material pictórico foi realizado, bem como as biografias dos autores estudados. O método de descontextualização consistiu em trabalhar as imagens como 'notas visuais' que permitissem ver as relações entre certos eventos..."* (op.cit.:89)

Assim sendo, entendemos que se uma imagem é produto de outra, ela está estreitamente vinculada a uma situação social, expressando-a – e, ao mesmo tempo, organizando-a. A produção do seu sentido responde a processos sociais, nos quais as imagens não simplesmente se 'inserem', mas, também, incorporam-se, modificando em maior ou menor medida esses processos. Os seus significados estão constituídos por relações humanas, pelo que nada nelas se poderia abordar, meramente, como algo dado e/ou passível de uma leitura isolada. Consideramos, portanto, que os 'conjuntos documentais'[137] obtidos por Porto Alegre através da descontextualização por ela proposta, respondem (e se incorporam) às tradições iconográficas dos artistas-viajantes

[137] A autora acaba identificando *"quatro conjuntos documentais distintos"*, a saber: a) as idealizações do bom e mau selvagem; b) a ordem do mundo natural; c) as imagens sobre a diversidade, e d) o que ela define como *"arquivos de identidade"*, perceptíveis através da corporalidade representada (Porto Alegre, op.cit.:91-108).

do século XIX (com tudo o que isso envolve), sem que possam ser interpretados – e muito menos obtidos – fora dessa contextualização[138]. Conforme os propósitos do nosso trabalho, é, sem dúvida, a perspectiva historicista a que nos permite um deslocamento do terreno da descrição das formas e das motivações estéticas para, diferentemente, situar social e historicamente as imagens, no intuito de compreender como se constituíram como tais, como se apresentaram de uma forma determinada, e não de outra[139].

Nessa direção, Carlo Ginzburg (1989, 2002) tem apontado as compatibilidades entre o chamado 'método indiciário' proposto pela micro-história, e aquele oferecido por Warburg para a análise da arte, destacando que, para este último autor, os *detalhes* das obras deviam ser vistos como alusões a sistemas de representações situados mais além das artes plásticas da época, o qual exigia superar a leitura puramente biográfica e/ou estilística das obras em si mesmas para, pelo contrário, lê-las em função das condições sócio-históricas em que foram elaboradas. Entendendo que, em uma escala reduzida de observação, pode-se permitir a captação de certos fatores que, de outro modo, escapariam à atenção de um olhar mais abrangente, os *detalhes* – à maneira de indícios – também seriam manifestação de um conjunto maior, pelo fato de revelar parte da realidade através de uma compreensão dos contextos em que nos introduzem, devendo-se, então, constituir a pluralidade de contextos necessários para essa compreensão, sublinhando-se, com isso, o papel fundamental da contextualização como instrumento de geração de significados (Revel, op.cit.). As singularidades, sentidos, valores e intenções das imagens só poderiam tornar-se reconhecíveis a partir das suas distintas localizações sócio-históricas, sendo estas as que permitem provocar outras

[138] De maneira diferente, o historiador de arte Artur Freitas (2004:10) indaga acerca das possibilidades da descontextualização, entendendo-a unicamente como um inescapável *momento metodológico*, limitando-o ao *"momento em que, de fato,* vemos *a imagem como um acontecimento* da visão*: com sua dimensionalidade, sua materialidade e sua visualidade"* (grifo no original).

[139] Apostar teoricamente pela perspectiva historicista não implicaria, necessariamente, descartar as possibilidades de indagação abertas pelo esquema proposto por Gombrich (1986). Segundo este, a impressão visual começa com a ideia ou o conceito daquilo que vai ser representado, partindo-se através de certas categorias universais (casa, homem, árvore); posteriormente, esses conceitos resultam ampliados pela informação visual individual do artista e pelas características distintivas dos objetos. Gombrich argumenta então que, quando copiada e reelaborada, a imagem fica assimilada em um *schemata*, isto é, uma classe de vocabulário visual próprio do artista; *"consequentemente, o artista tende a ver o que pinta, ao invés de pintar o que vê"* (op.cit.:74). Não obstante e conforme à nossa análise, essa conclusão se torna incompleta se a imagem resulta isolada da situação social na qual ela aparece, e daquelas onde, mais tarde, será reinterpretada; assim sendo, coincidimos com Freitas quando aponta que *"se a abordagem* formal *tem como teto a compreensão estritamente material de um objeto que foi, de algum modo,* construído no tempo*, é a abordagem social que prolonga esse teto ao descrever os caminhos que esse objeto percorreu até o presente"* (op.cit.:12; grifo no original).

memórias e conhecimentos em torno de suas condições de aparecimento, e das variações das suas leituras ao longo do tempo (Pacheco de Oliveira, 2005).

A ambiguidade e polissemia da linguagem visual também se manifesta nas diferentes temporalidades inscritas na simultaneidade daquilo que as imagens representam, devido à frequente interseção dos fenômenos que elas desenham e contêm. Tais questões resultam exaustivamente exploradas pelo filósofo de arte Georges Didi-Huberman, na sua obra *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006). Este autor reflete acerca da simultaneidade temporal que as imagens parecem conter em si próprias, embora também argumente que, perante elas, tanto o presente quanto o passado não deixam nunca de se reconfigurar, visto que as imagens só se tornam pensáveis sob uma construção da memória. Em cada presente histórico, os significados que as pessoas associam aos eventos passados (neste caso, representados pelas imagens) moldam a maneira como tais eventos são lembrados. Desse modo, as imagens não remetem unicamente a um artista e seu tempo, mas também às memórias tecidas com elas através das suas manipulações no tempo, enriquecendo-se com as memórias e imagens de distintos universos sociais. Pelo fato de serem portadoras de memória, a relação entre tempo e imagens supõe, então, uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que, no entanto, conseguem se conectar em/e por elas.

Perante essa problemática, interessa-nos especialmente a abordagem adotada por Johannes Fabian no âmbito da antropologia. No seu livro *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire* (1996), Fabian apresenta um estudo etnográfico no qual acompanha a realização de cem quadros pintados entre 1973 e 1974 pelo artista Tshibumba Kanda Matulu, que se auto-define como 'artista plástico, historiador e educador do Zaire'. Construída através de um conjunto pictórico, a particular história elaborada por Tshibumba coloca uma ênfase especial na história das relações coloniais do Zaire: a dominação colonial e suas possíveis formas de vigência são o fio condutor dessa narrativa visual. Elaborada em um contexto político de recente descolonização, a história desenvolvida pelo artista apresenta discrepâncias cronológicas, manipulações de nomes e reatribuições de papéis históricos. Não obstante, esses enfrentamentos entre 'verdades' e 'mentiras' históricas, sugeridos através das pinturas, são interpretados por Fabian não como 'erros', mas como *ficções de mensagens* que respondem coerentemente a leituras e intenções diferentes: o relato pictórico de Tshibumba não se limita unicamente a uma história possível do Zaire; ao mesmo tempo são questionadas,

no seu percurso, a natureza e o estatuto da história, da historiografia, dos valores absolutos em torno da verdade, da realidade, dos fatos e das ficções.

Reconhecendo o papel principal que possuem as imagens visuais para organizar visões sistematizadas da memória (organizada de uma maneira espacial, predominantemente visual), Fabian se focaliza, então, na *capacidade de intervenção política* das imagens, assinalando suas possibilidades e capacidades para ordenar (e desordenar) cronologias, podendo-se estabelecer, através delas, séries diferentes de cortes temporais significativos que, pelo fato de deterem historiográfica e seletivamente representações e símbolos, permitem deixar registradas outras ideias, histórias e contextos.

> *"While every picture, every narrated episode, every comment can stand on its own (...) none can be understood fully, let alone judged fairly, outside its cultural and political context. This truism applies to all interpretation of cultural products, but here it is a major challenge, given Tshibumba's profoundly dialectical approach to historical truth. He 'thinks' his paintings (that is his own term) by setting up contradictions. He plays with incongruities, practices irony, and revels in allusion. In short, he uses all the tricks he shares with the singers, actors, and storytellers of his country, who, in a long history of colonial and postcolonial repression, had to learn to speak the truth in ways that assured the speaker's survival"* (Fabian, op.cit.:xi).

As imagens de Tshibumba não perseguiam unicamente lembrar eventos coloniais passados; também apelavam a 'lembrar' uma classe de conhecimento acerca do presente que, construído sobre esse passado, ainda não tinha sido representada verbalmente. Nessa perspectiva, a multiplicidade de leituras, ambiguidades e polissemias da linguagem visual é considerada por Fabian mais como uma potencialidade heurística do que como obstáculos para o conhecimento. Para este autor, as imagens permitem 'falar de tudo sem dizer nada'; elas valem *"...centos de palavras, não somente pelo que elas representam, mas também pelo que, significativamente, elas podem silenciar"* (op.cit.:307; nossa tradução).

Por último e em complementaridade com os enfoques até aqui citados, compreenderemos o campo da iconografia tal como definido por Erwin Panofsky (1995): o ramo da história da arte que, abordando os *motivos* e/ou *mensagens* das obras, permite analisar suas variações em relação aos contextos que elas referem (em vez de fazê-lo de maneira classificatória, em relação às suas técnicas). Nessa linha, adquirem especial relevância os apontamentos de Mitchell (1994) acerca da retórica das imagens,

abordando não somente o que elas parecem dizer, mas também o que resulta dito a partir delas, tratando-se portanto de um processo de mútua redefinição e assinalando-se, desse modo, a construção subjetiva dos seus conteúdos. Para este autor, a linguagem imagética seria a contrapartida não verbal da ideologia – ou, em outras palavras, sua reificação iconográfica, visto que a nossa compreensão teórica das imagens está diretamente vinculada a práticas culturais e sociais. A noção de perspectiva, por exemplo, responde a uma formação histórica e cultural; não obstante, apresenta-se sob a aparência de um código natural e portanto universal, o qual permitiria o estabelecimento de hierarquias entre aqueles que a utilizam e aqueles que não o fazem (Mitchell, 1995; 1996). Devido à suposta possibilidade de representar 'o que é real', temas e mensagens visuais possuem a capacidade de estabelecer discursos, muitas vezes hegemônicos: a cotidianidade das imagens no mundo social torna as linguagens visuais como zonas particularmente sensíveis para naturalizar, por seu intermédio, hierarquias sociais e culturais. Afirmar, desse modo, que discursos e linguagens visuais implicam relações de poder é algo amplamente reconhecido; entretanto, é necessária uma cuidadosa análise para compreender como se desenvolvem e se tornam efetivas, em cada conjunto discursivo e visual particular, as práticas e relações entre regras semióticas e regras políticas.

Aos enfoques até aqui apresentados acrescentaremos, por enquanto, algumas considerações gerais sobre duas amplas classes de imagens, próprias aos viajantes do século XIX, e que resultam específicas à nossa análise, a saber, aquelas classificadas como ilustração científica, por um lado, e aquelas organizadas sob o gênero de ilustração e/ou pintura histórica, por outro.

Quanto às primeiras, foram compreendidas como uma forma de produzir conhecimento e de traduzi-lo graficamente para a divulgação da ciência. Depois do impulso que recebeu a chamada *história natural* no século XVIII através da obra taxonômica do sueco Carl von Linneu (1707-1778), e acompanhando o projeto enciclopédico vigente nos alvores do XIX, será necessário classificar, nomear, inventariar e também representar a todos seus seres. Como parte integrante dessa empresa, a chamada ilustração científica devia proporcionar uma percepção visual e inteligível sobre os elementos estudados, a partir do princípio epistemológico do empirismo, base do pensamento científico ocidental. Devemos destacar que essa aplicação da objetividade da ciência do século XIX iria de mãos dadas com os

empreendimentos comerciais e políticos do expansionismo europeu, inserindo-se assim na tradicional relação mantida entre a Europa e a América: as viagens, o saber e o poder (Penhos, 2005). Estendendo a identidade ocidental até ao Novo Mundo, as *viagens* foram interpretadas como experiências-chave de aquisição de conhecimento, uma sorte de enciclopédia prática que se transformaria em parte constitutiva do desenvolvimento das ciências modernas (Penhos, op.cit.; Clifford, 1997). Principalmente a partir das perspectivas elaboradas pelo mais reconhecido homem de ciências daquele momento, Alexander von Humboldt, as viagens serão compreendidas como etapas indispensáveis para a transformação da natureza em um saber científico.

A introdução de novos conceitos implicaria, também, a introdução de suas imagens, tornando-se essencial a participação de desenhistas como parte das equipes de profissionais especializados que realizavam expedições de reconhecimento científico. Aos ilustradores como Rugendas coube a tarefa de observar e representar as novas realidades encontradas, orientando suas capacidades artísticas para formas descritivas de particularização da natureza. A maneira de interpretar essa classe de ilustração também estará fortemente influenciada por Humboldt; como apontamos no Capítulo 1 (pág.44), a explicação científica dos temas de história natural devia ser abordada através do chamado 'realismo criativo'. A ilustração científica devia constituir-se como a representação sensível da natureza e, embora baseada no rigor da observação racionalista, o seu estudo e a sua análise deviam ser, também, um projeto estético.

Quanto às ilustrações e pinturas de gênero histórico, na chegada do século XIX já contavam com uma longa tradição de representações sobre 'eventos' relacionados com temas mitológicos, religiosos, literários e histórico-políticos (batalhas, grandes personagens, fatos emblemáticos), motivos que, a partir do Renascimento, tinham encontrado os seus referentes principalmente na história da Roma antiga (Burke, 2005). Mais tarde, será a Real Academia de Pintura e Escultura de Paris (criada em 1648) que norteará o estilo dessas representações: procurando seus referentes nos modelos estéticos da antiguidade clássica, eventos e personagens resultarão elevados à categoria de grandes acontecimentos e de heróis, enobrecidos e sobredimensionados através de um estilo épico que explorava uma complexidade de elementos e de alegorias, projetadas, em sua maioria, sobre telas de grandes dimensões. Tratava-se de imagens que impressionavam à primeira vista por seu grande tamanho, sujeitas depois a práticas expositivas de exibição permanente; através das suas capacidades expressivas e narrativas, o efeito perseguido por elas seria produzir certezas visuais para as nações.

Essas adequações entre arte e história revelam evidentes relações entre arte e poder político, as quais serão largamente exploradas pela pintura neoclássica francesa do século XVIII, adquirindo outros valores a partir da Revolução e do período napoleônico: a partir daí, as representações também procurarão motivar sentidos éticos e morais, incorporando dimensões celebrativas de cidadania, de formas de vida, de exemplaridade, justiça e civismo. O século XIX (especialmente, a segunda metade) será o período por excelência da pintura histórica na Europa.

Realizadas geralmente por encargos, esses produtos artísticos cumpriam uma função didática e resultaram fortemente comprometidos com a encenação da nação e da política. Junto com componentes e vibrações dramáticas, o romantismo do século XIX também imprimiria, sobre elas, temas relacionados com o passado e as origens; mais do que refletir fatos históricos, tratar-se-á de projetar verdades visuais a partir de episódios já narrados, criando-se um lugar mais amplo ainda para uma *mise-en-scène* de versões[140].

As imagens de Rugendas, sobre as quais trabalharemos aqui, referem-se claramente a diferentes modalidades de ação social no campo artístico; com algumas precauções, os dois conjuntos de imagens por nós escolhidos podem ser identificados como ilustrações científicas – as litografias de *Viagem Pitoresca* – ou associadas ao gênero histórico – os desenhos de *La Cautiva*. Quanto às primeiras, foram um produto reelaborado das observações do artista-viajante contratado como ilustrador científico no contexto de uma expedição, marcadas por uma compreensão determinada sobre formas de observar, representar e dar a conhecer. Diferentemente, os desenhos de *La Cautiva* não respondem de maneira direta às diretivas da pintura histórica: não possuem grande tamanho, nem foram realizados por encargo; tampouco relatam grandes eventos históricos definidos, nem apresentam personagens emblemáticos. No entanto, o conjunto de sua narrativa refere-se a um tema que, no presente histórico do artista, era uma problemática política que punha em jogo os interesses e valores de uma nação; ao mesmo tempo e como abordaremos no Capítulo 6, essas imagens acionavam valores

[140] Segundo o historiador Peter Burke (op.cit.:22-32), a pluralidade de possibilidades narrativas da pintura histórica pode-se organizar conforme a seguinte tipologia: a) o ideal de representação épica, presente desde o Renascimento; b) a aproximação à tragédia como componente do heroísmo; c) a incorporação de dados 'realistas' (através de elementos próprios da época representada); d) a representação crítica da história, enfatizando-se questões problemáticas; e) o estilo anedótico, centrado na vida privada dos grandes personagens; f) por último, e da maior importância, a representação alegórica da história, com especial ênfase no estabelecimento de paralelos entre o passado e o presente, visando *"que os observadores repensem o passado e o enxerguem sob nova luz"* (op.cit.:31).

éticos e morais que permitem, de alguma maneira, associá-las ao caráter disciplinar procurado e exercido pela chamada pintura histórica.

2.2 – Trabalhar sobre as imagens de Rugendas: nossa abordagem

2.2.1 - Questões metodológicas

Entendemos que toda pesquisa comporta inovações e/ou desafios metodológicos e, no nosso caso, coincidimos com Porto Alegre quando aponta que a iconografia *"coloca problemas não inteiramente claros para o pesquisador, pois ainda não dispomos de uma reflexão específica quanto aos procedimentos mais adequados à análise do ícone nas ciências sociais"* (1998:76).

Para nossa análise foi necessário construir um *corpus* empírico válido de imagens e textos[141] que – *através*, embora *além* dos trajetos particulares de um artista, da sua obra e da sua biografia – nos permitisse abordar as elaborações das imagens sociais sobre os indígenas no Brasil e na Argentina através de uma análise comparativa, traçada por nós, com algumas obras do artista-viajante Rugendas. Suas imagens não são ilustração do nosso trabalho; pelo contrário, elas constituem o desenvolvimento da nossa leitura antropológica e respondem à nossa proposta de pesquisa. A validade do *corpus* construído em torno delas deriva de critérios que consideram articulações disciplinares, temáticas e temporais, oferecendo distintos níveis, situações e possibilidades de comparação.

Dessa maneira – e como adiantamos no Estado da Arte apresentado no Capítulo 1 –, organizamos esse *corpus* tomando, como ponto de partida, as imagens, e, imediatamente depois, os textos elaborados por Rugendas sobre elas. É de fundamental importância lembrar aqui que, segundo as informações que temos até hoje, Rugendas não levou diários pessoais de viagens, nem qualquer outra forma de escrita sistemática. Além do texto que acompanha as litografias de *Viagem Pitoresca* (escrito com posterioridade na Europa, e sobre o qual ainda hoje se discute sua autoria)[142], o resto das

[141] Referimo-nos aqui tanto aos textos 'empíricos' com os quais construímos as nossas condições de campo, quanto aos textos de ordem analítica.

[142] Diener e Costa (2002:99) desenvolvem um certo itinerário acerca da atribuição da autoria textual de *Viagem Pitoresca* a Victor-Aimé Huber (1800-1869), publicista amigo de Rugendas que compartilhou, com ele, a casa do Bairro Latino em Paris, quando o artista se mudou para aquela cidade, acompanhando a publicação do álbum. Segundo Diener e Costa, uma biografia sobre Huber, publicada em 1872, colocava este como autor do texto do álbum, e esse dado foi reproduzido mais tarde em um dicionário biográfico alemão de grande divulgação (*Allgemeine Deutsche Biographie, 1875-1910* [1889]). A partir de então, ter-se-ia difundido essa versão, sendo adotada pela própria biógrafa alemã de Rugendas, Gertrud Richert (1959). Não obstante, apesar de ter utilizado os dados apontados por Richert, Carneiro (1979) coloca a autoria do texto de *Viagem Pitoresca* em Rugendas; Massarani (1982) atribui uma autoria

suas imagens apresentam-se desprovidas de algum texto produzido pelo artista, sem poder encontrarmo-nos, de maneira direta, com suas próprias interpretações[143]. Perante esse vazio, fomos articulando progressivamente suas imagens e textos com diferentes tipos de correspondência (tanto do próprio artista quanto dos contemporâneos próximos dele), e também com informações obtidas através de documentos da época – tais como narrativas de outros viajantes e escritos políticos –, que nos permitiram encontrar algumas pistas interpretativas para essas obras em particular. Como adiantamos na *Introdução*, o acesso a essas fontes foi realizado através das publicações onde elas estão reproduzidas: a reconstrução desses contextos não está baseada em uma investigação sobre arquivos de primeira mão; por outra parte, a nossa intenção não foi descobrir fontes documentais inéditas, mas *reinterrogar* as já conhecidas.

As imagens de Rugendas localizam-se em um nível de situação determinado em espaço e tempo, mas descompondo-se em realidades sociais articuladas; ao mesmo tempo, elas convocam a outros quadros explicativos que não se encontram diretamente vinculados àquilo que poderia se definir como 'o evento do aparecimento das imagens' propriamente dito. Interpretamos esses quadros explicativos como níveis sucessivos de interpretação, que permitem interrogá-las e trabalhar sobre as realidades que contêm, estabelecendo, dessa maneira, camadas de significados que as tornam complexas, e que impedem uma leitura unívoca e/ou cristalizada sobre elas. Esses quadros resultaram incorporados na medida em que suas leituras podiam oferecer chaves de acesso a dinâmicas de ordem mais geral; assim sendo, abordamos os trabalhos elaborados posteriormente sobre a obra deste artista através dos seus biógrafos e comentadores (historiadores, historiadores de arte e críticos de arte, textos de catálogos e exposições), recorrendo também àqueles realizados no âmbito das ciências sociais (sobre Rugendas, e sobre os viajantes em geral). Conjuntamente, a incorporação de análises histórico-sociológicas a respeito dos contextos de formação dos estados nacionais brasileiro e

---

conjunta, embora colocando maior ênfase na participação de Huber. Para Belluzzo (2000:77, v. 3) e Siriuba Stickel (2004:513), o texto foi escrito por Huber, embora a partir das cartas enviadas para ele por Rugendas. Por sua vez, o historiador Robert Slenes (1995-96, 2006) sugere que o artista teria feito revisões sobre o texto de Huber antes da publicação: argumentando que o projeto intelectual do texto é exatamente o mesmo que aquele das gravuras, Slenes acaba colocando a autoria em Rugendas (veja-se especialmente 1995-96:275-280). Apesar de, ainda, não termos certeza absoluta acerca da autoria do texto de *Viagem Pitoresca*, adotaremos não obstante a posição tomada por Diener e Costa (2002:100), quando sustentam que o fato de que Rugendas tenha assumido como 'próprias' as ideias manifestadas no seu álbum, é suficiente, então, para afirmar que o conteúdo de *Viagem Pitoresca* consegue expressá-las.

[143] Para Thekla Hartmann (1975:77), a iconografia indígena elaborada por Rugendas se ressente pela falta de dados precisos sobre as circunstâncias em que foi produzida; por sua vez, Tomás Lago (1998:135) aponta para a falta de registros escritos sobre as próprias ideias do artista acerca da realidade americana, embora destacando que muitas delas podem-se reconstruir através da sua correspondência.

argentino (e das políticas indigenistas que neles tiveram lugar), permitiram-nos captar a especificidade das significações e referências tecidas em torno destas imagens. Parte dessa bibliografia foi escolhida previamente, mas a incorporação de outros textos tem estado guiada pela dinâmica própria da pesquisa, enquanto consideramos necessário enfatizar certos processos institucionais com o propósito de estabelecer, mais claramente, alguns contextos interpretativos.

Como foi adiantado de alguma maneira no nosso Estado da Arte, a construção desse *corpus* implicou a inauguração de um campo interdisciplinar aparentemente heteróclito e disperso, tornando-se complexa a possibilidade de dar conta, teoricamente, do tipo de vínculos que esse *corpus* estabelecia com as imagens. Nossa intenção tem sido, não obstante, organizar uma certa coerência documental, de maneira tal que a nossa análise encontrasse sua legitimidade nas relações afirmadas entre as imagens e os contextos aqui construídos.

2.2.2 - Questões teórico-metodológicas

As perspectivas apresentadas na primeira parte deste capítulo adquiriram uma nova forma de tratamento desde o momento em que foram conjugadas com as especificidades e características próprias do nosso objeto de análise; entretanto, antes de nos debruçarmos sobre elas, consideramos necessário refletir sobre a dimensão *documental* geralmente atribuída às imagens de Rugendas, entendendo que a nossa compreensão desse termo (e seus alcances) permitir-nos-á definir uma das categorias nodais desta tese e, consequentemente, delinear de uma forma mais clara a nossa própria abordagem sobre as imagens. Visto que nos desenhos que acompanharam o poema *La Cautiva* não foi explicitada uma relação documental direta (a construção dessa relação responde a outros fatores de ordem mais complexa, que serão analisados nos Capítulos 5 e 6), para problematizar a categoria *documental* e definir a nossa posição, privilegiaremos, por enquanto, as discussões que, em torno dessa categoria, tiveram lugar no contexto da obra de Rugendas realizada no Brasil.

O caráter documental das obras deste artista-viajante apareceu de maneira polêmica logo no início. As imagens que analisaremos aqui foram criadas em um momento no qual o *status* de *ilustrador científico* gozava da capacidade de produzir um

conhecimento objetivo sobre a realidade representada[144]; ao mesmo tempo (como foi apontado no Capítulo 1), a predileção de Alexander von Humboldt pelos desenhos de Rugendas teria enriquecido suas imagens com um *plus* de autoridade e legitimidade científicas. Entretanto, o artista tinha recebido duras críticas por parte de outros colegas contemporâneos: a respeito dos trabalhos apresentados em *Viagem Pitoresca*, em abril de 1827 von Martius comentava com o Príncipe Maximiliano: *"Tenho visto várias coisas da obra do Sr. Rugendas. É recomendável em qualquer caso pela concepção artística e por aquele agradável trabalho próprio de toda litografia francesa. Pelo demais, isso sim, deve notar-se que a maior parte dessas representações foi elaborada na Europa"* (02/04/1827). Em junho do mesmo ano, Martius comentava novamente com o Príncipe: *"Eu vi o primeiro caderno de desenhos de Rugendas. Parece-me que há aí mais bom gosto que verdade. Assim, por exemplo, na selva aparecem pássaros africanos, e na região de montanhas há araucárias junto com palmeiras"* (Löschner, 2001:38; citado em Diener e Costa, 2002:100). Quando concluída a edição do álbum, o Príncipe Maximiliano escrevia ao zoólogo suíço Schinz que *"a parte sobre os índios é de longe a pior, em sua maioria são invenções, e os retratos não são característicos. Seus índios nas cenas com folhas têm todos umas bochechas que não correspondem à realidade (...) De onde o desenhista tirou seus originais dos botocudos, eu não sei"*, embora também reconhecesse que *"essa obra merece uma crítica, já que há nela coisas muito boas, que devem ser separadas das ruins"* (ZB/ZH, Ms Car XV 174-175; citado em Diener e Costa, op.cit.:101)[145].

Em relação aos trabalhos realizados no território argentino, o político Domingo F. Sarmiento escrevia em fevereiro de 1846: *"Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos (...) Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descripto la América (...)"* (Sarmiento, 1922:128). De maneira diferente das ilustrações *"dessiné d'après nature"* de *Viagem Pitoresca*, as imagens de *La Cautiva* não explicitaram essa relação documental direta, nem fizeram parte de uma expedição científica. Esses desenhos foram realizados em torno das suas duas viagens à Argentina (1837-38 e 1845),

[144] Como será desenvolvido no Capítulo 3, todas as litografias de *Viagem Pitoresca* estavam acompanhadas da inscrição *"Dessiné d'après nature"*.

[145] Por outro lado (e como desenvolveremos no Capítulo 3), o trabalho foi realizado em conjunto com outras pessoas que nunca tinham estado no Brasil, e que tiveram, como única orientação, os desenhos e os comentários de Rugendas (que, por sua vez, abandonou os seus editores em 1828, viajando para Roma). Hartmann (op.cit.:92) aponta que os litógrafos que trabalharam em *Viagem Pitoresca "entendiam seu trabalho em termos de arte gráfica e não de representação gráfica"*.

baseando-se em acontecimentos da época que, como veremos mais adiante, foram-lhe transmitidos tanto através das tradições orais e fontes literárias quanto por intermédio de suas relações pessoais.

Já em meados do século XX, e a partir da divulgação das obras deste artista, outras considerações atualizariam o valor de suas obras, interpretando-as, de alguma ou de outra maneira, como documentos; citaremos a seguir alguns exemplos (todos os grifos são nossos).

O caráter descritivo das obras de Rugendas contaria com a capacidade de evocar o passado, permitindo a reconstrução das condições sociais locais de toda uma época, forjando distintas memórias nacionais e dando-as a conhecer no exterior:

> *"Rugendas fixou, com exatidão e encantamento, as nossas coisas e a nossa gente (...) uma descrição de viagem que fornece ao estudioso da época* ***um quadro multíplice e completo das condições do Brasil de então****"* (Oberacker, 2003:150).

> *"Até hoje, as gravuras do pintor bávaro* ***são apreciadas como um registro bastante fiel da natureza e da sociedade brasileira da época****"* (Slenes, 1996:272).

> *"...al evocar los primeros años de la República* ***no es posible tener una visión completa de la vida de entonces sin revisar sus dibujos y sus cuadros*** *que guardan los detalles visuales de ese tiempo (...) siguiendo las huellas de su paso es posible hacer calzar lo que falta a* ***una revivencia de época, verídica,*** *no deformada por el tiempo y los intereses de casta o partido"* (Lago, 1998:7;158).

> [Sobre Debret, Ender e Rugendas]: *"...muito contribuíram para difundir* ***noções mais exatas sobre o nosso país no exterior e cuja obra é hoje de alto valor histórico****"* (Oberacker, 2003:148).

> *"...o Brasil foi divulgado na Europa por dois grandes artistas: Debret e Rugendas"* (Deputado Cunha Bueno; em Massarani, 1982:3)

> *"Rugendas contribuiu significativamente para* ***a gestação da imagem da América na Europa.*** *(...)* ***Caberia qualificar a Rugendas de etnólogo ou antropólogo de primeira hora****"* (Dr. Bruno Fischli; Goethe Institut de São Paulo. Em Diener e Costa, 1999:9).

Outras reflexões valorizam especificamente a sua dimensão de registro sobre povos indígenas que já não existem, ou que teriam se modificado a partir do contato com o homem branco; seu valor de testemunho é celebrado novamente em virtude das possibilidades oferecidas por suas imagens para reconstruir condições de vida já passadas:

> *"Essa iconografia* [Rugendas, Taunay e Florence] *tem tanto mais valor quando se considera que constitui* ***o único documento que restou de tribos indígenas*** *extintas ou descaracterizadas pelo impacto avassalador da civilização (...)*

Divagando sobre a imagem, comunicaram ao espectador ***um prazer estético aliado a uma informação histórica e científica****"* (Bertha Ribeiro; citado em Mello Filho, 1998:17)

"Hacia finales del año 1835, Mauricio Rugendas partió de Santiago de Chile rumbo al sur del país. (...) Allí estableció contacto en varias ocasiones con los araucanos e hizo numerosos bocetos de ellos. Estos dibujos le sirvieron como valioso material de trabajo que utilizó en obras posteriores; para nosotros constituyen ***importantes documentos de una época pasada****"* (Schindler, 1992:73).

A observação científica na qual se apóiam as representações deste artista-viajante constituiria a base para formular a maior parte das afirmações, celebrando-se a veracidade dos seus conteúdos e tornando-os, então, em *documentação* científica e/ou histórica por ter registrado 'realidades':

"Trabajó con una ***fidelidad extraordinaria, como si fuera geógrafo, botánico y etnógrafo en una persona****. Y es precisamente por esta cualidad que sus dibujos y pinturas adquieren* ***otro interés, específicamente histórico****, ya que, dado el rápido desarrollo de la civilización moderna en los países americanos, se han convertido, a lo largo de un siglo, en* ***testimonios gráficos de un pasado*** *que parecen hablar una lengua más comprensible e inmediata que todas las fuentes literarias y que en repetidas ocasiones* ***han comprobado su valor documental****"* (Peter Halm. La exposición de 1959. Una visión de conjunto. In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984. pp.111-116; a cita é da pág.112).

"La obra de Rugendas es ***sorprendentemente documental****"* (del Carril, 1966b:15).

"...o grande artista que nos legou ***um dos melhores documentários*** *da vida brasileira no Primeiro Reinado..."* (Sousa Leão Filho, 1966:311).

"...o pouco que se conhece do grande artista, tem para o estudo da nossa terra ***um valor documental inigualável.*** *(...) São justamente famosas as pranchas retratando cenas da escravidão e tipos raciais dos nossos escravos,* ***documentos preciosos para o estudioso****"* (Prólogo à primeira edição de *Viagem Pitoresca*; Borba de Moraes, 1940:s/nº).

"[Rugendas retratou] *com muito talento e rigorosa objetividade nossas paisagens, nossos índios e o povo brasileiro (...)"* (Deputado Cunha Bueno; em Massarani, 1982:3).

"El artista europeo del siglo XIX, que fotografió a través del pincel los mundos emergentes de Chile y Argentina – entre otros países del continente –, pertenece a la noble estirpe de aquellos viajeros que, como Humboldt, redescubrieron América sin otro sentido que el de su conocimiento" (Lago, 1998).

O caráter documental de suas obras resulta inseparável de sua dimensão artística, o qual outorga a Rugendas a capacidade de estabelecer testemunhos tanto *objetivos* quanto *expressivos* (tema que desenvolveremos mais adiante):

> *"sus cuadros son siempre un relato (...)* ***un reportaje a la realidad americana****, y esto es verdad hasta tal punto que, siguiendo sus descripciones figurativas, podemos conocer hasta en sus más íntimos pormenores la vida corriente de hace más de cien años, por lo cual los cronistas, biógrafos evocadores de la historia resucitada, recurren cada día con más ahínco a* ***su testimonio objetivo****"* (Lago, 1998:15).

> *"En la raíz de los procesos más difíciles de nuestra cultura elaborada, surgen de pronto,* ***como un antecedente indispensable, su testimonio expresivo*** *(...) el sentimiento nacional de nuestro paisaje. (...) Quien busque en nuestro medio* ***lo nacional*** *tendrá que mirar apuntando la pupila como él, tendrá que montar su mismo aparato de observación para ver lo que pasa obteniendo según las reglas del gran arte* ***la representación de nuestra realidad****"*(Lago, 1998:60).

Todas as qualidades até aqui atribuídas permitiriam compreender o valor e a vigência das obras de Rugendas, confirmadas recorrentemente como acervos fundadores do nacional: suas imagens teriam permitido reconhecer componentes próprios a cada nação e acompanhar seus relatos historiográficos, fixando na memória coletiva seus conteúdos.

Nesse sentido, consideremos as citas que se seguem à luz das reflexões de Homi K. Bhabha (1990), quando aponta que uma das características distintivas dos relatos da nação é sua condição educativa, sua vontade de *se ensinar* por meio de uma enunciação pedagógica[146].

> *"La obra de Rugendas, básicamente su ciclo de rapto de mujeres y los óleos de Monvoisin,* ***sirven para ilustrar hasta el día de hoy nuestros textos de Historia****"* (Foerster, 1992:121).

> *"João Maurício Rugendas é conhecido fundamentalmente por ser, ao lado de João Batista Debret, o cronista por excelência da vida, tipos e costumes brasileiros dos anos oitocentos. As gravuras contidas no seu livro (...)* ***tornaram-se conhecidas de qualquer criança em idade escolar, uma vez que muitos dos livros didáticos as transformaram na iconografia brasileira desse período****"* (Diener e Costa, 1999:82).

> *"...litografias que,* ***de maneira indelével, criaram um acervo de imagens****, gerando uma iconografia sobre a vida, costumes e paisagens do Brasil do século XIX"* (Diener e Costa, 1999:93).

[146] A importância da dimensão educativa para a incorporação do nacional já tinha sido destacada por Marcel Mauss em 1920 (1969), apontando o valor da instrução nacional (através do estabelecimento de escolas públicas) e a sua relação com o nacionalismo.

> *"Hoje, Rugendas é* ***um dos principais criadores da iconografia brasileira e suas imagens fazem parte, até de maneira subliminar, do imaginário nacional****"* (Diener e Costa, 2002:96).

> *"...João Maurício Rugendas nos legou um* ***olhar inaugural*** *pictórico sobre a paisagem e as gentes do Brasil (...) Rugendas não só criou* ***uma rica iconografia referencial para o estudo da história de um país nascente****.* ***Ele também invadiu com seu olhar inaugural, e para sempre, o imaginário do povo brasileiro****"* (Texto da exposição realizada no *Centro Cultural Justiça Federal*, Rio de Janeiro, fevereiro de 2008).

É importante destacar que as citas aqui selecionadas se referem à obra de Rugendas 'como um todo', perspectiva que problematizaremos ao longo do nosso trabalho. Embora de maneiras diferentes, elas expressam o valor da obra de Rugendas tanto em um sentido institucionalizante (por ter captado – e depois transmitido – formas de conhecer essas jovens nações), como também sob uma ideia positivista de documento (por ter registrado 'realidades' de valor científico e/ou histórico-nacional). Não obstante, nas análises de alguns dos autores abordados nesta pesquisa, as considerações a respeito da dimensão documental da obra de Rugendas não são unânimes, nem muito menos constantes e/ou lineares.

O já clássico trabalho de Thekla Hartmann (1975) problematiza a condição de *documentos de caráter etnográfico* nas obras de vários viajantes dos séculos XVIII e XIX – entre eles, Rugendas. Referindo-se à obra deste artista particular, a autora denuncia as alterações e distorções dos desenhos originais (por exemplo, a nudez exposta nos esboços e o encobrimento dos genitais nas pranchas litográficas). Dessa forma, Hartmann conclui que, para a utilização dessas imagens como 'fontes de informação etnográfica', torna-se necessário, então, conhecer aqueles esboços, e não somente as reproduções publicadas. Coincidimos completamente com a postura adotada por esta autora, mas consideramos, por um lado, que a informação de caráter etnográfico contida nos esboços originais ocuparia só uma parte de uma dimensão documental maior e mais complexa, que não remete unicamente a critérios de ordem etnográfica; por outro lado, o que nós estamos tentando problematizar aqui é, precisamente, a construção de *uma classe* de capacidade documental atribuída à obra de Rugendas em geral, e (como desenvolveremos a seguir) a necessidade de estabelecer *uma relação documental diferente* a partir da pesquisa dos elementos que, historicamente, ordenaram e fizeram possível esse discurso visual e sua interpretação como documento.

Apontando que certos desenhos de *Viagem Pitoresca* foram baseados em informações de segunda mão e não na observação direta, Diener e Costa (2002:98) sustentam que Rugendas *"foi o ilustrador de uma expedição científica, e os desenhos a partir dos quais as gravuras foram realizadas tiveram origem nesse âmbito; surgiram como um registro documental. Porém, essa constatação não é válida para toda a obra"*[147]. Estes autores parecem considerar, então, que os esboços originais constituiriam, por si mesmos, algo 'documental' pelo fato de terem sido realizados *in situ*, respondendo à representação 'do observado' (fundamento da ilustração científica); consequentemente, os resultados exibidos nas litografias se afastariam da ciência, respondendo mais à classificação de 'construções estéticas'. Ao mesmo tempo, estes autores não descuidam os contextos histórico-políticos nos quais circulava o artista; entretanto, subjaz, na sua leitura, um certo empenho em determinar quando Rugendas era mais viajante livre, mais ilustrador científico ou mais artista (tudo isso com suas variantes paisagistas, históricas ou costumbristas), criando-se por momentos uma certa independência ou neutralidade da ciência e da arte que, no nosso entender, esvaziaria suas imagens de conteúdo político[148].

É importante considerarmos que, além destes dois autores em particular, os biógrafos e comentadores citados ao longo do nosso trabalho também adotam, todos eles, em maior ou menor medida, um certo interesse em delimitar quando Rugendas era mais 'científico/documentalista' ou 'estético/artista', mais 'etnográfico' ou 'pitoresco' etc.; a equação 'ciência/arte' está presente em quase todas as leituras da obra de Rugendas.

---

[147] Para reforçar essas considerações, os autores invocam a análise aqui citada de Hartmann, aderindo à necessidade de conhecer e avaliar as diferenças entre os desenhos originais e as pranchas litográficas publicadas (op.cit.:98-99).

[148] Para somente citar um exemplo, segundo Diener (1996), Rugendas trabalhou no Peru sobre temas arqueológicos andinos e arquitetura colonial, observando-os *"sem a conotação político-histórica que lhes impunha a época"* (op.cit.:47); também destaca que muitas das litografias de *Viagem Pitoresca* obedeceram plenamente aos interesses europeus da época (op.cit.:52). Mais tarde, em um trabalho conjunto, Diener e Costa (1999) asseguram que o próprio Rugendas pretendia *"deixar uma documentação histórico-cultural para a posteridade"* (op.cit.:11). Dessa maneira, não resulta completamente compreensível pensar que *"...o compromisso ao qual de fato dedicou sua vida não era de tipo ideológico nem político. (...) ...a pesar da indiscutível influência exercida pela opção liberal no seu trabalho dedicado à América, o compromisso maior de Rugendas era com a realização de sua obra"* (op.cit.:155). A esse respeito, resultam pertinentes as reflexões de Edward Said quando aponta que *"...o consenso liberal geral de que o 'verdadeiro' conhecimento é fundamentalmente apolítico (...) confunde as circunstâncias políticas altamente organizadas, embora de forma obscura, que prevalecem no momento em que o conhecimento é produzido"* (Said, 2007:38).

2.2.3 - Questões teórico-metodológicas: possibilidades para novas leituras

Sem pretender assinalar faltas ou erros nas interpretações consultadas, consideramos necessário determo-nos aqui para apontar algumas questões iniciais que contribuem a definir o nosso posicionamento na pesquisa. Sustentaremos que toda representação contém um nível de verdade, desde o momento em que expressa crenças e valores que se inserem no horizonte de sentido de cada época. A veracidade das obras de Rugendas não dependeria do 'realismo' sobre os fatos acontecidos, mas de como deviam ser representados os supostos fatos acontecidos conforme a estratégias e interesses historicamente construídos a cada contexto, e às crenças e valores que motivavam tais conjuntos; as imagens, em si mesmas, não tratam sobre 'a realidade', a não ser por intermédio das relações que estabelecem e mantêm entre homens e mulheres que lhes outorgam uma condição de realidade.

Por outra parte, os efeitos de verdade das imagens de um artista-viajante *europeu* em territórios *americanos* precisam ser interpretados, aliás, dentro das relações coloniais que motivaram essas imagens. Nesse sentido, acreditamos que as discussões em torno da equação 'arte/ciência' acabam colocando, em um primeiro plano, as representações sobre a alteridade dentro de uma alternativa dicotômica (o outro estetizado como criação artística; o outro expressado de maneira 'realista' e incorporado como documento), que desloca e/ou obstaculiza a possibilidade de pensá-las, em *primeiro* lugar, como produtos da dominação colonial. Esta se torna um elemento inescapável para refletir sobre qualquer representação do século XIX, na medida em que penetrou as práticas culturais aplicando-lhes significados que não podem ser desvinculados da situação hegemônica europeia; mais do que um outro 'estetizado' ou 'realista', o discurso colonial produzia, antes de tudo, um outro *disponível* como objeto de pensamento e de intervenção.

Em outro nível, consideramos que a dicotomia arte/ciência se torna insuficiente para a compreensão processual que propomos sobre estas representações. A 'ciência' e a 'arte' de Rugendas construíram realidades, produziram conhecimento, ofereceram formas de visualizar e compreender uma sociedade, estabeleceram desigualdades e hierarquias. Conforme nossa leitura antropológica, interpretar as suas imagens unicamente sob as noções da arte e da ciência – com o profundo valor transcultural que tais noções possuem – implicaria correr o risco de perder a especificidade dos seus significados, relegando-se para um segundo plano a possibilidade de abordar a complexidade de valores e relações sociais imbricados, historicamente, na *mise-en-*

scène, nas aplicações e no funcionamento dos conteúdos dessas representações. Se, como dissemos anteriormente, as imagens estão estreitamente vinculadas a uma situação social que expressam, e ao mesmo tempo organizam, pensamos que abordá-las unicamente (ou em primeiro lugar) a partir da equação 'ciência/arte' eclipsa e/ou enfraquece a possibilidade de priorizar a criação visual de realidades sociais pela mão de Rugendas – antes de tudo, um ator colonial –, e o trabalho social das suas imagens como portadoras de diferenças e hierarquias. Perante esta problemática, parece-nos altamente sugestivo o processo dialético estabelecido por Mitchell (1994) para o campo da chamada 'cultura visual', compreendido pela construção social do visual (atores e imagens que *realizam* experiências visuais, em diferentes contextos sócio-históricos), inseparável da construção visual do social (a organização de universos visuais que representam e naturalizam tratamentos da diferença social).

Os *registros da realidade in situ* elaborados por Rugendas no Brasil percorreram, em sua maioria, os rumos escolhidos pelo barão von Langsdorff, condicionados por situações políticas (a aliança da Rússia com Napoleão, e sua posterior ruptura; a posição Inglaterra-Rússia perante o governo brasileiro), atravessadas, por sua vez, pelos projetos pessoais do cientista (a instalação de colonos nas imediações de sua fazenda Mandioca, discutidas com seu amigo José Bonifácio), pelo auge do caminho da mineralogia (no qual se encontravam trabalhando muitos dos seus colegas alemães), e, como veremos mais adiante, pelas visitas aos aldeamentos através dos seus contatos prévios e/ou amizades (com o Gral. Guido Marliére, por exemplo), entre outros fatores. Isto é: a 'observação científica' de Rugendas esteve percorrendo e registrando os interessados caminhos comerciais-científicos-político-diplomáticos de Langsdorff e de sua expedição, pelo qual não poderia ser abordada por fora dessas condições de aparecimento e existência. Quanto ao contexto argentino, o olhar de Rugendas teria sido orientado a partir das percepções compartilhadas por suas redes sociais, incorporando, através das mesmas, uma maneira de compreender o território 'deserto' das pampas e de classificar os seus habitantes – à maneira do olhar europeizante de Sarmiento, Alberdi e Echeverría –, tudo o qual sugere localizar o termo 'documental' de outras maneiras mais específicas: os próprios esboços possuiriam elementos que vão além do registro de uma simples 'realidade observada', oferecendo, então, mais informação daquela que podemos ver.

Perante a quantidade de discussões que, até hoje, têm lugar em torno à obra de Rugendas (sua dupla capacidade artística/documental, e o que pesa mais nessa equação;

suas possibilidades informativas verdadeiras ou falsas), adotaremos a posição explicitada por Diener e Costa quando sustentam que *"à medida que cada uma dessas pranchas oferece diferentes informações e possibilita conhecer facetas da realidade e indícios da mentalidade daquela época, todas as pranchas têm o mesmo valor documental"* (2002:102). Não obstante, apesar de concordarmos em entender cada uma dessas pranchas litográficas com o valor documental proposto, o tema aqui seria justamente conhecer, definir e analisar, em cada uma delas, essa dimensão documental, isto é: são documentos, mas de quê? As *facetas da realidade* e os *indícios da mentalidade daquela época*, tão bem assinalados por Diener e Costa, precisam de uma correspondente especificidade; as 'condições de laboratório' que tornaram possíveis as imagens sobre os indígenas – do Brasil, neste caso, embora igualmente da Argentina – precisam ser acompanhadas de leituras localizadas e específicas[149].

Nesse sentido, resultam exemplares as análises desenvolvidas pelo historiador Robert Slenes (1996, 2006) sobre as imagens da escravidão negra elaboradas por Rugendas para *Viagem Pitoresca*. Através de uma cuidadosa reconstrução, Slenes demonstra as influências que, sobre o artista, teriam exercido determinados textos (principalmente *Travels in Brazil*, de Henry Koster, 1817), os quais 'aparecem' sob distintas formas nessas representações. Assim sendo, Slenes se preocupa em advertir-nos que *"Suas gravuras,* ***quando abordadas com cuidado,*** *sem dúvida têm um grande valor etnográfico e científico"* (Slenes, op.cit.:273; grifo nosso). Ao mesmo tempo – e realizando uma leitura que, no nosso entender, recupera o diálogo entre pinturas e tradições iconográficas proposto por Gombrich –, o autor indaga os possíveis sentidos metafóricos das imagens, comparando os seus elementos compositivos com outras iconografias e argumentando, solidamente, que certas adaptações das figuras representadas por Rugendas conotariam parábolas bíblicas. Se bem que a nossa leitura não privilegiará a análise de tipo formalista, nem se focalizará nas possibilidades metafóricas dos desenhos de Rugendas, consideramos não obstante valioso recuperar

[149] Porto Alegre afirma que *"A iconografia (...) apresenta um leque de amplas possibilidades, bastante promissoras, no campo antropológico,* ***como fonte documental capaz de captar e interpretar a realidade****. Abre-se uma nova área interdisciplinar em que o cientista social procura entender as peculiaridades da linguagem visual para analisar o efeito das imagens sobre a vida social, seu lugar nas representações e nos sistemas simbólicos, bem como discutir as implicações da disseminação dos usos da imagem, as suas funções no mundo contemporâneo, o valor dos meios técnicos de produção e reprodução visual e outros tantos temas de interesse e questionamento"* (op.cit.:75-76; grifo nosso). Sem que discordemos com suas afirmações, acreditamos, entretanto, que na medida em que as imagens oferecem semelhante amplidão de possibilidades, é necessário localizar e circunscrever a categoria 'documental' a situações e contextos específicos.

uma das conclusões de Slenes a partir dessa análise, a saber: certos dados da realidade observada teriam sido 'sacrificados' por Rugendas com o objetivo de retratar outras 'verdades' maiores; distorcer e/ou exagerar alguns dados para denunciar os horrores da escravidão teria sido, para o artista, mais importante do que a mera reprodução do observado. Essas considerações se aproximam das leituras de Fabian (1996), já comentadas, acerca das confrontações entre 'verdades e mentiras históricas' propostas a partir das imagens, problemática à qual voltaremos oportunamente.

No seu trabalho de 2006, Slenes aborda somente as imagens referidas aos navios negreiros e ao transporte de escravos, centrando-se especificamente nos dados 'acrescentados' às observações diretas de Rugendas (conhecidos pelo artista através de outros livros de viagens, e de textos em voga sobre o abolicionismo), o qual desqualificaria suas obras como 'registros de primeira mão'. O autor aponta que Rugendas teria distorcido a realidade por ele observada ao introduzir esses dados externos, mas a legitimidade que tinham esses textos, naquele momento, não teria colocado em risco a autoridade etnográfica do artista. Dessa maneira, interrogando-se acerca da possibilidade de interpretar os trabalhos de Rugendas como fontes para a etno-história, Slenes acabará argumentando que a informação contida nas imagens – dos navios negreiros, neste caso – oferecem evidências enquanto *versões* dos fatos, e não sobre os fatos em si mesmos.

Encaminhando-nos nessa última direção, é que consideraremos as imagens como *objetos-meios de pesquisa* antes do que como documentos. Tal decisão metodológica condensa e implica, para nós, uma série de abordagens, a saber:

a) sustentaremos que as imagens se referem, antes, a uma problemática de relações sociais mais do que a uma confirmação de dados empíricos (Bezerra de Meneses, 1967:152-154). Também coincidimos com esse autor quando aponta a necessidade de desvincular a problemática essencial da representação da existência de um referente empírico (abandonando, assim, categorias de análise inadequadas, tais como 'realismo' ou 'fidelidade'); pensar as imagens como reflexos de informação empírica implicaria, aliás, concebê-las com uma identidade própria e/ou auto-manifesta, que conduziria, inevitavelmente, à sua reificação (Bezerra de Meneses, 2003).

b) Em continuidade com o anterior, se as imagens produzidas pelos artistas-viajantes foram concebidas como 'representações do observado', interpretaremos essas

concepções como *realidades de* (entendidas como a representação ideal do observado, isto é, um mundo físico de objetos neutrais, desenhados por um observador objetivo), diferentes das *realidades para* (entendidas como a representação do mundo observado em relação a certos interesses, presentes nas configurações sociais[150] nas quais se inscrevem)[151]. Em outras palavras, optamos por compreender essas imagens em sua condição performativa (pela qual estariam construindo realidades), em vez de atribuir-lhes uma função informativa (pela qual estariam meramente reproduzindo a realidade). Desde o momento em que pode-se perceber, historicamente, a continuidade de efeitos visuais e narrativos que acompanharam a construção de um *locus* para os indígenas, a distinção que acabamos de realizar resulta de fundamental importância, visto que – como desenvolveremos ao longo do nosso trabalho – através das imagens teria resultado mais importante encenar ideias (isto é, *realidades para*) e não simplesmente 'eventos' (*realidades de*). Nesse sentido, consideramos pertinentes as reflexões de Lília Schwarcz ao se referir ao uso da iconografia na pesquisa, quando aponta que, ao ser utilizada, as perguntas não incorrem exclusivamente no terreno dos eventos, mas também sobre as suas versões e suas inúmeras construções – e ainda sobre as imagens que, frequentemente, acabam por produzir esses mesmos eventos (Schwarcz, 1998:137).

c) Por último, se bem que conhecemos estas imagens como 'obras concluídas', privilegiaremos, nelas, o *processo* antes do que a *forma*, considerando dessa maneira as condições que tornaram possível *visualizar sua realização* e dá-las a conhecer sob essas formas determinadas. Acreditamos que tal opção nos ajuda a perceber melhor as imbricações das lógicas sociais que elas contêm e, por outra parte, permite afastarmo-nos das reificações realizadas sobre os seus significados. Como *objetos-meios de pesquisa* é possível confrontar, através dessas imagens, diferentes percepções sobre os indígenas e versões do passado que, além de serem colocadas sob juízos do tipo 'verdadeiro' ou 'falso', podem ser aproveitadas para iluminar as dinâmicas sócio-culturais e políticas envolvidas em sua produção (Fentress e Wickham, 1992; Fabian,

[150] Adotamos aqui o conceito de configuração social como utilizado por Norbert Elias (1999:141-142), entendida como um certo padrão criado *situacionalmente* pelos atores sociais, compreendido pelo conjunto de comportamentos gerados pelos atores através de si mesmos e de suas ações nas relações com os outros. Trata-se, portanto, de um padrão mutável; um espaço complexo e traçado a partir de dinâmicas interdependentes, impossíveis de serem formalizadas em um sistema fechado. Seus elementos encontram-se em constante evolução, sensíveis aos movimentos de suas estruturações e às dinâmicas que essas estruturações engendram; as ações cobram racionalidade quando reconstruídas as configurações particulares do jogo social.

[151] A distinção entre *realidade de* e *realidade para* foi inspirada em um trabalho de Tim Ingold, Culture and the perception of the environment. In: *Bush Base: Forest Farm. Culture, Environment and Development*. E. Croll & D. Parkin (eds.); London: Routledge, 1992, pp.39-56.

1996)[152]. Nessa direção, coincidimos novamente com Bezerra de Meneses quando aponta que *"Deve-se concluir, sobretudo, pela exigência de examinar as fontes visuais (...) mais do que como documentos, como ingredientes do próprio jogo social, na sua complexidade e heterogeneidade"* (2005:44).

Entendemos que o tratamento aqui explicitado nos permite abordar as duas dimensões propostas para esta análise na *Introdução*, a saber, as *condições de laboratório* que tornaram possíveis essas imagens (identificando as suas origens e o seu papel na especificidade das configurações sócio-históricas nas quais foram criadas), como também *a historicidade de seus efeitos posteriores* (identificando percursos traçados por políticas de representação e visões sociais em torno dos indígenas, das quais as imagens de Rugendas fizeram parte).

Consideramos necessário, no entanto, definir o significado e os alcances desta segunda dimensão. Uma identificação e/ou seguimento específico sobre a totalidade das distintas publicações que, com posterioridade, divulgaram essas imagens de Rugendas (analisando conjuntamente a sua circulação, a sua difusão e os seus públicos), seria sem dúvida de muita riqueza; entretanto, entendemos que uma análise semelhante implicaria uma pesquisa em si mesma, que excede os objetivos desta tese. Diferentemente, ao abordarmos os 'efeitos posteriores' destas obras de Rugendas, o nosso recorte se limitará à possibilidade de relacionar essas imagens com algumas circunstâncias históricas posteriores à sua produção em ambos os países, na medida em que resultem suficientes tanto para problematizar historicamente os conteúdos das imagens do artista-viajante, quanto para analisar as continuidades em torno dos *locus* estabelecidos para os indígenas naqueles estados nacionais.

Nesse sentido, a ênfase que colocaremos nas redes sociais do artista e nas intervenções/mediações que distintos agentes, ao longo do tempo, têm realizado sobre sua obra – entendendo-as como relações que se incorporam e/ou assentam nesses trabalhos de Rugendas, veiculando determinadas leituras –, permitir-nos-á abordar certos *usos sociais* de suas imagens: trata-se de interpretações que, aplicadas e localizadas social e historicamente, definiram, em última instância, não o que as imagens 'eram', mas como deviam 'ser usadas' – isto é, tornadas políticas. A importância aqui concedida aos usos sociais apoia-se no pressuposto de que as imagens,

[152] Diener e Costa estariam, em certo modo, concordando com esta perspectiva, quando afirmam que *"embora seja importante ter claro quais as diferenças entre os esboços iniciais e as imagens litografadas, acreditamos que mais importante é entender o que poderia ter levado às eventuais mudanças"* (2002:102).

fazendo parte do mundo social, não somente pretendem representá-lo e/ou explicá-lo, mas o próprio mundo social também resulta constituído através delas, devido às suas qualidades e capacidades de se tornar meios de orientação para compreender realidades presentes ou passadas (Mitchell, 1994). A esse respeito, Bezerra de Meneses aponta que *"É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar"* (2003:28).

Entendendo que em cada um desses usos sociais ter-se-iam redefinido distintos valores sobre as imagens, abordaremos essas trajetórias considerando a noção de 'vida social das coisas' proposta por Arjun Appadurai (1986). Em *The social life of things: commodities in cultural perspective*, o autor recupera a perspectiva de Simmel sobre o caráter subjetivo do valor, originado pelo juízo dos sujeitos sobre os objetos, e não como uma propriedade dos objetos em si mesmos. Junto com Igor Kopytoff (1986), ambos os autores sustentam que as coisas, como as pessoas, possuem uma vida social e/ou biografia: elas próprias estão configuradas por diversas instâncias, nas quais se lhes atribuem distintos valores (tanto mercantis como não mercantis), variando a cada contexto em relação a outras pessoas, a outras configurações sociais e a outros valores; para Appadurai, seria a política (entendida em sentido amplo, como o conjunto de relações e conflitos em torno do poder) a que vincula o valor e o intercâmbio na vida social das mercancias.

As significações críticas e políticas dessas imagens adquirem especial relevância pelo fato de encontrarem suas origens em períodos de alta produção de configurações simbólicas e ideológicas. No entanto, são os seus usos sociais os que nos remetem às continuidades que (sem responder, necessariamente, a uma ordem cronológica) têm adquirido tais significações. Essas imagens de Rugendas foram elaboradas no século XIX, mas têm sido reatualizadas até hoje através de funções histórico-didáticas constantemente recriadas pelos seus consumidores. Discursos prévios, contemporâneos e sucessivos sobre 'a questão indígena' em geral, construíram, também com essas ilustrações, a imagem social do índio 'brasileiro' e do índio 'argentino'. Por si mesmas, essas ilustrações do século XIX não impõem nenhuma 'evidência', ou melhor, tratou-se sempre de questões que, em presentes históricos diferentes, restituíram outras leituras sobre esses objetos do passado. Essas imagens nos conduzem para os tempos míticos da formação de ambos os estados nacionais, as origens da democracia racial brasileira, a

consagração de um território argentino; paradoxalmente, elas surgiram de uma maneira totalmente contextualizada, mas, através das suas mensagens, possuem a capacidade de se descontextualizarem dos seus respectivos momentos de produção.

A iconografia de Rugendas, seus *motivos* e suas *mensagens*, permitem-nos pensar sobre essas outras instâncias e os seus tempos. Suas imagens não poderiam, portanto, serem exploradas sob a perspectiva convencional de 'o artista e seu tempo' ou 'as imagens e seu tempo': são precisamente os seus usos sociais os que exigem que elas sejam examinadas sob o ângulo da sua memória, isto é, das suas manipulações no tempo – que não é exatamente 'o passado', mas aquilo que o configura e o decanta (Didi-Huberman, 2006). As imagens deste artista-viajante têm, sem dúvida, uma história que lhes é própria; mas o que elas são, os seus movimentos no tempo, o seu poder de representação, aparece de formas renovadas em cada um dos usos sociais que as abordaram, ressignificaram-nas e lhes outorgaram continuidade.

Quando relacionarmos as temporalidades diferenciadas que são invocadas pelas imagens e/ou conjugadas através delas, estaremos realizando, de alguma maneira, uma análise de longa duração. Pelo fato de estarem inscritas em um grande número de contextos, essas imagens – 'objetos detentores de historicidade', segundo Bezerra de Meneses (2003) – apresentam-se possuidoras de uma riqueza privilegiada; a possibilidade de abri-las, de maneira processual, a essa pluralidade contextual, permitiu-nos abordar temas teóricos que foram ganhando forma durante o desenvolvimento da pesquisa.

Como aponta Jacques Revel (1998), a percepção da realidade social depende da escala de observação escolhida para a sua análise: fenômenos mais globais (tais como a produção de representações sobre os indígenas nos contextos de formação dos estados nacionais argentino e brasileiro, durante a primeira metade do século XIX) podem ser construídos, no nosso caso, tomando as imagens de Rugendas como via de entrada excepcionalmente fecunda para oferecer uma leitura diferente das lógicas sociais e simbólicas que lhes deram origem e sentido, produzindo efeitos de conhecimento a partir de outras tramas, níveis e procedimentos, que permitem a integração de uma diversidade de dados. Concordamos com Alban Bensa quando, referindo-se ao *detalhe* em um sentido amplo, observa que este *"...vale pelas fatias de realidade que revela, pelo peso das circunstâncias e das motivações que suporta, pela compreensão dos contextos aos quais introduz"* (1998:45). Nesse sentido, as imagens de Rugendas adquirem, para nós, uma dimensão heurística, interpretando-as como zonas

especialmente sensíveis para estabelecer outros pontos de vista na produção de conhecimento sobre os modos de representação visual em torno dos indígenas.

Entre estes enfoques recorremos, aliás, à perspectiva sociológica da produção artística desenvolvida por Pierre Bourdieu (1989, 1995) e Jean-Claude Chamboredon (1977). De acordo com esses autores, as potencialidades do *habitus* (produto das trajetórias individuais, familiares e sociais de Rugendas, no nosso caso) não se inscreveriam de maneira direta sobre um espaço indeterminado, mas se realizariam segundo as possibilidades objetivas oferecidas pelo campo artístico e o campo político, recebendo seu pleno sentido entre ambos os contextos. Tanto na Europa quanto na Argentina e no Brasil, ter-se-iam constituído campos de produção diferentes para Rugendas: neles ter-se-iam definido (e mais tarde, redefinido) o sentido de suas obras e os seus valores (artísticos, históricos ou científicos); ao mesmo tempo e conforme as posições que o artista teve de ocupar naqueles espaços, estes ter-lhe-iam oferecido distintas margens possíveis de manobra, pelo fato de se localizar entre diversas redes sociais (de artistas, intelectuais, políticos, funcionários de governo, editores, cientistas, críticos de arte, academias, salões etc.), o qual permitiria indagar os jogos de forças atuantes entre os campos, as posições de seus intervenientes e a relação mutuamente condicionante entre essas duas dimensões, definindo-se assim condições históricas e sociais de possibilidade, absolutamente particulares[153]. Através de tais abordagens, é que também pode aparecer o trabalho de construção do artista, junto com sua interpretação seletiva e sua especialização temática – dados que conduzem a constituir, com os elementos de uma simbólica individual, uma simbólica social (Chamboredon, op.cit.:8).

Assim sendo, consideramos necessário destacar que a nossa intenção é ir além das interpretações que, exclusivamente, tomaram essas imagens como reflexos 'transparentes' das ideologias imperantes na época. Trata-se de discutir com ideias como esta: segundo Porto Alegre, por exemplo,

> *"podemos perceber a prática de uma violência simbólica, no confronto de relações de força que acompanham o que se conta e o que não se conta, ao longo da história com a qual nos identificamos enquanto brasileiros (...) ...procuramos nos conhecer fazendo falar as outras vozes que nos dão uma*

[153] *"Si es cierto, como creo yo, que el texto y el contexto, la obra (o el sistema de obras) y el campo, encierran , en dos formas diferentes, la misma 'información', vemos todo lo que se pierde de no instaurar el vaivén entre el texto y el contexto, porque los interrogantes planteados por el primero pueden hallar respuesta en la información suministrada por el segundo (como vemos cuando Carlo Ginzburg decide entre varias lecturas internas igualmente verosímiles recurriendo a la información externa)"* (Bourdieu, 1989:15).

> *identidade, que nos definem,* ***a brasilidade produzida pela fala do europeu,*** *instaurando um espaço de diferença, de separação, um lugar vazio de onde tentamos construir nosso lugar mais 'próprio'"* (Porto Alegre, 1992:64-65)

Também estamos pensando aqui em muito daquilo referido pelas citas transcritas neste capítulo; como tentaremos desenvolver nos capítulos seguintes, embora admitindo que as imagens de Rugendas são atravessadas por discursos hegemônicos, também estão, em simultaneidade, atravessadas por outras leituras sociais produtoras de 'brasilidade' e de 'argentinidade'.

Quando nos referimos às perspectivas de Bourdieu e de Chamboredon, destacamos (como o fizeram esses autores) que as potencialidades do *habitus* não se inscrevem diretamente em um espaço indeterminado. Ao mesmo tempo, também destacamos a pertinência do conceito de configuração social proposto por Elias; nessa direção, entendemos que as obras de Rugendas responderam ao trabalho de elaboração próprio do artista, mas, ao mesmo tempo, resultaram configuradas conforme às possibilidades abertas em cada um dos campos nos quais elas se incorporavam – campos que não estavam determinados, nem eram determinantes; diferentemente, eles ofereciam distintas margens possíveis de manobra. Assim sendo, coincidimos com o historiador Nicholas Green quando aponta que

> *"The question is no longer one of analysing an internal field of images in its relation to a set of external determinations – art and society, art and nature –* ***but of grasping the interdependence of cultural practices along with their mutually reinforcing results. The method is intertextual in that it holds on to objects, relations, readers and audiences in process****"* (Green, Nicholas. *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in 19th-century France.* Manchester: Manchester University Press, 1990, pp.4-5; grifo nosso).

Conjuntamente, apoiamo-nos em algumas referências teóricas que consideramos inescapáveis à nossa abordagem; em primeiro lugar, no conceito de *invenção da tradição* proposto por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984). Argumentando que 'alguma coisa' deve criar a ideia de destinos nacionais, estes autores encontram, na produção da história, a fonte dos símbolos que consegue formar essa consciência nacional orientada para o futuro, acunhando essa expressão para aludir àqueles processos de formalização e ritualização que se caracterizam pela referência a um passado imemorial artificial, inculcando valores e normas de comportamento que, por meio da repetição, instauram uma continuidade automática com esse passado, proporcionando cenários e atores com papéis fixos e estabelecendo laços com o passado que, por sua vez, constroem.

Em segundo lugar, utilizaremos o conceito de *disponibilidade* proposto por Mary Louise Pratt (1997). Na sua análise sobre a literatura de viagens do século XIX e as narrativas da superioridade europeia, Pratt apela ao poder expressivo desse conceito para se referir à forma constante em que os colonizadores visualizaram à América: devido aos incontestáveis benefícios do progresso e os seus altos ideais (incorporados naturalmente nos projetos europeus econômicos, políticos, científicos e artísticos), a missão civilizatória, como um todo, precisou interpretar àqueles outros não-europeus como *disponíveis* e necessitados da sua construtiva intervenção; assim, esses projetos introduziam visões sociais coloniais sobre espaços vazios de civilização, a serem completados por ela. A relação colonial de disponibilidade é, para nós, uma tese aceita, embora entendemos que precisa ser explicitada em sua variedade de caminhos.

Em terceiro lugar, e considerando as dimensões patrimoniais construídas em torno dessas obras (no sentido de bens culturais de pertença coletiva associados ao sentimento nacional, resultando por isso preservados, revitalizados e divulgados como representações materiais da cultura à qual supostamente encarnam; Abreu, 2003; Guimaraens, 1998), abordaremos certos ângulos dessa institucionalização apropriando-nos de algumas das ideias assinaladas por Edward Said (2007) a respeito da construção de 'o oriental' como *orientalismo*. Argumentaremos que a instauração de um *corpus* determinado de imagens estereotipadas sobre os indígenas (do qual fazem parte as ilustrações de Rugendas) foi resultado das relações históricas entre modos de ver (supondo escolhas e recortes), modos de conhecer (implicando práticas e estratégias para produzir conhecimento) e modos de dominar (exercendo distintas classes de autoridade perante o observado; veja-se Penhos, 2005); consequentemente, as imagens possuiriam não só uma coerência interna, mas também – e ainda mais importante – responderiam a um conjunto altamente articulado de relações, tanto com as sociedades dominantes que as conceberam, como também com aquelas que as mantiveram no tempo. A persistência desse *corpus*, a sua supervivência e a sua funcionalidade, dever-se-ia, em grande parte, à profusão das delicadas articulações que esse *corpus* invoca, evidenciando, ao longo do tempo, estruturas constantes de dominação cultural.

Uma vez exposta a forma em que abordaremos as imagens de Rugendas por nós escolhidas, começaremos por apresentar, no capítulo seguinte, as imagens dos 'índios brasileiros' que foram dadas a conhecer no velho continente.

Capítulo 3

OS ÍNDIOS DE *VIAGEM PITORESCA* NA EUROPA

Em torno de um ambiente de expectativas e de entusiastas augúrios por parte de Humboldt, no final de 1826 o editor Engelmann anunciou a publicação de um álbum ilustrado sobre o Brasil a cargo do artista-viajante Rugendas. O *Prospecto* através do qual foi promocionado esse lançamento permite compreender a orientação dos conteúdos da futura obra:

> *"Esse tempo em que a América conquista sua independência, rompendo as cadeias que há séculos a sujeitavam aos pés dos tronos europeus e que obstruíam o desenvolvimento de suas forças, não a separou do Velho Continente, mas sim tem unido mais intimamente com novos laços ambas as partes do mundo.* ***Esses laços de união serão duradouros, porque são dignos e bem-aventurados para ambas as partes, porque nascem de interesses e necessidades sociais que são resultado do próprio progresso da civilização. Porém, à medida que esse progresso, em certa forma, faz desaparecer o espaço e o tempo, e ambas as partes do mundo se aproximam cada vez mais, todo indivíduo culto deve sentir de forma crescente a necessidade, diríamos, inclusive, a obrigação, de conhecer com maior precisão o mundo no qual diariamente se associam novos interesses, tanto dos Estados como de particulares (...)"*** (Engelmann, 1826; citado em Diener e Costa, 2002:93; grifo nosso).

Cheio de intenções civilizatórias, *Viagem Pitoresca* devia aproximar o Brasil à Europa e nutrir esta última de conhecimentos úteis e precisos, de acordo com seus novos interesses: tratava-se de um livro que devia mostrar ao mundo essa parte da América livre, colocando o Brasil de maneira positiva, apresentando-o como um lugar de oportunidades (Diener e Costa, 2002:93). De acordo com as considerações do seu próprio autor, *Viagem Pitoresca* podia ser entendido como um manual para a orientação europeia, provedor de informações gerais e de conselhos para os futuros viajantes e/ou habitantes do país tropical (Rugendas, 1972:19-25); entre esses conhecimentos, constavam aqueles que informavam o público europeu sobre as populações autóctones do Brasil.

Com o intuito de introduzir o leitor, especificamente, nas representações sobre os indígenas contidas nesse álbum, o percurso deste capítulo – localizado na primeira metade do século XIX – abordará, em primeiro lugar, as características da sua publicação e as circunstâncias que a tornaram possível. Considerando que o seu lançamento deve ser compreendido dentro do universo mais amplo de publicações sobre

o Brasil, a seguir apresentaremos o cenário editorial europeu no qual se inseriu *Viagem Pitoresca* para, finalmente, abordarmos as imagens sobre os indígenas e as descrições elaboradas sobre elas no álbum.

3.1 – O aparecimento de um álbum sobre o Brasil

A publicação de *Viagem Pitoresca* começou em 1827. A obra completa foi concebida em 20 fascículos com 5 litografias cada um (em preto e branco), editados ao mesmo tempo em francês e alemão nas cidades de Paris e Mulhouse, respectivamente[154]; ao longo das sucessivas publicações, os fascículos adquiriam finalmente o formato de um livro[155]. Todas as litografias do álbum foram intituladas em francês em ambas as versões, acompanhadas por uma inscrição comum: *"Dessiné d'après nature"*. Quanto ao texto que as acompanhava, no Capítulo 2 apresentamos as discussões mantidas até hoje em torno de sua autoria (atribuída geralmente a Victor Aimée Huber; veja-se nota de rodapé 142, pág.100); como explicitamos ali, adotamos a posição defendida por Diener e Costa (2002:100) quando argumentam que o fato de Rugendas ter assumido como próprias as ideias manifestadas no seu álbum, é suficiente então para afirmar que o conteúdo de *Viagem Pitoresca* consegue expressá-las. Dado que esse conteúdo será apresentado mais adiante, por enquanto exporemos uma breve resenha sobre a organização temática geral do álbum.

Os vinte fascículos foram divididos em quatro grandes conjuntos. Intitulado "Paisagem", o primeiro deles reunia 6 fascículos com idêntico nome, nos quais se ofereciam comentários e informações históricas sobre as cidades do Rio de Janeiro e de

---

[154] *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (traduzido para o francês por Marie Philippe Aimé de Golbery) e *Malerische Reise in Brasilien.* Junto com um estabelecimento litográfico em Paris, Engelmann também era dono da *Société Lithotypique* em Mulhouse. Para maior informação sobre as oficinas de Engelmann, veja-se Diener, 2002:92-93 e o excelente artigo de Zenha, 2002.

[155] Segundo Diener, embora não existam dados concretos, essa edição, provavelmente, possa ser calculada em várias centenas de exemplares. Considerando as dificuldades financeiras que passou a editora Engelmann, supõe-se, apesar dos fascículos não estarem datados, que a maior parte apareceu entre 1827 e 1829/30, completando-se a edição inteira em 1835. Desde o começo, a publicação foi realizada para assinantes; entretanto, até ao momento não se encontraram listas com nomes e/ou quantidades (Pablo Diener, comunicação pessoal). Massarani (1982:8) afirma que Engelmann autorizou diversos representantes a tomar subscrições, inclusive no Brasil; segundo Carneiro (1979:43), no Rio de Janeiro estes teriam sido Carl von Theremin (cônsul de Prússia) e Pierre Plancher (fundador do *Jornal do Comércio*), junto com Antonio Vieira de Souza na Bahia. Este autor também aponta que, quando foram retomadas as edições de *Viagem Pitoresca* em 1833, Engelmann nunca se referiu aos representantes fora da Europa (que figuravam no lançamento original), pelo qual supõe que a chegada dos fascículos no Rio de Janeiro teria sido suspensa (Carneiro, 1979:47). Para Diener e Costa (2002:95), no Rio de Janeiro ter-se-ia divulgado a edição francesa, provavelmente muito bem aceita devido ao olhar benevolente que Rugendas oferecia da sociedade brasileira; embora não existam dados fidedignos, supõe-se que, na época, deve ter circulado no âmbito da corte, assim como entre artistas e no meio acadêmico (Pablo Diener, comunicação pessoal).

Minas Gerais; em menor quantidade, também da Bahia, Recife e Olinda, acompanhadas por ilustrações com paisagens e motivos urbanos. A segunda parte – "Tipos e costumes" – contou com 4 fascículos sob o mesmo título, nos quais se apresentava a 'variedade racial' do país começando pelos indígenas (segundo Rugendas, como um ato de justiça com os habitantes primitivos; 1972:48), seguidos pelos negros e as pessoas 'de cor', abordando-se alguns aspectos históricos e condições de vida de todas essas populações. Junto com seis litografias sobre os indígenas (que os apresentavam à maneira de visualização dos tipos raciais que se tornaria característica do século XIX), também se reproduziam cenas de negros, mestiços, mulatos e brancos em ambientes domésticos e públicos, atribuídas às cidades de São Paulo, Goiás e Bahia.

Sob os títulos "Usos e costumes dos índios", "Vida dos europeus" e "Europeus na Bahia e Pernambuco", a terceira divisão reunia 6 fascículos em torno das cenas da vida cotidiana das populações indígenas, negras e brancas. Enquanto os índios foram representados realizando diversas atividades em ambientes selváticos, as populações negras foram colocadas em cenários de plantações e de minas. Os quatro últimos fascículos foram dedicados à vida dos europeus na cidade do Rio de Janeiro e suas vizinhanças, assim como na Bahia e Pernambuco. Finalmente, a quarta parte do álbum – "Usos e costumes dos negros" – compreendia 4 fascículos, nos quais o artista criticava duramente a escravidão; essas descrições acompanhavam as cenas de mercados de compra-venda de escravos, de castigos corporais e de navios negreiros. Também apresentou outros aspectos da vida dos negros – festas, enterros, danças e tipos de habitação, lugares de trabalho urbanos e rurais etc. –, insistindo por uma política abolicionista e prevendo, aliás, um bem-aventurado futuro para o Brasil devido ao inevitável branqueamento dessas populações no futuro.

Na realização das gravuras trabalharam um total de 21 litógrafos. Com formações e nacionalidades diferentes, estes foram: Victor Adam, L.Deroy, J.David, J.Jacottet, A.Boyot, L.Sabatier, J.Arnout, V.Viard, J.Tirpenne, A.Monthelier, J.Villeneuve, E.Wattier, E.Lepoitevin, A.Bichebois, N.Maurin, Zwinger, V.Lecamus, Dupressoir, A.Joly, P.Vigneron, L.Lebornè. Destaca-se, no grupo, o prestigioso litógrafo inglês Richard Bonington (o mais famoso aquarelista romântico, colega de ateliê de Delacroix, responsável de três litografias; veja-se Diener e Costa, 1999:17). Das 100 pranchas que compunham a totalidade do álbum, 98 foram baseadas em esboços de Rugendas e 2 em desenhos de Jean-Baptiste Debret; estas últimas foram

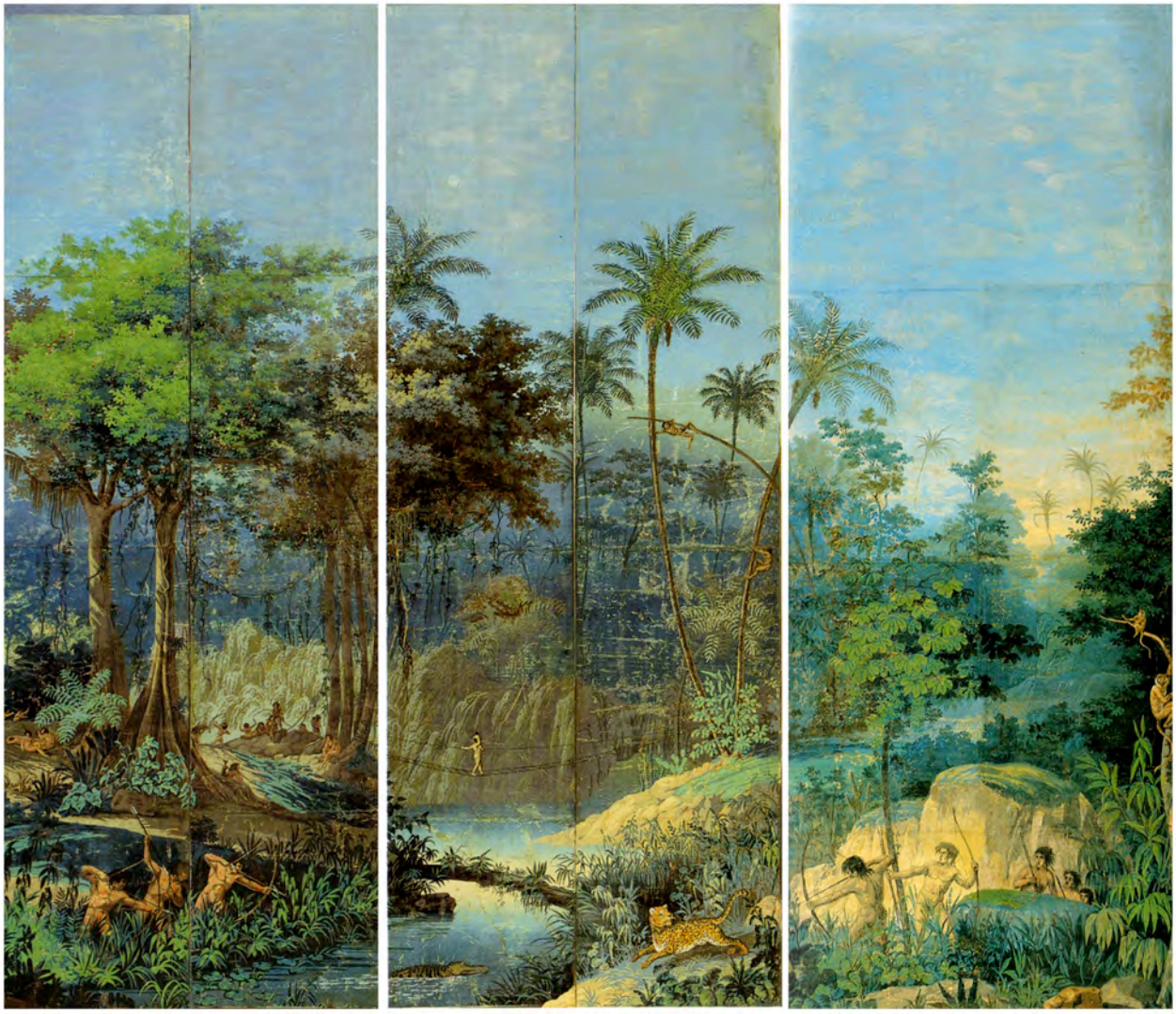
Colônia europeia nas proximidades de Ilhéus e *Vista de Olinda*[156]. Entre esses profissionais estava também Rugendas, que litografou três pranchas do seu próprio álbum: *Rio Parnaíba*, *Serra dos Órgãos* e *Encontro de índios com viajantes europeus*[157]. Entretanto e como já apontamos, o artista não acompanhou o processo completo da edição: ausentou-se de Paris entre dezembro de 1826 e junho de 1827, devido à morte do seu pai, abandonando novamente a capital francesa a partir de junho de 1828 para se dirigir a Roma; conforme a informação conhecida até ao momento, resulta impossível determinar com precisão até que ponto Rugendas participou ou não nesse processo litográfico.

Também comentamos anteriormente a interrupção na publicação dos fascículos, devido às dificuldades financeiras atravessadas por Engelmann. Aparentemente, as edições foram retomadas no final de 1833 (Carneiro, 1979:46-48), graças ao aporte econômico proporcionado por Jean Zuber, um rico industrial de Rixheim (Alsácia), proprietário de uma companhia de papéis de parede, e acionista da Casa Engelmann desde 1816 (Zenha, 2002). A companhia de Zuber tinha experimentado um fabuloso sucesso através da venda de papéis temáticos panorâmicos de parede: entre conjuntos referidos à China, à América do Norte, à Índia e à Itália, encontravam-se os papéis denominados "Vistas do Brasil" elaborados pelo pintor francês Jean Julien Deltil (1791-1893), baseados nos desenhos de Rugendas em *Viagem Pitoresca*. Ao receber a proposta de confeccionar essas vistas brasileiras, Deltil tinha expressado a Zuber:

> *"Acho que a escolha do tema é extremamente feliz (...)* ***um tema europeu*** *e que pode circular nas quatro partes do mundo. Além disto,* ***não é fantasioso****, como os que passam com as modas,* ***e é independente de acontecimentos políticos, não incomodando ninguém e sendo interessante para todos****.(...) é necessário falar à imaginação, é necessário ação, movimento,* ***e que todo o interesse repouse sobre os personagens, que são sempre o sujeito principal, apesar do título da obra não anunciar nada além da paisagem****"* (Carta de Deltil a Zuber, 29/05/1829; citada em Zenha, 2002:147. Os grifos são nossos).

[156] Prancha 30 da 1ra.divisão, e prancha 24 da 3ra.divisão, respectivamente. Todas as informações a respeito dos litógrafos têm sido extraídas de Diener e Costa (2002:90-102); estes autores advertem, aliás, que Rugendas nunca esteve no sul da Bahia nem em Pernambuco, pelo qual as ilustrações daqueles lugares estão baseadas em informações de segunda mão (Diener e Costa, 2002:98).

[157] Nessa ordem, correspondem à prancha 1 da 3ra.divisão e pranchas 15 e 16 da 1ra.divisão; quanto a esta última, veja-se imagem nº 7, reproduzida neste capítulo.



Papel de parede "Vistas do Brasil", por Jean-Julien Deltil (parcial)

Esse 'tema europeu não fantasioso, independente de acontecimentos políticos e interessante para todos' foi composto através de 30 faixas de papel de 54 cm de largo por 173 de comprimento[158], reunindo, de forma aleatória, as cenas das litografias do álbum de Rugendas, perseguindo uma composição total maior e sem citar a autoria do artista-viajante alemão. Dos trinta rolos que constituíam a totalidade do panorama brasileiro, dez deles recriavam cenas onde os 'sujeitos principais' eram os indígenas[159].

[158] Segundo Zenha (2002). Para Carneiro (1979:68), os papéis teriam tido 8 m de altura e, segundo Diener e Costa (1999:159), 267 x 53 cm.

[159] De acordo com a informação oferecida por Carneiro (1979:69-70) e Zenha (2002:147-149), as litografias utilizadas na composição destes papéis teriam sido *Habitantes de Minas*, *Comboio de diamantes passando por Caeté*, *Campos nas margens do rio das Velhas na província de Minas Gerais*, *Vista do Rio de Janeiro tomada na proximidade da Igreja da Glória*, *Colheita de café* e quatro imagens sobre os indígenas intituladas *Encontro de índios com viajantes europeus*, *Ponte de cipó*, *Caça ao tigre* e *Guerrilhas* (reproduzidas respectivamente sob os números 7, 10, 9 e 13, neste capítulo). Referindo-se especificamente a *Guerrilhas*, no mesmo texto Deltil explicava que a cena aparecia *"representando*

Em um texto explicativo para a divulgação desses papéis, o mesmo pintor expressava mais tarde:

> *"Pensamos que nada excitaria melhor a curiosidade do público do que oferecer-lhes uma viagem pitoresca pelo Brasil; realmente nada nos pareceu mais interessante do que um panorama onde se podem ver, num espaço de 50 pés,* ***os mais variados sítios, os rostos e os costumes dos diferentes povos que habitam este belo país. Encontra-se, a um só tempo, a imagem da mais florescente civilização e, ao seu lado, cenas de selvagens verdadeiramente aflitivas para a humanidade. Esse desdobramento permite viajar sem que se deixe a comodidade da própria casa"*** (Jean Julien Deltil, 04/04/1830; citado em Carneiro, 1979:69. Grifo nosso).

Durante 1829 foram vendidos 19 exemplares de "Vistas do Brasil" ainda não acabados, e 228 durante 1830 (sobre um total de 598 conjuntos de papéis vendidos esse mesmo ano, sobre outros temas), sendo reimpressos novamente em 1832 e 1834[160].

O sucesso obtido pelos conjuntos temáticos de papéis foi o que permitiu a Zuber ajudar financeiramente a Engelmann, editando os últimos fascículos de *Viagem Pitoresca* no final de 1835 (Carneiro, 1979:48). Nesse momento, Rugendas estava no Chile, sendo provável que tenha sido lá onde ele próprio conheceu a versão completa do seu álbum[161].

---

combate entre índios e soldados brasileiros, o que ocorre habitualmente quando aqueles se aproximam demasiadamente das casas e das plantações, que costumam devastar" (citado em Carneiro, 1979:69). Cabe apontar que essa visão (bastante negativa) por parte de Deltil sobre os índios foi transcrita no livro de Carneiro como parte do texto explicativo que o pintor tinha elaborado sobre esses papéis de parede; achamos que a falta de algum comentário a esse respeito, por parte de Carneiro, acabaria por transmitir uma leitura naturalizante sobre o caráter 'belicoso' dos índios e/ou da ideia de 'ameaça aos brancos'.

[160] Fora do período da publicação de *Viagem Pitoresca*, o conjunto "Vistas do Brasil" foi reimpresso mais sete vezes, em 1840, 1845, 1854, 1857, 1862, 1866 e 1876 (Zenha, 2002:151). A autora não nos informa acerca das quantidades de tiragem e/ou vendas dessas reimpressões, mas a reiteração no tempo nos permite, não obstante, ter uma ideia acerca das demandas de consumo de exotismo proposto pela Casa Zuber.

[161] Existem alguns álbuns originais no Brasil. A Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro possui um exemplar da versão francesa, embora incompleto e indisponível para consulta; a Biblioteca do Palácio de Itamaraty também possui uma versão francesa, nas mesmas condições. Por sua vez, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui a edição alemã; embora indisponível para consulta, pode-se aceder a ela de forma digital (veja-se http://objdigital.bn.br/acervodigital/div_iconografia/icon94994_item1/_P199.html). A respeito de outros exemplares no Brasil, vejam-se Diener e Costa (2002:95), Berger (1980:382-384) e Slenes (1996:272).

3.2 – Contextos prévios: imagens europeias sobre o Brasil

3.2.1 - Expedições, viajantes e livros de viagens no mundo europeu

Aprofundando as informações apenas esboçadas no primeiro capítulo, começaremos esta parte apresentando três amplos contextos nos quais considerar o aparecimento do álbum de Rugendas na Europa de 1827-1835.

Em primeiro lugar, é necessário compreender o papel das expedições científicas e dos viajantes no quadro mais geral do projeto iluminista que os impulsionava. Como apontam vários autores (Duchet, 1988; Pratt, 1997; Salgado Guimarães, 2000; Cicerchia, 2005; Penhos, 2005), o valor moderno da observação e da experiência, ao longo do século XVIII, tinha transformado as viagens em uma prática de busca e de produção de conhecimento. O colecionismo de objetos exóticos de lugares distantes abriu passo para formas mais sofisticadas de acumulação de capital simbólico: sob a ótica da história natural[162] e do projeto enciclopédico vigente, tudo aquilo definido com anterioridade como 'maravilhoso' ou 'fabuloso' se tornava, agora, passível de classificação e objeto de conhecimento científico, isto é, de um conhecimento *exato* compreendido como parte de um sistema lógico e inteligível, articulado por um sentido. Os viajantes se lançavam para regiões desconhecidas sobre as quais, não obstante, podiam organizar a diversidade de fenômenos observados e/ou objetos coletados em sistemas de conhecimentos empíricos que revelavam (ou melhor, demonstravam)

[162] A *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1781) afirmava que a história natural *"(...) abrange todo o universo, sendo seu objeto tão extenso quanto a natureza – os astros, o ar, animais, vegetais e minerais do globo terrestre, em sua superfície e profundidade. Essas partes são objeto de muitas ciências que derivam da história tronco"* (vol. 17, pp. 565-573; citado em Moreira Leite, 1994-1995:7). Tornando à natureza em um domínio empírico dessacralizado, cognoscível e passível de ser organizado em sua totalidade através da nominação, descrição e classificação de todos os seus seres, a história natural e a geografia – fundamentadas principalmente na observação e na medida – encarnaram o desenvolvimento do conhecimento científico durante a primeira metade do século XIX, viabilizando um modo de universalização do conhecimento ao estabelecer, aliás, um claro limite com os estudos histórico-políticos e os saberes religiosos. A história natural também incluía nela a espécie humana, atribuíndo-lhe a capacidade de *perfectibilidade* consagrada pelos trabalhos de Buffon, de Rousseau e de de Paw: diferentemente do resto do reino animal, o homem podia se auto-domesticar, dominar sua própria natureza e alcançar a civilização (Duchet, 1988; Carneiro da Cunha, 1992; Cicerchia, 2005). Como já apontamos no Capítulo 2, a história natural recebeu um gigantesco impulso através da obra taxonômica de Linneu e, da mesma forma em que o 'gênero' funcionava para a classificação de animais e vegetais, a noção de 'tipo' atualizada por Cuvier permitirá construir uma taxonomia das populações humanas: línguas, relações e comportamentos também serão características a serem classificadas e comparadas. Não obstante, para meados do século XIX se fragmentarão as abordagens sobre essa unidade das ciências naturais, abrindo caminho para uma crescente especialização (Foucault, 1988; Velut, 2004; Cicerchia, 2005). Em outro nível, achamos importante apontar que, no seu famoso *Systema Naturae* (editado entre 1735 e 1770), Linneu tinha incluído informações sobre o Brasil, coletadas através das investigações prévias dos holandeses que tinham estado no país (veja-se Belluzzo, 1994, v.2, p.10).

causas, efeitos e hierarquias[163]. No quadro do expansionismo europeu, essa possibilidade de definir *o que era real* constituiu um dos instrumentos da dominação colonial, impulsionando-se uma grande quantidade de expedições científicas através do mecenato do Estado.

A esse respeito, Manoel Luís Salgado Guimarães (2000) cita a publicação de um manual para viajantes editado em 1824 pelo Ministério da Marinha e das Colônias da França, para indicar até que ponto os interesses acadêmico-científicos se combinavam com as políticas estatais[164]. Segundo Ana Maria Almeida Camargo e Rubens Borba de Moraes, o governo português também tinha editado um documento desse tipo, inspirado naquele: *"Com a intenção de estimular viagens semelhantes por brasileiros, o governo manda imprimir em 1819 um pequeno manual* [acerca de expedições científicas] *cujos originais tinham sido redigidos pela administração do Museu de História Natural de Paris, e publicados no ano anterior"*. O documento se intitulou *"Instrucção para os viajantes e empregados nas colonias"*[165]. Apesar da discrepância nas datas, a informação destes últimos autores é a que resulta corroborada através da *"Decisão nº 155 - Império"* promulgada em 20/07/1825, onde se mencionam as 'Instrucções' *"...sobre a maneira de colher e preparar os objectos de história natural, traduzidas do original francez e impressas no Rio de Janeiro na Impressão Régia no anno de 1819"* (a propósito do armado das coleções no *Museu Imperial e Nacional*; citado em Carneiro da Cunha, 1992b:122). Cabe apontar que, durante o século XVIII, já tinham sido redigidas instruções para viajantes pelas autoridades coloniais portuguesas: nelas, considerava-se que os nativos eram 'indiferentes' aos produtos naturais, pelo qual cabia aos naturalistas indagarem e administrarem suas propriedades (veja-se Moreira Leite, 1994-1995:7-10). Além de evidenciar tanto rotinas quanto preocupações do estado colonial português, essas instruções tornam visível a especial condição de 'propriedade' aplicada sobre o conhecimento.

---

[163] Segundo Michel Foucault, *"Não se deve ver na constituição da história natural, com o clima empírico em que se desenvolve, a experiência forçando, bem ou mal, o acesso de um conhecimento que espiava alhures a verdade da natureza; a história natural – e é por isso que ela surgiu precisamente nesse momento – é o espaço aberto na representação por uma análise que se antecipa à possibilidade de nomear; é a possibilidade de* ver *o que se poderá* dizer*, mas que não se poderia dizer depois, nem ver à distância, se as coisas e as palavras, distintas umas de outras, não comunicassem entre si, logo de início, numa representação"* (Foucault, 1988:179-180; grifo no original).

[164] *Instruções para os viajantes e empregados das colônias, sobre como recolher, conservar e envolver os objetos de história natural. Redigidas por solicitação do Ministro da Marinha e das Colônias, para a Administração do Museu Real de História Natural* (Paris: de l'Imprimerie de Belin, 1824).

[165] Veja-se Almeida Camargo e Borba de Moraes, *Impressão Régia do Rio de Janeiro, 1808-1822*. São Paulo: EdUSP, 1993, Verbete 660, pág.38.

As expedições científicas revelavam a consciência civilizatória das nações do velho continente: assumindo a superioridade do seu próprio comportamento dentro do 'processo civilizatório' em curso (Elias, 1993; 1994a), desenvolveram o papel de transmissoras do saber, estendendo a identidade europeia para o Novo Mundo[166].

A partir do século XVIII teve lugar uma progressiva divulgação dos resultados dessas viagens a terras distantes, e o auge da litografia (durante a primeira metade do século XIX) favoreceu o acesso às publicações ilustradas, tornando-as uma grande novidade e transformando os chamados 'livros de viagens' em um gênero literário de comum interesse para o público do velho continente[167]. O álbum de Rugendas chegou até os leitores nesse clima iluminista de buscas e conquistas de conhecimento, enquanto o mundo não-europeu parecia coincidir, virtualmente, com o mapa geo-político do espaço colonial.

Em segundo lugar, *Viagem Pitoresca* se inseria em uma trajetória de representações prévias sobre o território americano e o Brasil que, como já apontamos, estiveram vinculadas aos processos de desenvolvimento econômico, político e social do Velho Mundo. Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, os conhecimentos sobre o território, a flora e a fauna do Brasil tinham sido elaborados principalmente por seus invasores[168]; quanto a seus habitantes nativos, as imagens do franciscano André Thevet

---

[166] Na sua análise processualista sobre a noção de *civilização*, Elias (1993, 1994a) recorre a uma perspectiva de longa duração para explicar a sócio-gênese e o elaborado nível de síntese desse conceito. Aquilo concebido como *civilização* na Europa do século XIX cristalizou as mudanças que se processaram na estrutura da sociedade, junto com as transformações do comportamento humano em torno de toda uma educação dos sentidos e das emoções (tais como o desprezo do bárbaro e do irracional, o abandono paulatino da violência explícita, o refinamento dos gestos e sua regulação, a disciplina sobre os corpos e o decoro, a intensificação do controle social – entre outras transformações das pessoas na sociedade). Enquanto, no início, representou as expectativas de mudança de alguns setores sociais, Elias analisa como *civilização* se tornou a noção representativa de toda a sociedade europeia. Baseada no orgulho adquirido através de todo um processo de diferenciação ao longo de séculos, e qualificando-a de maneira positiva (desde o momento em que definiu a imagem de modelo a ser seguido), a ideia de *civilização* foi construída a partir da auto-imagem superior que a Europa teria traçado para si mesma; dessa maneira, significaria *"a consciência que Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos dizer até a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou às sociedades contemporâneas 'mais primitivas'"* (Elias, 1994a:24).

[167] As histórias de Charles Marie Le Condamine (1701-1774), James Cook (1728-1779), Louis-Antoine Bougainville (1729-1811) e Humboldt viviam seu maior apogeu; especialmente deste último, sua *Voyage de Humboldt et Bonpland, relation historique, Atlas pittoresque* tinha sido publicado a partir de 1807 em Paris, com enorme sucesso (Pratt, 1997:215; Lago, 1998:19). Para uma informação mais ampla sobre os livros de viagens e as chamadas 'bibliotecas de viagens' na segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX, veja-se Alves Esteves Lima, 2003:161-201;221-226. A quantidade de conhecimentos produzidos pelos viajantes e naturalistas europeus a respeito da América destaca uma das manifestações da profunda assimetria colonial: como aponta Pratt (1997), foram as metrópolis as que observavam, analisavam, representavam e definiam as colônias, anexando intelectualmente as selvagens terras americanas no *corpus* dos conhecimentos europeus utilizados para a expansão colonial.

[168] No Rio de Janeiro, os franceses tinham estabelecido sua colônia *França Antártica* e, no Maranhão, a *França Equinocial*; no Nordeste, a invasão holandesa de Maurício de Nassau (1637-1644) tinha trazido

(1557), de Hans Staden (1557), do calvinista Jean de Léry (1578) e da monumental obra *Grands Voyages* do gravador Theodor de Bry (entre 1590 e 1634), proveram o leitor europeu de um *corpus* persistente de imagens quase-mitológicas sobre os modelos de homens belos, inumanos e canibais que habitavam as terras brasileiras[169] (Buarque de Holanda, 2002; Raminelli, 1996; Belluzzo, 1994), os quais, coincidentemente, apresentavam resistência a seus colonizadores. Apesar das benevolentes apreciações de Michel de Montaigne (1533-1592) sobre o canibalismo e o barbarismo dessas populações[170], aquelas imagens se tornaram fundacionais, no imaginário europeu, para conceber o homem americano.

Durante o século XVII, as pinturas dos artistas que acompanharam a Maurício de Nassau tiveram certa popularidade, especialmente as paisagens de Frans Post e os quadros sobre indígenas de Albert van der Eckhout[171]. Construídos desde o começo da expansão, a maioria de todos esses informes e imagens reiteraram determinados atributos, favorecendo uma definição de estereótipos negativos sobre os indígenas (tais como bestialidade, perigo, belicosidade, canibalismo etc.); nessa repetição, esses repertórios iconográficos se tornaram clássicos, e chegaram a significar 'os índios americanos'. Mais tarde, uma concepção iluminista da história permitiu colocar os indígenas no extremo primitivo do caminho à civilização[172], projetando, ao mesmo tempo, um convívio de imagens dessemelhantes sobre os territórios americanos: para alguns, estes se encontravam vazios de civilização por causa do primitivismo dos seus habitantes, enquanto para outros eram um lugar edênico, o paraíso de uma humanidade em estado de natureza, capazes de oferecerem alternativas à insatisfação da industrializada realidade social europeia[173].

---

para essas terras uma grande quantidade de cientistas, publicando-se em 1648 a *Historia Naturalis Brasiliae* de Georg Marggraf, Johann de Laet e Wilhelm Piso, conhecida como uma obra pioneira da história natural no Novo Mundo (Mello Filho, 1998:11; Oberacker, 2003:136).

[169] A Thevet correspondem os dois primeiros livros ilustrados de viagens sobre o Brasil, editados por franceses; estes são *Les Singularitez de la France Antarctique* (1557) e *La Cosmographie Universelle* (1575). Staden publicou, na Alemanha, *Wahrhaftige Historia* e Léry *Histoire d'un Voyage fait en la Terre du Brésil* (veja-se Belluzzo, 1994, v.1, p.36-53). Na terceira parte da obra de de Bry (*America Tertia Pars*, 1592), editaram-se novas versões das viagens de Staden e Léry.

[170] Com "Dos canibais" (capítulo XXXI do Livro I dos *Ensaios*; 1580), Montaigne se consagrou como o precursor do 'bom selvagem' americano; segundo Rouanet, Léry e Thévet teriam sido as fontes desse famoso capítulo (Rouanet, 1999:421).

[171] As imagens reproduzidas por este último não escapariam às mitologias mencionadas; entretanto, os habitantes brasileiros serão representados com um sentido de dignidade nunca outorgado antes (Belluzzo, 1994:88-95). Com o passar do tempo, essas pinturas acabariam cristalizando visualmente a dicotomia construída entre Tupis e Tapuias (que, como veremos mais adiante, também será utilizada por Rugendas).

[172] Veja-se Buchet, 1981; Duchet, 1988; Todorov, 1987; Raminelli, 1996; Greenblat, 1996.

[173] Veja-se Arinos, 1937; Buarque de Holanda, 2002; Duchet, 1988; Raminelli, 1996. Modelo paradigmático de construção da primeira dessas imagens foi a obra de Cornelius de Pauw (1739-1799).

Em terceiro lugar, devemos sublinhar que as aproximações europeias para o Brasil e os seus habitantes ganharam renovados interesses comerciais e científicos com a chegada da família real, em 1808[174]. A terra até então desconhecida – onde o já famoso Humboldt era proibido de entrar[175] – tinha aberto, finalmente, seus portos para o mundo, e se tornaria objeto de atração e de interesse como nunca antes: transformada de colônia em metrópole, essa extensão portuguesa contava, aliás, com a originalidade de ser a única monarquia em terras latino-americanas. Assim sendo, as primeiras décadas do século XIX foram testemunha de um grande número de estrangeiros percorrendo as terras brasileiras e produzindo uma diversidade de registros (diários de viagem pessoais, crônicas, memórias, informes comerciais, relatos descritivos, análises econômicas, reflexões filosóficas etc.), entre os quais se destacaram os estudos organizados através das expedições científicas[176]. Os integrantes dessas expedições constituíram um fator imprescindível para o reconhecimento das potencialidades brasileiras: na época, o próprio país precisava se conhecer a si mesmo em torno das suas possibilidades

---

Continuando as ideias a respeito da fauna americana desenvolvidas em 1749 por Buffon em sua *História natural, geral e particular* (uma das principais referências da história natural do século XVIII), a 'degeneração' dos animais podia se aplicar também para os índios. Em suas *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine. Avec une Dissertation sur l'Amérique & les Américains* (1768), de Paw demonstrava a intrínseca inferioridade dos habitantes do Novo Mundo argumentando que os indígenas eram a prova cabal de uma humanidade envelhecida e em processo de extinção (veja-se Duchet, 1988; Carneiro da Cunha, 1992, Cicerchia, 2005). As ideias desses dois naturalistas tinham tido ampla divulgação na Europa através da popular *História da América* (1777) de William Robertson (1721-1793). Em oposição a essa perspectiva, no seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754) Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) argumentava que, naquela humanidade, encontrava-se a juventude do mundo e o potencial necessário para alcançar a perfeição e a felicidade.

[174] Segundo Sérgio Buarque de Holanda (2003:12), *"(...) nunca o nosso país parecera tão atraente aos geógrafos, aos naturalistas, aos economistas, aos simples viajantes, como naqueles anos que imediatamente se seguem à instalação da Corte portuguesa no Rio e à abertura dos portos ao comércio internacional (...)"*. Nesta linha, Carlos Oberacker afirma que *"A data de 1808 pode ser tomada como um marco na história da cultura científica do Brasil (...) concretizam-se várias iniciativas suas que abrem novos horizontes à vida do país e, como parte ou como decorrência delas, inaugura-se um verdadeiro ciclo de viagens e expedições científicas..."* (Oberacker, 2003:136). Antecedente importante dessas expedições foi a chamada *Viagem Filosófica* a cargo do naturalista bahiano Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), levada a cabo no final do século XVIII e incentivada pelo governo português. Partindo de Lisboa em 1783, esse naturalista retornou dez anos depois com um importante acervo etnográfico de desenhos e artefatos, considerado até hoje de enorme interesse científico.

[175] Lembremos que, em conflito territorial com a Espanha, Portugal tinha proibido a Humboldt percorrer o território brasileiro por causa da sua relação com o rei Carlos IV (veja-se Pratt, 1997:208-209).

[176] Os motivos frequentemente argumentados para explicar a grande afluência de naturalistas e viajantes estrangeiros nas terras brasileiras podem-se sintetizar a partir dos apontamentos apresentados por Karen Macknow Lisboa (2000:268-269): Brasil era a única monarquia na América, e essa forma de governo garantia uma certa estabilidade política; o território a percorrer era imenso, com a vantagem de não ter que atravessar distintas fronteiras con permissões especiais; a enorme diversidade – em todos os níveis – satisfazia as necessidades dos domínios da história natural, tornando o Brasil em um laboratório 'para tudo': plantas, animais, minerais, paisagens, 'raças humanas' etc. Durante a primeira metade do século XIX esses viajantes foram, principalmente, de origem alemã, francesa e inglesa.

políticas e econômicas, devendo, para isso, inventariar e analisar tanto os seus recursos naturais quanto as suas forças humanas (Macknow Lisboa, 2000).

3.2.2 – O Brasil conhecido na Europa

Tendo em mente esses três amplos contextos, consideraremos as publicações sobre o Brasil na Europa, na época da edição do álbum de Rugendas. Como aponta Valéria Alves Esteves Lima (2003:197), é importante destacar não só a quantidade desses trabalhos, mas também a rapidez das traduções dessas obras para outras línguas, evidenciando uma ampla fluidez na divulgação daquelas informações; a sua quantidade e a sua diversidade refletem, aliás, uma significativa circulação de pessoas e ideias entre esses territórios. Sem perseguir aqui uma apresentação exaustiva da totalidade dessas publicações, referir-nos-emos brevemente a algumas delas, com o propósito de estabelecer influências e vínculos político-intelectuais com a obra de Rugendas[177].

A abertura dos portos levada a cabo por D. João VI tinha estreitado, muito especialmente, os laços comerciais com a coroa inglesa: a política napoleônica tinha deixado a Inglaterra fora da Europa e, favorecidos por essa conjuntura, os ingleses foram os primeiros a editar publicações específicas acerca do Brasil (Oberacker, 2003:137; Macknow Lisboa, 2000:267)[178]. Entre uma diversidade de estudos e

[177] Uma perspectiva mais ampla sobre a literatura estrangeira produzida em torno do Brasil, durante a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, encontra-se no primeiro capítulo de Macknow Lisboa (1997). Para uma listagem exaustiva das publicações estrangeiras sobre o Brasil entre 1504 e 1900, veja-se a *Bibliographia Brasiliana* de Rubens Borba de Moraes (1983).

[178] Depois de ter permanecido no país durante 1801 e 1803, o contrabandista Thomas Lindley publicou *Narrative of a Voyage to Brazil* (1805), denunciando a ignorância dos habitantes da colônia; essa obra foi publicada parcialmente em Weimar em 1806, sob o título *Reise nach Brasilien und Aufenthalt daselbst in den Jahren 1802 und 1803*, traduzido para o alemão por T.F. Ehrmann (Alves Esteves Lima, 2003:187). Em 1809, Andrew Grant publicou em Londres sua *History of Brazil*, destinada aos comerciantes da Grã-Bretanha e dos trópicos; nessa obra, referia-se às populações nativas a partir de fontes tais como as de Staden e Léry. Apresentando uma visão positiva do Brasil e confiando em seu inevitável progresso, o geólogo e naturalista John Mawe (1764-1829), dedicado ao estudo de minas de ouro e diamantes, publicou em 1812 *Travels in the Interior of Brazil, particularly in the Gold and Diamond Districts of that Country* (*Viagens ao interior do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo:Itatiaia/EdUSP, 1978); na mesma década de publicação, foi traduzido para o italiano, alemão e português (Alves Esteves Lima, 2003:194). O distinguido comerciante John Luccock publicou em 1820 *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818* (São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1942). Apontando o que, segundo ele, era o maior problema do Brasil – a falta de moeda corrente –, Luccock enfatizava a importância da abertura dos portos e o papel dos ingleses nesse evento, explicando como as províncias tinham encontrado uma unidade territorial; a colocação do Brasil como 'reino unido' tinha sido o caminho certo para a formação da nação – perspectiva compartilhada por outros viajantes, entre eles Rugendas. Uma versão degradada do Brasil apareceu, em 1821, na obra do viajante James Henderson: *A History of Brazil comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants*. Suas informações históricas se baseavam na obra de Robert Southey e na *Corografia Brazilica ou Relação historico-geografica do Reino do Brazil* do padre Manuel Aires de Casal (primeiro livro editado no Rio de Janeiro [1817], no qual apareceu, pela primeira vez, uma reprodução parcial da famosa carta de Pero Vaz de Caminha). Em 1825 foi publicado *Travels in South*

publicações (principalmente de cunho político-comercial, devido à crescente presença inglesa nos negócios portugueses), teve enorme repercussão *Travels in Brazil* do comerciante Henry Koster (1784-1820), publicado em Londres em 1816. Koster viveu no Nordeste brasileiro desde 1809 até 1820, tornando-se dono de um engenho; regressou à Inglaterra entre 1815 e 1817, para retornar ao Brasil depois da publicação do seu livro[179]. Esse autor mencionava muito claramente as condições inferiores do trabalho indígena: sendo ele próprio produtor de cana em Pernambuco, contratava o trabalho dos índios a menor preço do que o dos outros trabalhadores, graças ao Diretor da zona (Koster, 1942:169-170). É importante mencionar que Rugendas recomendou o trabalho de Koster em mais de uma oportunidade, destacando especialmente que *"De todas as obras publicadas sobre o Brasil, não há nenhuma melhor do que a de Koster, pela sua riqueza em excelentes observações acerca dos costumes e do estado da sociedade"* (Rugendas; 1972:155).

Também teve um forte impacto *History of Brazil*, de Robert Southey. Essa obra, de três volumes, foi publicada em Londres em 1810, 1817 e 1819 (Almeida e Borba, 1993:38; Figueiredo, 2004:80). Sem nunca ter visitado o Brasil, Southey possuia uma enorme biblioteca, consultada frequentemente por Koster; este ter-lhe-ia facilitado grande parte dos seus conhecimentos, especialmente em torno do volume aparecido em 1819[180]. O naturalista francês Auguste Saint-Hilaire (1779-1853) citava o livro de Southey como uma fonte de autoridade para determinar se os Botocudos eram ou não antropófagos; a esse respeito, Southey afirmava que *"Quando um prisioneiro cai nas mãos dos Botocudos, sugam-lhe ainda vivo, para começar o abominável festim em que seu corpo tem que ser devorado"* (citado em Saint-Hilaire, 1975:254). Achamos oportuno destacar essa referência, dado que, em sua *Viagem Pitoresca*, Rugendas declara ter consultado a obra de Saint-Hilaire.

America during the years 1819-20-21; containing an account of the present state of Brazil, Buenos Ayres, and Chile do viajante inglês Alexander Caldcleugh. Por sua vez, a escritora Maria Graham (1785-1842) publicou em 1824 *Voyage to Brazil Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823* depois de ter permanecido na cidade do Rio de Janeiro durante aquele período. Graham tinha trabalhado como institutriz da família real portuguesa (veja-se Pratt, 1997:275-280; Belluzzo, 1994, v.3, p.18-20) e, durante sua estada no Chile (1822), travou amizade com a poeta Mercedes Marín del Solar, futura amiga de Rugendas.

[179] A primeira edição brasileira foi traduzida por Luíz da Câmara Cascudo sob o título *Viagens ao Nordeste do Brasil* (1942).

[180] Koster tinha dedicado o seu livro a Southey e, no *Prefácio*, declarava ter aproveitado a biblioteca daquele, de 14.000 volumes (1942:7-9). Para uma análise das mútuas influências entre Southey e Koster, veja-se a *Introdução* ao livro de Koster, elaborada por Câmara Cascudo.

Abordaremos agora as publicações sobre o Brasil no território francês, onde a prestigiosa *Encyclopédie* já tinha definido muito negativamente os habitantes 'do interior' do país tropical[181]. Em 1815 teve um grande sucesso a *Histoire du Brésil* de Alphonse de Beauchamp, editada em Paris[182]. Beauchamp foi lido e citado por Saint-Hilaire (veja-se Saint-Hilaire, 1975:335), que, por sua vez – como já apontamos –, foi consultado por Rugendas. Por outro lado, cabe destacar que a obra desse historiador francês também foi utilizada por Debret em sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Alves Esteves Lima, 2003:231); a relação mantida entre Debret e Rugendas permite-nos supor que ambos os artistas poderiam ter compartilhado os conteúdos dessa leitura, e suas discussões.

Entre 1816 e 1822 tiveram lugar as cinco viagens realizadas por Auguste Saint-Hilaire, professor de botânica do Museu de História Natural de Paris[183]. Além da publicação de cada um desses périplos em distintos volumes (sob o título principal *Voyages dans l'inteurieur du Brésil*), o resultado mais conhecido dessas expedições foi *Flora Brasiliae Meridionalis*, publicado em Paris entre 1825 e 1832. Na primeira dessas viagens, Saint-Hilaire começou o seu percurso com o barão von Langsdorff *"...acompanhados do meu criado, um jovem Botocudo que servia ao Sr. Langsdorff..."* (Saint-Hilaire, 1975:35). Paralelamente, Ferdinand Denis (1798-1890)[184] tinha publicado *Scènes de la nature sous les tropiques* (1824) e o *Résumé de l'Histoire*

[181] Assim descrevia o Brasil a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert (1781): "(Geóg.) *Grande contrée de l'Amérique méridionale, bornée au nord, à l'orient & au midi par la mer, & à l'occident par le pays des Amazones & le Paraguai: les côtes qui ont environ 1200 lieues de long, fur 60 de large, appartiennent aux Portugais.* ***L'intéurieur du pays ette habité par des peuples fauvages & idolatres, qui fe défigurent le vifage pour paroitre plus redoutables à leurs ennemis: on prètend qu'ils font antropophages.*** *Les plus connus font les Topinambous, les Marjagas & les Onètacas. Cette partie du noveau monde eft fort riche. Les Efpagnols la reconnurent en 1500. Alvarès Cabral, Portugais, en prit poffeffion en 1501 pour fon roi. Voyez quant à fon commerce, SAINT-SALVADOR, OLINDE & SAINT-SÉBASTIEN*" (Diderot, Denis e Jean le Rond d'Alembert. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers.* Paris: Societés Typographiques, 1781, v. V, p.478; grifo nosso). Os vínculos entre o Brasil e a França remontavam ao século XVI; para uma boa síntese dessas relações, veja-se Osório Silva, 2001.

[182] Aparentemente, essa obra tinha sido copiada do primeiro volume de *History of Brazil* de Robert Southey; veja-se Oberacker, 2003:139.

[183] Saint-Hilaire chegou no Rio de Janeiro junto com o Duque de Luxemburgo (nomeado embaixador da França perante a Corte Portuguesa). A primeira das suas viagens começou a partir do Rio de Janeiro até o Vale do Paraíba (1816); a segunda, até a bacia de Jequitinhonha e do Alto São Francisco (1816-1818); a terceira, até o Rio Doce, seguindo o caminho do litoral (1818); a quarta, Goiás, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Província Cisplatina (naquele momento, sob domínio português, 1819-1821). A quinta e última viagem (1821-1822) foi por Barbacena, São João del Rei (MG) e São Paulo.

[184] Historiador e escritor, Denis permaneceu no Brasil durante 1816-1819, principalmente na Bahia. Membro da *Société Ethnologique* (da qual Rugendas também fez parte), em 1845 foi nomeado sócio do IHGB (veja-se *Revista Trimensal do IHGB*, n.28, Janeiro de 1846, pp.546-547). No seu livro *Scènes de la nature sous les tropiques* encontrava-se o relato *Les Machakalis*, história localizada no vale de Jequitinhonha, considerada por Antônio Cândido como a primeira tentativa de ficção indianista e fonte de inspiração para o romantismo brasileiro. Para mais informações sobre Denis, o papel das suas publicações sobre o Brasil e sua vinculação com o indianismo, veja-se Camargo, 2003; Jobim, 2006.

Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil (1826); ao mesmo tempo, a *Revue des Deux Mondes*[185] publicava todo tipo de informações sobre as terras brasileiras, indicando-as como convenientes para a emigração. A instabilidade do período pós-revolucionário, as más colheitas e a falta de trabalho, provocaram que o Estado francês incentivasse a emigração, considerando que, ao livrar-se da parte mais pobre da população, melhorariam as condições de vida da metrópole e, aliás, a França se aproximaria de novos mercados. Por outra parte, os desacordos entre o Brasil e a Inglaterra (quanto ao interesse desta última na abolição da escravidão) entusiasmaram os franceses, que, entre 1830 e 1840, consideraram que tinha chegado o momento adequado para estabelecer firmes relações comerciais e políticas (Osório Silva, 2001:4). Para aproveitar essa conjuntura era necessário, pois, dar a conhecer melhor o Brasil; nesse sentido (e lembremos aqui as palavras de Engelmann para promocionar *Viagem Pitoresca*), a obra de Rugendas aparecia no momento mais adequado para satisfazer tais interesses[186]. Entre 1830 e 1880, a *Revue des Deux Mondes* editou um total de 40 artigos acerca desses trópicos (Osório Silva, 2001:9), os dois primeiros escritos por Denis[187] e Saint-Hilaire, respectivamente.

---

[185] A *Revue des Deux Mondes: recueil de la politique, de l'administration et des moeurs*, fundada inicialmente em 1829 por Prosper Mauroy e Ségur-Dupeyron, apareceu em março de 1830 como *Revue des Deux Mondes* (nome que conservou até aos nossos dias) sob a direção de François Buloz. Segundo Osório Silva (2001:16), *"possuía uma orientação política definida, com simpatia marcada pelas monarquias, fé no progresso dos povos, e a defesa da liberdade pessoal e da ordem social"*. Acompanhando o clima romântico da época, entre suas publicações haviam artigos de viajantes que tentavam despertar, nos leitores, o gosto pelas viagens e as descobertas; segundo Camargo (2003), os brasileiros foram os leitores mais numerosos da *Revue* fora do seu país de origem. Outros ensaios científicos e políticos sobre o Brasil foram também publicados através da revista *Annaes das sciencias, das artes, e das letras; por huma sociedade de portuguezes residentes em Paris*, editada em Paris por A. Bobée anualmente, a partir de 1816. Em outro nível, a partir de 1817 alcançaram repercussão as obras do abade Dominique-Georges-Frédéric Dufour de Pradt (1759-1837): exaltando a grandeza e as potencialidades brasileiras, as suas obras se ocupavam dos acontecimentos políticos da época (*Des trois derniers mois de l'Amérique méridionales et du Brésil*, 1817; *Les six derniers mois de l'Amérique et du Brésil*, 1818 e *L'Europe et l'Amérique en 1821*, 1822).

[186] Segundo Osório Silva, *"Viajantes e seus relatos de viagem ou cientistas pretendendo traçar um perfil da natureza – recursos naturais, fauna, flora (...) ou da sociedade e instituições brasileiras; parte desta bibliografia (...) era motivada pelo desejo dos franceses de aumentar sua participação no comércio com as zonas tropicais e parte, porém, era propaganda orquestrada pelo governo brasileiro para atrair colonos franceses. Algumas misturavam os dois objetivos. Os livros de aventuras, relatos exóticos e pitorescos, eram os mais críticos, mas resvalavam freqüentemente para a difusão de um estereótipo do 'modo brasileiro de ser' que não estava ainda totalmente cristalizado"* (Osório Silva, 2001:8).

[187] Intitulado "Voyages dans l'intérieur du Brésil" (Vol.I-II, 1831), Denis recuperava, nesse artigo, a contribuição historiográfica de Léry, Thevét e Staden, apontando que os dois primeiros tinham desenvolvido as noções mais completas sobre o Brasil e suas 'nações guerreiras' (veja-se Camargo, 2003). Em 1837 Denis também publicará um estudo intitulado *Brésil* (editado na série *L'Univers, Histoire et Description de Tous les peuples Brasil*), traduzido por João Etienne Filho e Malta Lima (São Paulo: EDUSP, 1980); a respeito da edição original desse ensaio, veja-se Alves Esteves Lima, 2003:209.

No campo literário, estavam em circulação *Élégies brésiliennes* de Édouard Corbière (1823) e *Jakaré-ouassou*, de D. Gavet e P. Boucher (1830)[188]. No entanto, os que tiveram maior divulgação foram, especialmente, os livros de viagens ilustrados sobre o Brasil: Denis e Hippolyte Taunay tinham publicado, em 1822, o álbum *Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*[189], no qual Denis expressava que não era necessário destruir os indígenas, dado que podiam ser transformados em populações úteis (veja-se Camargo, 2003); como veremos mais adiante, essas apreciações seriam compartilhadas por Rugendas. Diener e Costa (1999:85) sugerem que o artista teria conhecido essa obra na casa dos Taunay (na floresta de Tijuca, frequentada por Rugendas)[190].

[188] As *Elegias* de Corbière recriavam o amor dos indígenas Zelabar e Olinda, lutando como donos da terra contra os invasores europeus (Oberacker, 2003:145). *Jakaré-ouassou* contava a história da luta entre os Tupinambás e o fazendeiro Francisco Pereira Coutinho, apresentando os indígenas com grande dignidade, como heróis valentes e de profundo caráter. Nesse romance, os autores mencionavam a obra de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810, autor do famoso poema *Marília de Dirceu*, publicado em Lisboa entre 1792 e 1812) e de Frei José Santa Rita Durão (1722-1784, autor de *Caramuru*, já existente em tradução francesa; veja-se Oberacker, 2003:145). Escrito em 1781 em Lisboa, o poema épico *Caramuru* foi a primeira obra literária que tomou os indígenas brasileiros como um tema em si mesmo. Com estilo descritivo/informativo, o relato narrava o naufrágio do português Diogo Álvares Correia, seu amor por Paraguaçu (depois chamada Catarina) e o final dramático da apaixonada Moema. Em *Jakaré-ouaussou* participavam essas personagens. A esse respeito, Rugendas argumentava que já não seriam possíveis essas relações amorosas, por causa do *"aspecto repugnante das índias de nossos dias"* (Rugendas, 1972:34, 75, 102), estabelecendo assim um marcado contraste com as mulheres indígenas dos mitos fundadores. Em outro nível, consideramos oportuno adiantar aqui que a divulgação do Brasil atingiria, mais tarde, também o público infantil: em 1839, a editora D'Alexis Eymery publicou *Universo em miniatura ou as viagens do pequeno André sem sair de seu quarto,* livro de aventuras para crianças que oferecia conhecimento sobre Ásia, África, América e Oceania. O Brasil ocupava um lugar de destaque e era apresentado como um reino de pedras preciosas, rubis, diamantes e muitos papagaios, localizado entre a Floresta da Tijuca e o distrito de Diamantina (MG; veja-se Borges Leão, 2006).

[189] Hippolyte Taunay era filho de Nicolas-Antoine, o integrante da *Missão Francesa*. A obra aqui referida é *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d´histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l´Athenée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d´après les dessins faits dans le pays par M.H. Taunay*. Segundo Valéria Alves Esteves Lima (2003:199), o autor do *Prefácio* dessa obra destacava que Denis e Taunay estavam publicando esse trabalho em um momento em que o Brasil atraía a atenção de toda a Europa.

[190] Paralelamente ao aparecimento de *Viagem Pitoresca*, no âmbito científico encontravam-se em voga alguns trabalhos que influenciariam as formas de observação e as leituras sobre o Brasil. Em 1800, Joseph-Marie de Gérando (1772-1842, membro da *Société des Observateurs de l'Homme* – antecedente da *Société d'Anthropologie de Paris* fundada em 1859 por Paul Broca) tinha publicado *Considérations sur les méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, uma espécie de manual para viajantes. Criticando o caráter não científico de estudos anteriores, sistematizava uma metodologia comparativa baseada na observação do homem em seus aspectos morais e culturais, a partir da consideração do meio ambiente; de acordo com de Gérando, o observador podia determinar então o grau de 'posição intelectual' dos selvagens. Sem utilizar o termo 'raça', apontava os diferentes grupos como povos ou nações; suas diferenças se deviam ao meio ambiente, e não a fatores hereditários (Stocking, 1968:21-28). Georges Cuvier também era membro da *Société* e publicou, na mesma época, *An instructive note on the researches to be carried out relative to the anatomical differences betweeen the diverse races of man*. Acompanhando os estudos de anatomia comparada iniciados por Blumenbach, Cuvier sustentava a importância da análise dos esqueletos humanos – privilegiando os crânios – para uma classificação dos homens em raças humanas; contrariamente a de Gérando, as diferenças físicas, para ele, eram herdadas, e

Em 1834 (antes da finalização da edição completa de *Viagem Pitoresca*) já tinha começado em Paris a edição de *Voyage Pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret, cuja publicação total se prolongou até 1839[191]. Para Alves Esteves Lima (2003:204-205), o fato de que tanto Rugendas quanto Debret tenham apresentado textos e imagens sob um programa pré-estabelecido, inserindo o Brasil, aliás, em um inevitável caminho à civilização (e de maneira diferente das clássicas narrativas de viagens, que, no geral, eram organizadas por uma cronologia, ou seguindo o trajeto de uma expedição), tornaria muito provável que ambos os artistas tenham discutido suas ideias a respeito do país, como também deliberado sobre suas próprias ilustrações e sobre a maneira em que as apresentariam aos leitores europeus. Lembremos, aliás, que Debret também foi hóspede de Langsdorff na fazenda Mandioca, e que participou na edição de *Viagem Pitoresca* com dois desenhos da sua própria autoria.

Referindo-nos agora à Alemanha – terra natal de Rugendas –, é importante levarmos em conta o apontado por Oberacker (2003): o fato de que, no meio dos trópicos, tanto a Princesa Leopoldina quanto a sua comitiva artística e científica provieram dos atuais territórios da Alemanha e da Áustria, motivou o interesse e a curiosidade das cidades europeias de língua alemã; aliás, estavam em pleno apogeu as notícias do alemão Humboldt, fato que tinha familiarizado esses públicos com a história natural e os estudos de viagens. Durante a primeira metade do século XIX, a proximidade estabelecida entre esses territórios, através da ciência, alcançou um desenvolvimento sem precedentes. No Capítulo 1 já nos referimos aos trabalhos elaborados pelos integrantes da chamada *Missão Austríaca*, e à monumental produção científica de Spix e Martius; entre essa pluralidade de estudos sobre o Brasil[192], com o

---

constituiam um fator importante para determinar as características culturais (Stocking, 1968: 29-31). Lembremos aqui que Rugendas conheceu Cuvier em Paris – aparentemente, através de Humboldt – enquanto se preparava a edição de *Viagem Pitoresca*.

[191] *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia / São Paulo: EdUSP, 1978. O álbum de Debret foi editado em três volumes, com um total de 153 litografias, resultado dos 15 anos passados pelo artista em terras brasileiras. O primeiro dos volumes está dedicado integralmente aos indígenas; o segundo aos escravos negros, em torno do trabalho agrícola e urbano; o último à população branca, em cenas da vida cotidiana doméstica e pública, acontecimentos históricos e costumes populares. A ordem dos volumes revela a concepção do projeto 'histórico' de Debret, colocando os indígenas no começo da marcha do Brasil para a vida civilizada. Apesar de apresentá-los com limitações no caráter e no comportamento, apontava a capacidade dos índios para se adaptar à civilização, mostrando-os com diferentes graus de incorporação: separava os 'índios primitivos' daqueles que já se encontravam 'em contato' com o branco, assim como dos índios 'civilizados / batizados', apontando a pertinência de sua proximidade à vida civilizada das cidades. Na sua análise desta obra, Alves Esteves Lima (2003:242) aponta que Debret não presenciou todas as cenas por ele ilustradas, recorrendo às referências de outros viajantes – tais como Langsdorff, Spix e Martius.

[192] Citaremos somente alguns viajantes com a intenção de refletir essa enorme afluência de cientistas. O geólogo e botânico Friedrich Wilhelm Sieber (1789-1844) trabalhou na área do Pará entre 1801 e 1807

intuito de estabelecer correspondências entre essa literatura e o lançamento de *Viagem Pitoresca*, merecem especial atenção os trabalhos do barão von Langsdorff[193] e do Príncipe Maximiliano.

Em 1812 Langsdorff publicou *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in der Jahren 1803 bis 1807* ("Observações de uma viagem ao redor do mundo, entre 1803 e 1807"), fruto de sua participação na expedição russa dirigida por Adam Ivan Krusestern (1770-1846); esse trabalho foi traduzido para o inglês, e publicado em Londres no ano seguinte. Tendo visitado os territórios brasileiros, Langsdorff se mostrava cheio de admiração pelo rico país e anunciava, nesse trabalho, suas intenções de estabelecer uma colônia de imigrantes (Alves Esteves Lima, 2003:184-185); a esse respeito, lembremos o guia publicado por Langsdorff na Alemanha com o propósito de favorecer as emigrações para o Brasil. É necessário vincular essas ideias, conhecimentos e intenções à iniciação científica que teve Rugendas: como uma espécie de tutor, teria sido Langsdorff quem o aproximou do mundo da ciência, quando o artista chegou ao Brasil com 19 anos de idade e sua formação se restringia ao campo da arte. Apesar do distanciamento posterior entre ambos, acreditamos que durante o período 1822-1824

(Fidalgo, Oswaldo. *A história da micologia brasileira.* Rickia: São Paulo, 1968:49). Com a chegada da corte portuguesa, arribou a estas terras Wilhelm Ludwig von Eschwege (1777-1855), militar, engenheiro, geógrafo, geólogo e mineralogista que investigou sobre o Brasil entre 1810 e 1821 (Oberacker, 2003:137), considerado até hoje como um dos precursores da indústria pesada e fundador da geologia brasileira. Enquanto Eschwege morava em Vila Rica (MG), recebeu, na sua casa, a Saint-Hilaire e a Langsdorff (veja-se Saint-Hilaire, 1975:69). Entre suas obras, encontram-se *Journal von Brasilien* (1818), *Geognostisches Gemaelde von Brasilien* (1822), *Brasilien, die Neue Welt, in topographischer, geognostischer, bergmaennischer, naturhistorischer, politischer und statistischer Hinsicht* (1824) e *Beitraege zur Gebirgskunde Brasiliens* (1833). A mais famosa foi *Plauto Brasiliensis* (1833), resultado de suas viagens pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (Oberacker, 2003:137). Quando retornou à Europa, Eschwege travou amizade com Humboldt (Renger, Friedrich. O 'quadro geognóstico do Brasil' de Wilhelm Ludwig Eschwege: breves comentários à sua visão da geologia no Brasil. In: Revista *Geónomos* (2005), 13 (1,2), pp.91-95; pág.93). Em 1810, a Corte portuguesa convocou Friedrich Ludwig Wilhelm Varnhagen (1783-1842), engenheiro militar alemão dedicado à exploração do ferro no Rio de Janeiro (pai do futuro historiador), e Wilhelm Christian Gotthelf Feldner (1772-1822), mineralogista com a mesma especialidade. Em 1831-1832, os naturalistas Robert Hermann Schomburgk (1804-1865) e Eduard Friedrich Pöeppig (1798-1868) se lançaram ao conhecimento da região amazônica. Pöeppig tinha estado, antes, no Chile e no Peru, publicando em 1833 *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonas von 1827 bis 1832*; mais tarde editou os volumes de sua *Nova genera ac species plantarum quas in regno chilensi, peruviano et in terra amazonica legit Eduardus Poeppig* (Leipzig, 1835-1844). Nas publicações sobre a obra de Rugendas no Chile, muitas vezes se afirma a influência deste naturalista nos seus trabalhos; para essa discussão, veja-se Schindler, 1992:76. Durante 1835-1837, o botânico alemão Johann Julius Linden viajará pelas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais, publicando mais tarde *Ikonographie neuer Pflanzen* e também *Ikonographie der Orchideen* (Oberacker, 2003:141). Em outro nível, queremos destacar que o Museu Etnográfico de Berlim é a instituição que conserva o maior acervo de cultura material das sociedades indígenas no Brasil do século XIX, especialmente da zona do Rio Xingu (Porto Alegre, 1992).

[193] Em 1808, Langsdorff tinha obtido a cidadania russa e foi nomeado barão – trocando seu nome por Gregory Ivanovitch –, mas estamos considerando aqui sua origem (nascido em Wöllstein, Renânia), sua formação em Göttingen, e o importante desenvolvimento que tiveram suas relações científicas entre alemães (veja-se Komissarov, 1981; 1994).

Langsdorff teria tido a possibilidade de transmitir, a Rugendas, as suas impressões sobre o Brasil, país onde ele era Cônsul da Rússia desde 1813, e sobre o qual tinha estimulado, aliás, uma boa quantidade de viagens de estudo[194].

Sob o pseudônimo de Max von Braunsberg, em 1815 chegou ao Rio de Janeiro o príncipe alemão Maximilien Zu Wied-Neuwied (1782-1867, mais conhecido como Príncipe Maximiliano)[195]. Percorreu os estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro e o sul da Bahia (através do vale do Rio Doce), registrando sua viagem na obra *Reise nach Brasilien in den Jahren bis 1815 bis 1817*, editada em Frankfurt em 1820 e 1821, em dois volumes, acompanhados de um *Atlas* (traduzidos um ano depois para o inglês, francês e italiano; Alves Esteves Lima, 2003:197)[196]. Entre 1825 e 1833 publicou também os quatro volumes de *Beiträge zur Naturgeschichte von Brasilien*. O príncipe Maximiliano foi exaustivo em registros, sistematização e publicação de dados, sendo o viajante que deixou a maior quantidade de informação acerca dos Botocudos do Rio Doce, Coroados, Koropó, Puris, Pataxós, Maxakalis e Kamakã – povos indígenas ilustrados mais tarde por Rugendas. Como será analisado oportunamente, sua obra foi uma importante influência na elaboração de *Viagem Pitoresca*, especialmente em torno das informações sobre os Botocudos: apesar de não aparecer sempre citado, as descrições e comentários de Rugendas a respeito desses povos têm semelhanças significativas com as apreciações do Príncipe. Aliás, é necessário levar em conta a proximidade entre esses dois viajantes a respeito dos seus próprios trabalhos: lembremos que o Príncipe sabia das publicações de *Viagem Pitoresca*, e que tinha questionado a fidelidade dos desenhos de Rugendas sobre os Botocudos. Em outro nível, é importante apontar que o Príncipe Maximiliano também escreveu sobre a adaptação da imigração europeia no Brasil.

---

[194] Graças às gestões de Langsdorff, em 1813 chegou ao Brasil o ornitologista Georg Wilhelm Freyreiss (1789-1825), contratado pelo Museu de Estocolmo; em 1814 chegou também o botânico Friedrich Sellow (1789-1831; Belluzzo, 1994, v.2, p.96). Sellow viajou para o Brasil depois de conhecer Humboldt, contratado pelo botânico inglês Joseph Banks e pelo Museu de Berlim (Belluzzo, 1994, v.2, p.96). Freyreiss acompanhou von Eschwege em sua viagem a Minas Gerais (publicando *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814 e 1815*, junto com um trabalho geográfico intitulado *Beitraege zur naehren Kenntnis des Kaiserthums Brasilien*); entre 1815 e 1817 também acompanhou o Príncipe Maximiliano na região do Rio Mucuri. Sellow manteve sempre um estreito vínculo com Humboldt, e, através de Langsdorff, travou relações com Freyreiss e com o Príncipe Maximiliano, viajando com eles durante aquele período. Mais tarde, as gestões do barão também conseguiriam trazer o botânico Heinrich Karl Beyrich (1796-1834) e o geólogo, etnólogo e médico Ignaz Franz Maria von Olfers (1793-1872); em 1819-1821, von Olfers viajará junto com Sellow pelos estados de Minas Gerais e de São Paulo.

[195] Um ano antes, o Príncipe Maximiliano tinha conhecido Humboldt em Paris, enquanto este divulgava os conhecimentos produzidos durante sua viagem latino-americana (veja-se Amoroso, 2009).

[196] A tradução para o português foi realizada em 1940, com o título *Viagem ao Brasil* (São Paulo: Companhia Editora Nacional).

Além dos relatos de viagens ou dos trabalhos científicos produzidos por alemães, existiram também crônicas, romances[197], descrições sobre eventos sócio-históricos, anedotários etc[198]. Ao apontarmos o âmbito dos estudos e publicações sobre o Brasil realizados por alemães, para os fins do nosso trabalho achamos necessário destacar que tanto Humboldt quanto Eschwege, Beyrich, Langsdorff e o Príncipe Maximiliano tinham se formado na Universidade de Göttingen, onde Blumenbach estava traçando as bases da antropologia física e da anatomia comparada (enquanto Cuvier se dedicava a esta última na França)[199]. Dada a dificuldade na recolha de crânios para constituir séries passíveis de estudo, tanto Blumenbach quanto Cuvier apreciavam e estimulavam, nos viajantes, a ilustração científica de cabeças e de rostos. Langsdorff e

[197] Em 1828 foi publicado, em Berlim, *Os Emigrantes no Brasil ou Cabana de Gigitonhonha. Ilusão, sabedoria e moral para viver*, escrito por Amelie Schoppe (1791-1858). Nessa história, narravam-se as dolorosas experiências de uma família de colonos alemães a princípios do século XIX no vale de Jequitinhonha, oferecendo conselhos ao público para que não fossem enganados pelos agentes que promoviam a emigração para o Brasil (veja-se Borges Leão, 2006).

[198] Entre eles, referimo-nos aos trabalhos dos viajantes Theodor von Leithold, Ludwig von Rango e Friedrich von Weech, e os dos mercenários Edouard Theodore Boesche, Karl Schlichthorst e Karl Seidler. Leithold publicou, em 1821, *Viagem de Berlim ao Rio de Janeiro e volta*; por sua vez, Rango escreveu *Viagem ao Rio de Janeiro e volta, nos anos de 1819 e 1820.* Ambos os livros foram reunidos no volume *O Rio de Janeiro visto por dois prusianos em 1819* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966). Em 1827, von Weech publicou *A agricultura e o comércio no Brasil* (São Paulo: Martins Fontes, 1992) e, em 1831, *Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereignigten Staaten des La Plata Stromes während den Jahren 1823 bis 1827* (Munich: Fr.X.Auer). Quanto às obras dos três mercenários, veja-se Ewel Lenz, 2006.

[199] Entre uma diversidade de obras, em 1790 Blumenbach publicou *Collectionis suae craniorum diversarum gentium illustratae decades* (desenvolvendo os princípios da análise craniométrica a partir do estudo de 60 crânios diferentes), e, em 1779, *Handbuch der Naturgeschichte* (Manual de História Natural), traduzido para o francês em 1803. Sua tese de doutorado, *Generis humani varietate nativa* (1775), tinha sido publicada pela terceira vez em 1795 e traduzida para o francês em 1804, adquirindo celebridade em toda a Europa; nessa terceira edição, Blumenbach dedicou-se à análise anatômica dos Botocudos. Adepto da tradição bíblica e monogenista sobre a origem do homem, Blumenbach classificava a unidade da espécie humana em cinco variedades raciais: a raça caucásica ou branca, a mongólica ou amarela, a etiópica ou negra, a americana ou vermelha e a malaia ou morena; de acordo com a tese monogenista, essa tipologia era derivada de um processo de degeneração do tipo principal – o caucásico. Os alcances e/ou limites dessa variabilidade podiam-se estudar pelos traços anatômicos, principalmente através da análise craneométrica (Stocking, 1968:30). O monogenismo teve uma adesão generalizada principalmente no século XVIII, sob uma diversidade de variantes; entre os seus representantes, encontram-se Buffon, de Pauw, Linneu, Blumenbach, Cuvier e James Cowles Pritchard (1786-1848). O termo surgiu em 1857, por oposição a 'poligenistas' (veja-se Harris, 1985:75-80). Cabe destacar que, antes dos estudos de Blumenbach, o poeta e teólogo suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801) tinha publicado os seus trabalhos sobre *fisionomia*, tentando estabelecer relações entre o corpo humano (especialmente o rosto) e o caráter, supondo uma série de influências do primeiro sobre o segundo, dando uma grande importância aos sentimentos e destacando as características não racionais do ser. É importante considerar que, na elaboração de alguns dos seus trabalhos, recebeu a colaboração de Herder e de Goethe; estes são *Von der Physiognomik* (Berlim, 1772) e *Fragmentos fisiognômicos para promover o conhecimento humano e o amor humano* (entre 1775 e 1778, em quatro volumes; veja-se Ferrater Mora, 2001:1698). Lembremos, aqui também, o desenvolvimento que teve a *frenologia* proposta pelo alemão Franz-Joseph Gall a partir de 1809 (veja-se nota de rodapé 99, pág.69). Para uma análise dos pressupostos teóricos de Blumenbach, veja-se Stefano Fabbri Bertoletti, "The anthropological theory of Johann Friedrich Blumenbach" in: Stefano Poggi & Maurizio Bozzi (eds.). *Romanticism in Science: science in Europe, 1790-1840*, Dordrecht-London: Kluwer Academic Publishers, 1994, pp.103-125.

o Príncipe Maximiliano tinham sido discípulos do eminente cientista, e mantinham com ele vínculos intelectuais; em 1818 o Príncipe tinha levado, para o seu mestre, o crânio de um Botocudo, o qual, segundo Blumenbach, tratava-se de "o mais primitivo dos primitivos", porque estava "a meio caminho entre o orangotango e o homem" (Wied-Neuwied, 1940:275)[200].

3.2.3 - Cientistas alemães em torno do Brasil

Tendo em mente essas produções alemãs, queremos destacar, com especial ênfase, as relações sociais de Rugendas com seus conterrâneos, especificamente durante o período de elaboração de *Viagem Pitoresca* e de sua publicação. Em primeiro lugar, é necessário considerar a proximidade do artista com seus sucessivos tutores intelectuais, Langsdorff e Humboldt; levemos em conta, aliás, que o botânico alemão Riedel foi o seu colega de viagem durante a expedição (reencontrando-se com ele na segunda viagem ao Rio de Janeiro). Ao mesmo tempo, suas referências científicas mais próximas, citadas no álbum, foram Eschwege, o Príncipe Maximiliano, Spix e Martius, integrantes daquele 'centro cultural' que Langsdorff tinha gerado em torno da fazenda Mandioca, o qual funcionava como uma unidade de colonização; aliás, todos eles eram seguidores da antropologia física de Blumenbach, assim como da interpretação sensível e totalizadora da natureza proposta por Humboldt – ambos, também citados por Rugendas no seu álbum. Como destacamos, todos esses colegas alemães mantinham significativos contatos entre si em torno do conhecimento do Brasil, revelando ideias, saberes e esferas de interesses em comum.

Enquanto isso, o território que mais tarde se unificaria como a Alemanha apresentava, naquele momento, uma configuração dispersa, marcada pela fragmentação política; tratava-se de um conjunto de feudos diversos, cujo vínculo residia em alguns traços culturais comuns[201]. Conforme o apontado por Elias (1993; 1994a), tanto a

---

[200] *"Ofereci ao célebre gabinete antropológico do Sr. Ritter Blumenbach de Göttingen o crânio de um jovem botocudo de 20 anos, que é uma verdadeira singularidade osteológica"* (Wied-Neuwied, 1940:275). Entre outros crânios, espécies vegetais e animais empalhados, o Príncipe Maximiliano levou à Europa um índio vivo, seu assistente Botocudo chamado Quack, recebendo-o no seu palácio com grandes honras. Permaneceu na Europa até sua morte (por pneumonia, em 1832). Em uma carta dirigida a Martius (06/01/1835), o Príncipe comentava: *"Infelizmente, na minha ausência, faleceu o meu querido, coitado Qüack (o botocudo). O meu irmão Karl, por sorte, acabou de pintar um retrato seu, em óleo, que ficou bastante verossímil e a lembrança ficará bem viva"* (citado em Jobim, 2006:37). Quack foi retratado com corte de cabelo e roupas europeias; o Príncipe assegurava que os invernos europeus estavam tornando-o 'mais branco' (Wied-Neuwied, 1940:333).

[201] Depois das invasões napoleônicas, a chamada *Confederação Germânica* (que congregou os principados alemães e os reinos da Áustria e da Prússia) não constituiu, como se sabe, uma unificação

intelligentsia alemã quanto a burguesia em ascensão vinham encontrando constantes impedimentos para o acesso a cargos e/ou ingresso a espaços sociais participativos do poder político, pelo qual, para a segunda metade do século XVIII, tinham tentado definir, para si mesmos, outras referências de legitimidade social, distintas do mundo de representações aristocráticas da Corte – dependente intelectualmente da França. Durante tal processo de diferenciação, essas classes alemãs se inclinariam, então, para a noção de *Kultur* como uma expressão de orgulho pelas realizações humanas que tornassem evidente a autenticidade do espírito, a busca da simplicidade nas coisas, nos gestos e nas pessoas (livres dos rituais e formalidades que acompanhavam as distinções sociais), e a valorização do mérito individual nas produções intelectuais e científicas, distanciando-se, assim, daquele universo da nobreza cortesã, configurado por valores artificiais e privilégios genealógicos[202]. Essas expressões alternativas à ordem da Corte traçavam a busca daquilo que devia ser próprio e específico, usando para isso a língua do 'povo' – isto é, o alemão[203]. A par das realizações intelectuais, essa construção de uma auto-imagem legitimadora era também acompanhada por diferenças na moralidade, na estrutura do comportamento, na vida emocional e nas aspirações, estabelecendo um novo paradigma de excelência social afastado das formas concebidas no *ancien régime*. Nessa conjuntura social de novas sensibilidades, o romantismo alemão se afastou das explicações racionalistas e desprezou a ideia de progresso. Enquanto na Inglaterra e na França o termo *civilização* adquiria valor universal, pelo fato de estar associado ao desenvolvimento material das sociedades, *Kultur* tornava-se unicamente a expressão

---

nacional; segundo o geógrafo Antonio Carlos Robert Moraes (2007), o surgimento da Geografia como disciplina sistematizada – a cargo de dois prussianos ligados à aristocracia, Humboldt e Karl Ritter (1779-1859) – teria sido uma consequência derivada dessa particular conjuntura política: *"A falta da constituição de um Estado nacional, a extrema diversidade entre os vários membros da Confederação, a ausência de relações duráveis entre eles, a inexistência de um centro organizador do espaço, ou de um ponto de convergência das relações econômicas, todos estes aspectos conferem à discussão geográfica uma relevância especial para as classes dominantes da Alemanha no início do século XIX. Temas como o domínio e organização do espaço, apropiação do território, variação regional, entre outros, estarão na ordem do dia na prática da sociedade alemã dessa época. É, sem dúvida, deles que se alimentará a sistematização geográfica. Do mesmo modo como a Sociologia aparece na França, onde a questão central era a organização social (um país em que a luta de classes atingia um radicalismo único), a Geografia surge na Alemanha, onde a questão do espaço era a primordial"* (Moraes, 2007:61).

[202] Tem sido comentado inúmeras vezes que o símbolo dessas inquietações pode-se encontrar, sintetizado, na figura do *Werther* de Goethe (*Os sofrimentos do jovem Werther*, 1774).

[203] Dado o predomínio da língua francesa (símbolo de distinção e de *status*, vinculada à *Zivilisation*, aos bons modos e à cortesia), o alemão era a língua das classes populares, considerada como bárbara e rude. A literatura, então, tornar-se-á no veículo privilegiado de expressão dos ideais dessas classes médias; deixando de lado o francês e o latim, Herder e Goethe – entre outros – escreverão suas obras em alemão, procurando, na língua e na cultura alemãs, as evidências para atacar a suposta superioridade intelectual francesa e conseguir a autonomia moral da nação alemã (Elias, 1993; 1994a; Moura, 2009).

particular e representativa dos valores, identidade e ideais dessas classes sociais alemãs – entre as quais estava a família de Rugendas[204].

No Capítulo 1 sugerimos que, provavelmente, Rugendas teria compartilhado com seus colegas alemães os sentidos germânicos de *Kultur* e *Zivilisation*, como parâmetros comparativos para compreender e avaliar as realidades encontradas nos territórios brasileiros. Aprofundaremos essas avaliações mais adiante, na hora de analisar os conteúdos do álbum de Rugendas; por enquanto, interessa-nos abordar a categoria *Kultur* a partir dos sentimentos a ela atribuídos, propondo indagar acerca dos possíveis significados de *Viagem Pitoresca* para Rugendas dentro daquele círculo de cientistas alemães próximos dele, assim como sugerir o provável valor da publicação do álbum para estes últimos. Considerando as informações apresentadas no primeiro capítulo, podemos afirmar que Rugendas se sentia orgulhoso de ter produzido uma classe de conhecimento sobre as terras brasileiras, permitindo-lhe se inserir no prestigioso círculo de americanistas alemães da época. Ao mesmo tempo, tinha apresentado o seu álbum de maneira independente, como o fruto do próprio mérito (sem sequer mencionar a Expedição Langsdorff), colocando-se, desse modo, sob um dos valores principais dessa *Kultur* alemã e protestante: o seu prestígio tinha sido conquistado individualmente, através do seu esforço e do seu talento, obtendo por isso uma recompensa tanto material quanto moral; ao mesmo tempo, o seu produto intelectual era fruto de uma *viagem* – isto é, uma experiência vivida, íntima, privada – muito provavelmente valorizada, por ele próprio e pelos seus colegas alemães, como parte do processo do *bildung* (auto-formação do espírito e aperfeiçoamento individual, ou seja, um espaço de auto-realização interior).

---

[204] De acordo com Elias (1993, 1994a, 1997), as noções de *Kultur* e *Zivilisation* resultam fundamentais na construção do sentido da nacionalidade em alemães, e ingleses e franceses, respectivamente. Para estes dois últimos, o termo civilização *"(...) resume em uma única palavra seu orgulho pela importância de suas nações e para o progresso de Ocidente e da humanidade"*, enquanto para os alemães é *"(...) apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana. A palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser é kultur. (...) 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 e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual (...)"* (1994a:24-25). Segundo Elias, esse novo código, e o *habitus* que o configurava, cristalizou uma imagem do pensamento alemão ao longo do tempo: *"(...) a antítese entre zivilisation e kultur não se sustenta sozinha: é parte de um contexto mais amplo. É, em suma, a expressão da auto-imagem alemã. E aponta para as diferenças em auto-legitimação, em caráter e comportamento total que, no início, existiam preponderantemente, embora não exclusivamente, entre determinadas classes e, em seguida, entre a nação alemã e outras nações"* (1994a:50).

Quanto ao círculo dos seus colegas cientistas, é provável que o conhecimento gerado por Rugendas tenha reforçado o papel da *intelligentsia* no âmbito intelectual nacional: sua obra respondia à auto-imagem do saber e da sensibilidade alemãs[205], contribuindo para a auto-legitimação desse grupo de viajantes e cientistas em função da sua própria produção intelectual. Aquele álbum se situava entre as realizações 'alemãs' da ciência e da arte na produção de conhecimento sobre a América e, possivelmente, eles puderam ter compartilhado a crença de fazer parte de um *status* diferencial, conscientes das fronteiras que delimitavam a singularidade dos seus saberes. Entretanto, não devemos perder de vista que tanto Rugendas quanto os seus colegas se encontravam entre redes de relações sociais e interdependências que excediam aqueles círculos propriamente alemães; ao mesmo tempo, a maioria deles publicaram suas obras em alemão e em francês, aderindo, aliás, aos pressupostos universalistas do termo *civilização* – categoria à qual retornaremos mais adiante.

3.3 – ***Viagem Pitoresca através do Brasil***

Acreditamos que os contextos até aqui apresentados permitem estabelecer uma série de orientações fundamentais para a leitura e estudo da obra de Rugendas. Antes de apresentarmos as imagens dos indígenas contidas nesse álbum, apontaremos três questões gerais, de ordem narrativa, nas quais elas se inserem.

Em primeiro lugar, Rugendas não se apresentou perante o leitor como um ex-participante da Expedição Langsdorff, mas como um artista-viajante particular e *"imparcial"* no Brasil (154)[206], bem informado em questões históricas e em relação aos conhecimentos científicos da época, elaborando comentários sobre publicações e/ou discussões com artistas, viajantes e cientistas, tanto precedentes quanto contemporâneos (Léry, Staden, Bartolomé de las Casas, Spix e Martius, o Príncipe Maximiliano, Eschwege, Blumenbach, Humboldt e Koster). No entanto, essas referências nem sempre foram completamente explicitadas: quando editados os primeiros fascículos do álbum,

[205] Como já tinha apontado Goethe e sublinhasse Humboldt, 'aceder ao conhecimento da natureza' implicava não só possuir erudição, mas também sensibilidade; o seu estudo envolvia um *sentimento da natureza* que excedia toda explicação de ordem racionalista-taxonômica. A sensibilidade era o que permitia, ao observador, estabelecer vínculos e dar conta das forças imateriais da natureza, articulando o transcendental com o empírico. Essa *Naturphilosophie* alemã – que unia ciência e sensibilidade – não só orientou uma visão estética da natureza: também permitiu que o conceito de sensibilidade se estendesse para o nível do moral, procurando por isso 'o belo e o natural' no desenvolvimento dos povos (Gusdorf, 1985; Cicerchia, 2005).

[206] Os números das páginas de *Viagem Pitoresca* que serão citados nesta parte, colocados entre parênteses, correspondem à edição de 1972 citada na Bibliografia. Os grifos são todos nossos, tendo sido atualizada a ortografia.

em junho de 1827 von Martius escreveu ao Príncipe Maximiliano que *"o senhor Rugendas se ajeita compilando um texto enganoso, escrito a partir de seus antecessores, sem dar seus nomes"* (Löschner, 2001:3; citado em Diener e Costa, 2002:100)[207]. A esse respeito, coincidimos com Slenes (2006) quando aponta que, se o objetivo principal do texto era apresentar informações como produto da observação direta, a citação frequente de outras fontes de autoridade poderia ter resultado problemática. Dessa forma, nas descrições e imagens de Rugendas sobre os indígenas intervem uma certa quantidade de leituras alheias – de autores diversos, em espaços e tempos diferentes – que serão abordadas oportunamente; não obstante e como aponta João Pacheco de Oliveira (1987), é importante levarmos em conta que a similaridade nos dados e/ou generalizações aportadas pelos viajantes não implica, necessariamente, um critério de verdade aplicável a suas observações em comum; diferentemente, elas põem em evidência esquemas intelectuais implícitos na construção das suas interpretações, dando conta dos horizontes teóricos e ideológicos nos quais foram organizadas.

Em segundo lugar, o texto de Rugendas não foi redigido a partir de uma cronologia de viagem ou em torno do trajeto de uma expedição; segundo o próprio artista, tinha sido estruturado a partir de *"...divisões territoriais que chamaremos* ***pitorescas*** *por oposição às da administração política"* (1). Rugendas parecia definir o pitoresco como um modo de conhecimento submetido à desbordante natureza que o rodeava, respondendo, dessa forma, à ordem que ela parecia determinar: *"Se pesquisarmos as causas e as circunstâncias que provocaram essas divisões pitorescas, nós as encontraremos, evidentemente, nas diferenças do clima e do solo"* (1)[208]. Apesar

[207] Para citar só alguns exemplos, é notável a coincidência nas apreciações acerca da falta de moeda corrente no Brasil com aquelas elaboradas por Luccock (38), ou a forma de descrever as riquezas de Minas Gerais e as considerações a respeito dos índios como membros da raça mongol, muito similares às descrições de Saint-Hilaire (38-49); em outro nível, Rugendas também cita a história de Diogo Álvares Correia, embora sem mencionar a Santa Rita Durão (43). Como aponta Pratt (1997), a prática de citar informações obtidas através de outros colegas viajantes põe em evidência a circulação desses textos e, ao mesmo tempo, a intertextualidade própria a esse tipo de textos. A qualidade das informações oferecidas por Rugendas foi questionada em 1910 pelo prestigioso arqueólogo alemão Hermann Ten Kate, expressando que *"nous ne perdons rien en le passant sous silence"* (citado em Carneiro, 1979:39; corresponde ao artigo "Sur quelques peintres ethnographes dans l'Amérique du Sud". In: *Actas del Congreso Internacional de Americanistas*. Buenos Aires, pág.579).

[208] A categoria 'pitoresco' tem ocupado um importante lugar na narrativa de viagens, adquirindo uma variedade significativa de sentidos e interpretações, sobre os quais não podemos aprofundar aqui. Para uma análise de sua utilização nos livros de viagens da primeira metade do século XIX, veja-se Alves Esteves Lima, 2003:211-220. Destacando a forte incorporação das ideias de Humboldt por Rugendas (encontrando 'o pitoresco' na coerência dos elementos naturais), Diener aborda essa categoria em um excelente artigo (Diener, 2007), centrando-se principalmente no périplo americano do artista na sua segunda viagem para o novo continente.

dessa especificação, Rugendas se ateve às divisões territoriais da época e, sobre elas, expôs temas botânicos, geológicos, populacionais, sociais e políticos, apelando não obstante a um forte determinismo meio ambiental (1-4); como acontece com os relatos de muitos outros viajantes, encontramos, em *Viagem Pitoresca*, uma profusão de dados heterogêneos. Subjaz, à sua atitude narrativa, a relação colonial de *disponibilidade* (Pratt, 1997): plantas, animais e grupos humanos pareciam surgir naturalmente perante o artista-viajante para serem ilustrados, encontrando-se ali à espera da produção de conhecimento europeia.

Por último, Rugendas afirmava que o Brasil era o país *"mais rico do mundo"* (38), e apelou à exuberância brasileira para justificar a 'incompletude' dos seus textos e desenhos (9-12). As pranchas representam somente algumas regiões geográficas, sem representar outras que estão mencionadas no texto (a região amazônica, por exemplo). Não obstante, no álbum prevalece a intenção de construir uma impressão visual do Brasil como um todo, e organizar uma leitura intelectual sobre o país através de um conjunto capaz de captar e interpretar suas singularidades, tornando-se representativo daquela terra tão desmedida quanto inédita.

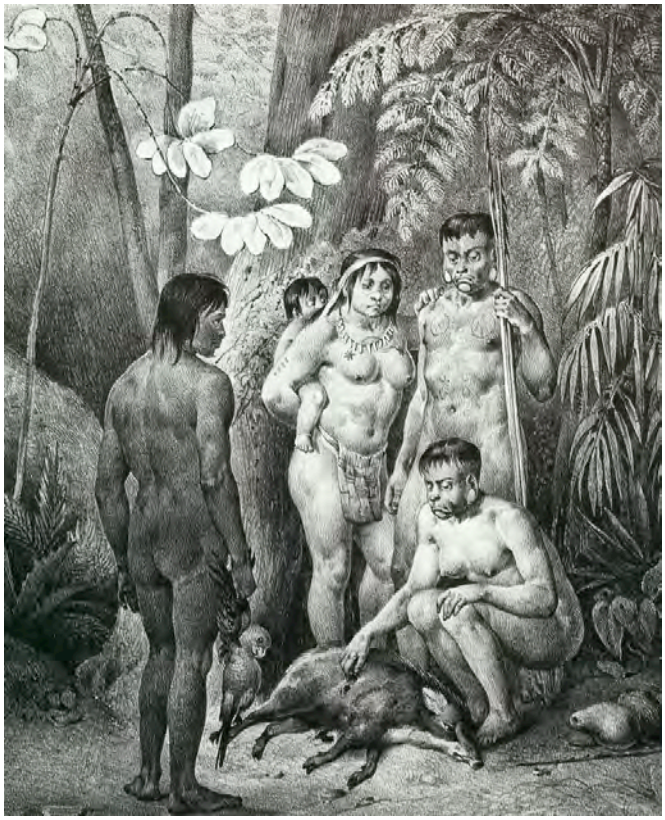
3.3.1 - Imagens e narrativas pitorescas sobre os índios do Brasil

A seguir, apresentaremos as imagens de Rugendas sobre os indígenas na mesma ordem do álbum, acompanhadas pelas descrições do seu autor. As vinculações diretas entre texto e litografias não conservam uma continuidade; pelo contrário, Rugendas as explicitou unicamente nos dois primeiros fascículos. Assim sendo, procuramos vincular cada uma destas imagens aos trechos do álbum (frequentemente, muito gerais) que aportam e/ou sugerem informações sobre as cenas representadas, construindo, então, uma interpretação.

Em segundo lugar, queremos também advertir o leitor que adiantaremos aqui alguns dos aportes realizados pelos estudiosos da obra de Rugendas no Brasil, unicamente com a intenção de tornar mais claras as *condições de realização* das imagens e sem incorrer, por enquanto, em problematizações que excederiam a temporalidade própria do aparecimento do álbum. Principalmente, apelaremos aos trabalhos de Diener e Costa (1999, 2002) comentados no nosso Estado da Arte: a partir de uma meticulosa pesquisa, esses autores têm procurado e associado as litografias de *Viagem Pitoresca* aos desenhos que funcionaram como seus esboços preparatórios, oferecendo importantes pistas para a compreensão das litografias definitivas (nas quais,

segundo esses autores, o interesse estético teria passado por cima do rigor documental-científico). Portanto, acrescentaremos alguns dos dados por eles oferecidos, com o propósito de organizar melhor as discussões que apresentaremos no próximo capítulo.

Como comentamos oportunamente, o espaço dedicado aos indígenas no álbum era constituído por três fascículos, localizados na segunda e terceira divisões (respectivamente, fascículo 7 de "Tipos e costumes" e fascículos 11 e 12 de "Usos e costumes dos índios"), reproduzindo as 16 litografias que se apresentam a seguir.



1) "Família de índios botocudos" (prancha 1, fascículo 7; litógrafo V. Adam). A cena representa um grupo de indígenas inspecionando o corpo de um porco-de-mato abatido na caça. No casal que aparece de frente, a mulher leva uma criança nas costas pegando o homem pelo ombro, com um gesto de certa intimidade; ambos têm o corpo marcado por tatuagens. De cócoras, outro homem examina o corpo do animal caçado. Ambos os Botocudos possuem rostos parecidos, exibindo, aliás, os característicos botoques e o mesmo corte de cabelo. À esquerda, em primeiro plano (embora de menor importância na composição, aparecendo sob um efeito de sombras), outro homem, de

costas, assiste a cena com uma arara morta na sua mão direita, com características diferentes dos outros dois[209].

Para explicar as origens dos Botocudos, o artista apelará à história. Inscrevendo-se na – então clássica – divisão entre as duas grandes categorias de Tupis e Tapuias[210], explicava ao leitor que ambos diferiam em língua, aparência física, tradições e fatos históricos (55)[211], informando que os primeiros tinham sido os habitantes originais da costa litoral (Tupinambás, ferozes e antropófagos; 43,44), destruídos mais tarde pelos ainda mais terríveis Aimorés, dos quais descendiam os Botocudos (51)[212]. Retornando ao presente, afirmava que

> *"Podem se distinguir hoje, na costa oriental do Brasil, as tribos indígenas dos botocudos, puris, coroados, coropós, maxakalis, macuonis, penhanis, capoxos, pataxós, camacãs, etc.* ***Mas é difícil dizer quais delas são Tupis e quais Tapuias. Em geral este último vocábulo compreende todos os índios selvagens independentes, por oposição aos que estão domesticados e civilizados. Mas o abuso que se faz da palavra é fácil de explicar****"* (55)[213].

Deixando a explicação nas mãos do leitor, a continuidade ininterrompida da ferocidade dos Botocudos se confirmava através dos seus costumes atuais: embora raramente, praticavam a antropofagia porque *"A carne do inimigo não é por eles encarada como um alimento: é por ódio, ou na embriaguez da vitória, que a devoram."* (98; segundo Rugendas, essa prática era compartilhada, aliás, por outros povos

---

[209] Diener e Costa (2002:171) têm relacionado essa litografia com dois bocetos ("Grupo de botocudos caminhando na mata, próximos a uma fazenda, Minas Gerais" e "Estudo de um porco-de-mato"), colocando ao mesmo tempo as críticas que o Príncipe Maximiliano realizou sobre essa litografia e a seguinte: os rostos não guardam relação com os retratos de Botocudos apresentados na imagem nº 2; faltam botoques em alguns indivíduos e os cortes masculinos de cabelo são diferentes entre si.

[210] Para uma análise histórica sobre a mútua formação dessas categorias, veja-se Monteiro (2001) e Carneiro da Cunha (1992); retornaremos a elas no próximo capítulo.

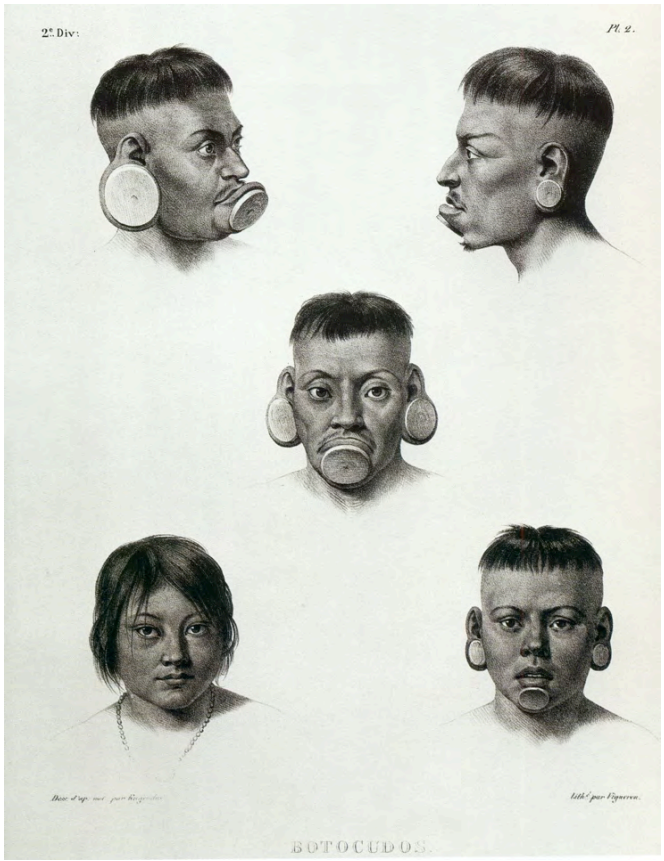
[211] Manifestando a importância da craneologia naquele momento – e, principalmente, os seus conhecimentos sobre ela –, Rugendas afirmava que Tupis e Tapuia *"têm a cor da raça mongólica da Ásia e seu crânio apresenta a mesma conformação"* (49); como já apontamos, a identificação de Tupis e Tapuia com a raça mongólica tinha sido assinalada com anterioridade por Saint-Hilaire. Mais adiante, Rugendas comentará a desaparição dos alvéolos em um crânio de Botocudo estudado por Blumenbach (87), e referir-se-á a outro crânio 'do Brasil' em poder desse cientista, do qual não era possível explicar os seus adornos (98). Em outro nível, achamos importante destacar que Rugendas se referirá aqui, pela primeira vez, aos araucanos: sem ter tido, ainda, contato com eles, em *Viagem Pitoresca* afirmava que se tratava de outra raça diferente da dos mongóis (e, portanto, da dos indígenas do Brasil; veja-se pág.49-51).

[212] Cabe mencionar aqui que a identificação dos Tupis como 'índios mansos' também foi apontada por Debret (1978:61) e por Koster (1942:235,476). Por sua vez, o Príncipe Maximiliano já tinha assinalado a guerra permanente que os Botocudos mantinham entre si, comentando que eram considerados os mais ferozes de todos os Tapuias (Wied-Neuwied, 1940:274); as conclusões de Rugendas são praticamente idênticas. Debret também tinha destacado as 'tendências belicosas' dos Botocudos (1978:40).

[213] Essas considerações de Rugendas resultam quase idênticas às apontadas anteriormente por Koster (1942): *"O nome que se dá aqui e em Pernambuco a todos os índios selvagens é Tapuia, e Caboclo é aplicado ao índio domesticado"* (op.cit.:235; veja-se também 476).

indígenas, embora sem especificar quais). As discussões em torno dos hábitos antropofágicos dos Botocudos tinham, naquele momento, um lugar de destaque entre os viajantes e, da mesma forma que o Príncipe Maximiliano, Rugendas atribuiu essa prática a questões de conflitos intergrupais. Apresentando-a através de uma finalidade social, teria admitido então a humanidade dos Botocudos – discussão também candente naquele momento[214].

Tornando-os emblemáticos para demonstrar a 'falta de unidade' das tribos indígenas em geral, o artista citava a 'hostilidade tradicional' entre Botocudos e Pataxós e a 'hostilidade permanente' dos Botocudos do Rio Doce entre si; não obstante, também mencionava as relações amistosas com os Botocudos de Belmonte (98). Nos diários de Langsdorff não existem referências de encontros com índios Botocudos; Diener e Costa (2002:169) sugerem que, se o artista tivesse tido contato com eles, teria sido fora da expedição.



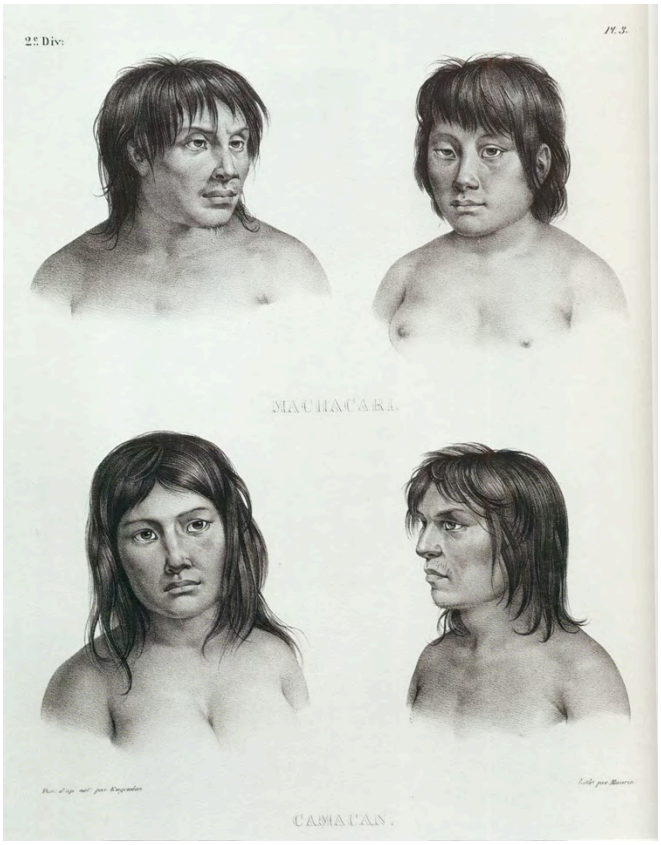
[214] Para uma análise desta finalidade social nas observações do Príncipe Maximiliano sobre os Botocudos, veja-se Regina Horta Duarte (Olhares estrangeiros: viajantes no Vale do Rio Mucuri. In: *Revista Brasileira de História.* Ano/Vol. 22, nº 44. São Paulo: Associação Nacional de História, 2002, pp.267-288). O Príncipe tinha admitido a antropofagia dos Botocudos, embora a considerasse como um costume já abandonado, o qual garantia então suas possibilidades de civilização (Wied-Neuwied, 1940:325;331); Saint-Hilaire também tinha defendido a humanidade dos Botocudos (veja-se nota de rodapé 120, pág.78).

2) "Botocudos" (prancha 2, fascículo 7; litógrafo P. Vigneron). Na parte superior encontramos três desenhos (de frente, ¾ e perfil) sobre um homem adulto que, com botoques nos lábios e orelhas, possui uma incipiente barba no queixo. Esse modo de exposição respondia à construção em curso de 'tipos' humanos, pelo qual Rugendas teria validado suas imagens ao incorporá-las dentro de um modelo canônico de visualidade. Por debaixo desses desenhos, aparece o rosto de uma jovem com colar e, ao lado, o retrato de um jovem com o mesmo corte de cabelo que o outro, e botoques nas orelhas e nos lábios, de tamanhos menores[215]. Na época, o Príncipe Maximiliano fez duras críticas a essa litografia: *"De onde o desenhista tirou seus originais eu não sei. Em todo caso, são diferentes das hordas que eu visitei.* [Essa prancha] *contém fisionomias características dos Botocudos, mas nunca vi esta tribo com barba, já que as arrancam imediatamente; tal vez, sim, entre os Puri"* (Löschner, 1992:50; citado em Diener e Costa, 2002:169).

Apesar de que Rugendas acabará construindo uma imagem 'genérica' do índio do Brasil, chama a atenção a maneira como ele se detém para expor algumas particularidades dos Botocudos, distinguindo-os do resto e inventariando características que lhes atribui como próprias – tais como o uso de botoques, o corte de cabelo, os 'adornos' do corpo, a ausência de redes para dormir, entre outras (85; 94). Como veremos a seguir, Rugendas argumentava que o contato com os europeus tinha sido desastroso para todos os índios: entre outras consequências, deformou-lhes o corpo, pelo qual *"seu aspecto exterior se aproximou também* ***mais*** *do animal"* (84); não obstante, os Botocudos tinham melhor aparência, porque tinham sido menos oprimidos do que os outros índios[216].

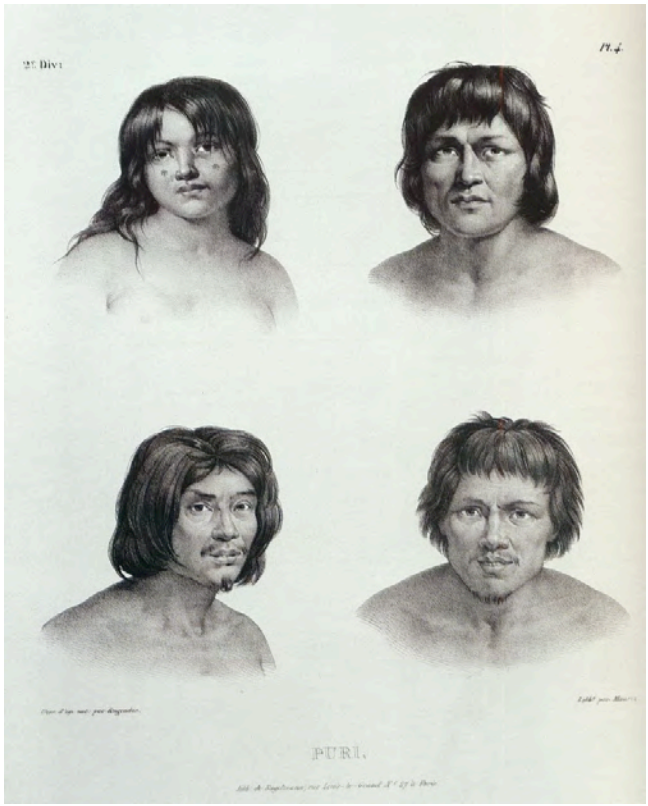
[215] Diener e Costa (2002:169) relacionam esta litografia com o esboço "Tropeiros no interior da Província do Rio de Janeiro", através do qual pode-se perceber que os retratos litografados dos Botocudos não guardam vinculação com o esboço original de Rugendas: neste último, os botoques são diferentes e as orelhas são de maior tamanho.

[216] Essa conclusão também tinha sido apontada, identicamente, pelo Príncipe Maximiliano (Wied-Neuwied, 1940:274).



3) "Maxakali, Kamakã" (prancha 3, fascículo 7; litógrafo N. Maurin). Na parte superior, são apresentados um homem e uma mulher Maxakali; por debaixo, uma mulher e um homem Kamakã. Os quatro rostos estão desenhados com grande detalhe[217]. No acervo da Expedição Langsdorff existe uma série de cinco cuidadosos desenhos de índios Maxakali, datados em agosto de 1824 em Ouro Preto (MG). O contato de Rugendas com esses índios teria sido dentro de núcleos urbanos e não em aldeias (Komissarov, 1981:31); por sua vez, no seu diário, Langsdorff tampouco faz qualquer referência a encontros com grupos Maxakali. Quanto ao contato com índios Kamakã, é provável que tenha tido lugar em um dos aldeamentos[218] dirigido pelo Comandante Guido Marlière (1767-1836)[219] no interior de Minas Gerais, visitado pela Expedição Langsdorff.

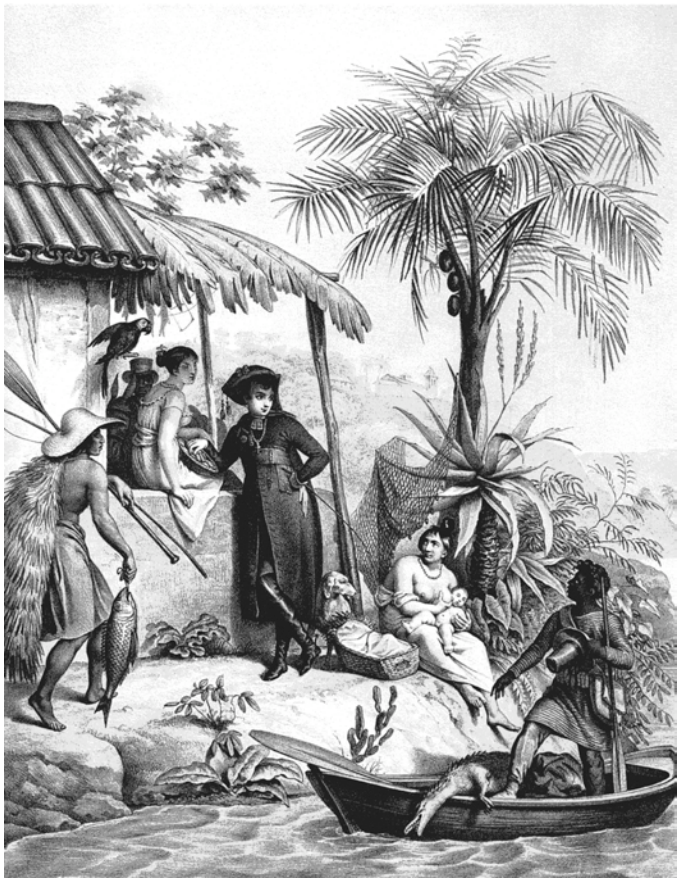
[217] Diener e Costa (2002:159) relacionam o retrato da mulher Maxakali com um esboço de Rugendas ("Estudo da cabeça de uma índia Maxakali, Minas Gerais"): neste caso, o litógrafo tinha respeitado o original, em todos seus detalhes.
[218] Por 'aldeamento' deve-se compreender a prática de concentração dos indígenas em aldeias: deixando livres seus anteriores territórios, ali eram controlados pelas autoridades vigentes a cada momento (missionários ou administradores nomeados pela Coroa), os quais eram responsáveis pela catequese, a organização das aldeias e a distribuição da força de trabalho indígena (na própria aldeia, entre os moradores e em relação à Coroa).
[219] Referir-nos-emos à figura de Marlière no próximo capítulo.



4) "Puri" (prancha 4, fascículo 7; litógrafo N. Maurin). Esta litografia apresenta também quatro retratos: na parte superior, uma jovem Puri com pequenas tatuagens nas bochechas; a seu lado, um homem adulto. Por debaixo destes, outros dois homens adultos completam o conjunto. Os três homens diferem bastante entre si: só dois deles possuem uma barba incipiente e bigodes, com cortes de cabelo diferentes. Da mesma forma que nos retratos anteriores, litografados por N. Maurin, observa-se uma cuidadosa minúcia de detalhes. O Príncipe Maximiliano referiu-se a essa prancha afirmando que *"Mesmo os retratos dos Puri nos belos desenhos do Brasil de Rugendas, não reproduzem bem a realidade, pois não são muito característicos. Aliás, pode-se dizer dos retratos de índios deste desenhista que constituem, em geral, a parte menos feliz de seus trabalhos"* (citado em Hartmann, 1975:81). Nas suas descrições, Rugendas referiu-se aos Puri unicamente para comentar suas ferozes hostilidades (98); não obstante, dedicará a eles uma litografia denominada 'Dança dos Puri', aparentemente copiada de Spix e Martius (reproduzida sob o nº 12, neste mesmo capítulo).

5) "Coroados, Koropó" (prancha 5, fascículo 7; litógrafo N. Maurin). Esta litografia representa uma mulher e um homem Coroado na parte superior; na parte inferior, uma mulher e um homem Koropó. A mulher Koropó é a única que aparece vestida e com colar, enquanto os outros três estariam nus. Os quatro retratos possuem o preciosismo já comentado, próprio do litógrafo N. Maurin[220]. Através do diário de Langsdorff podemos saber que Rugendas teve contato com ambos os grupos na visita a um dos aldeamentos dirigido por Marlière.

[220] Diener e Costa (2002:153) apresentam o esboço original da jovem Koropó ("Estudo de cabeça de uma jovem índia Koropó, Minas Gerais"), do qual se respeitaram todos os traços atribuídos por Rugendas.



6) "Costumes da Bahia" (prancha 20, fascículo 10; litógrafo Zwinger). No final deste fascículo, Rugendas expressa: *"terminamos este caderno e esta divisão com um desenho que representa uma família de índios pescadores mansos"* (82); não obstante, adiantamos aqui que nenhum dos comentadores da obra de Rugendas aborda essa litografia como de 'tema indígena'. Esta apreciação nos parece importante, enquanto revelaria um certo senso comum que tornaria a esses indígenas 'não identificáveis' como tais; retornaremos a essa problemática no Capítulo 4.

Nesta cena encontramos um grupo de pessoas na entrada de uma casa, aparentemente à beira de um rio. Esse grupo está composto por um casal que, devido à importância de suas roupas, parecem os donos de casa; ambos dirigem o olhar para um negro que chega em uma barca, trazendo nela um jacaré. Essas três figuras formam o núcleo central da composição. À esquerda destes, aproxima-se um índio carregando um remo, uma cana de pescar e um peixe; à direita, uma mulher índia sentada na margem do rio dá de mamar a um bebé. Por trás do casal, percebe-se a presença de um criado negro, usando uma cartola.

A descrição de Rugendas torna-se curiosa, desde o momento em que podemos observar que a diagonal que define a composição está traçada pelo casal e pelo pescador negro, enquanto os indígenas estão em um segundo plano compositivo; chama a atenção, então, que a afirmação do artista, outorgando protagonismo à família indígena, seja diferente do eixo que dirige a observação nesta composição.

7) "Encontro de índios com viajantes europeus" (prancha 1, fascículo 11). Litografada pelo próprio Rugendas, esta prancha poderia ser considerada a mais importante de todo o conjunto. Explicando ao leitor que na segunda divisão (fascículo 7) já tinha se referido à 'história' dos indígenas, Rugendas começava a terceira divisão do álbum com essa litografia, afirmando que, a partir daí, abordaria a vida atual dos índios.

A cena acontece na clareira de uma floresta fechada; três indígenas adultos, em pé, e três viajantes europeus montados a cavalo, observam-se mutuamente; à direita destes, pode-se ver um servo negro com uma mula carregada de provisões. À esquerda desta cena principal, um casal indígena com uma criança no colo parece espiar o grupo por trás das árvores; no fundo, podem-se ver as silhuetas de duas mulheres de costas, fugindo do encontro com os brancos.

Rugendas referiu-se várias vezes aos contatos entre indígenas e europeus de maneira negativa. Comentava que os índios por ele encontrados não estavam nem em

'estado natural', nem no primeiro grau de civilização (49): viajantes como Léry e Staden teriam conhecido os habitantes primitivos em um estágio de civilização mais elevado, retrocedendo, depois, para o estágio de selvageria, devido principalmente às relações com os portugueses; dessa forma *"O estado atual dos índios não pode portanto levar-nos a nenhuma conclusão acerca de suas aptidões assimiladoras"* (52). Rugendas achava que o estágio de natureza supunha a existência de uma liberdade de desenvolvimento física e intelectual (aludindo desse modo à perfectibilidade rousseauniana), encontrando-os, então, fora desse estágio (52). Entretanto, mais adiante os colocava nele, afirmando que

> *"está longe de proporcionar-nos sensações agradáveis, e só tem interesse sob muitos poucos aspectos (...)* ***o homem em estado de natureza está longe de agradar à vista quanto ao pensamento****"* (83)*"Não se pode negar que até agora o contato com os europeus só teve efeitos desastrosos. (...)* ***a profunda indolência, que constitui, atualmente, o traço principal do caráter dos indígenas, era então bem menor****"* (83)[221].

Segundo Rugendas, os portugueses e os europeus levaram a cabo uma *"carnificina"*, pela qual o índio *"ou foi reduzido à escravidão ou forçado a fugir para a floresta"* (54), expressando, dessa maneira, as únicas duas opções possíveis para os indígenas: a escravidão para os mansos ou a floresta para os bravos.

Langsdorff registrou, no seu diário, um encontro com um grupo de índios Puri (*"Cedo, Rugendas, Riedel e Ménétriès cavalgaram na frente e fizeram alguns testes de linguagem, que pedirei emprestado"*; Bernardino da Silva, 1997:91); seria provável, então, que os indígenas representados fossem Puris e que as figuras dos viajantes correspondam a Rugendas, Riedel e Ménétriès[222].

---

[221] A respeito do estado dos índios, Spix e Martius já tinham manifestado sensações parecidas às de Rugendas: *"A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as formas obsequiosas da sua pátria"* (Spix e Martius, 1968:87). Por sua vez, o Príncipe Maximiliano colocava a *indolência* como algo inerente aos Botocudos: *"Um dos traços mais característicos desses selvagens é a preguiça. Indolente por natureza, o botocudo descansa em sua choça, sem nada fazer, até que surja a necessidade de alimentar-se"* (Wied-Neuwied, 1940:282).

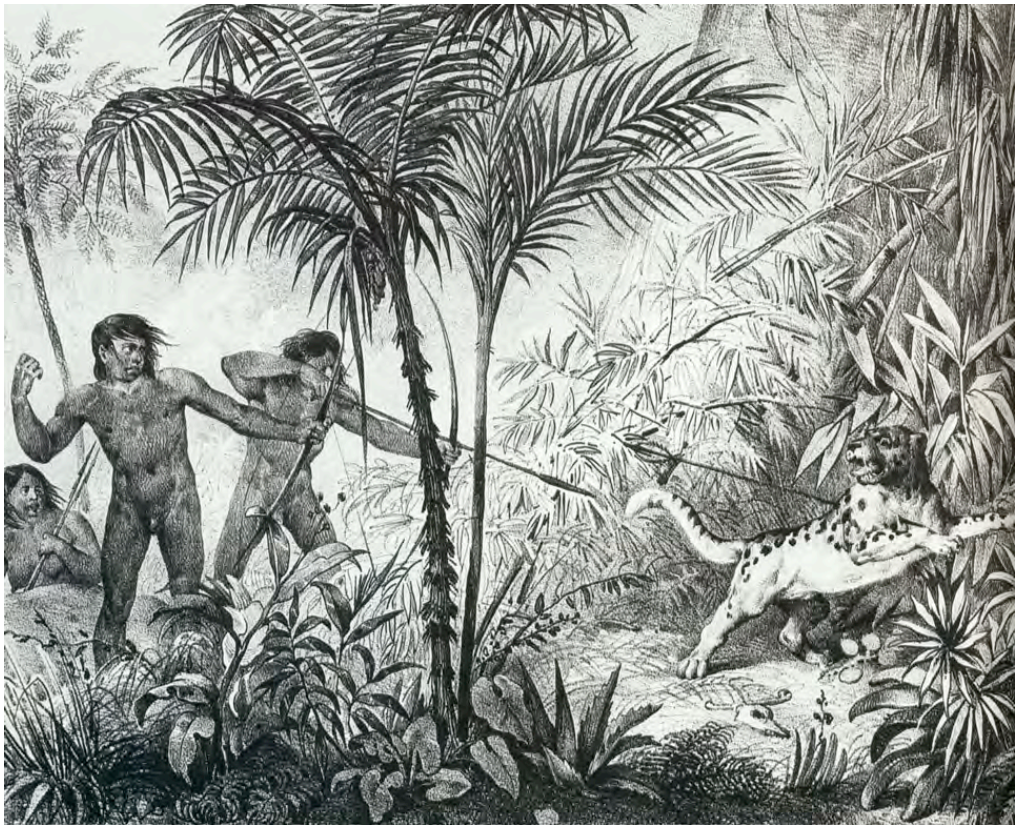
[222] Isto é apontado por Diener e Costa (2002:148), que também apresentam dois esboços do artista, intitulados ambos "Encontro de índios com europeus, no interior da mata", assinalando como, neste caso particular, teria sido o próprio Rugendas quem reformulou as imagens 'do natural' – fantasiando a composição ao cobrir os genitais dos índios, por exemplo. Tanto nos esboços preparatórios quanto na litografia final, os rostos dos índios são homogêneos; quanto a seus corpos, nos esboços são grosseiros e apenas definidos, mas, na litografia, aparecem estilizados e musculosos.

8) "Índios em sua cabana" (prancha 2, fascículo 11; litógrafo V. Adam). A cena se passa no meio de uma abundante vegetação, mostrando um grupo de quatro homens e três mulheres (uma delas com uma criança no colo) dentro de uma 'cabana' formada por grandes folhas de palmeira; um par de utensílios de uso doméstico estão pendurados dessa estrutura. Haveria uma intenção de transmitir uma cena cotidiana: um homem e uma mulher estão, cada um, em uma rede; outro dos homens tem, nas mãos, o corpo morto de um felino. Há um casal sentado no chão; o homem segura um pau com as mãos, no qual, provavelmente, o animal será colocado para assar. Uma mulher, de cócoras, prepara o fogo, enquanto parece cozinhar um macaco em uma panela[223].

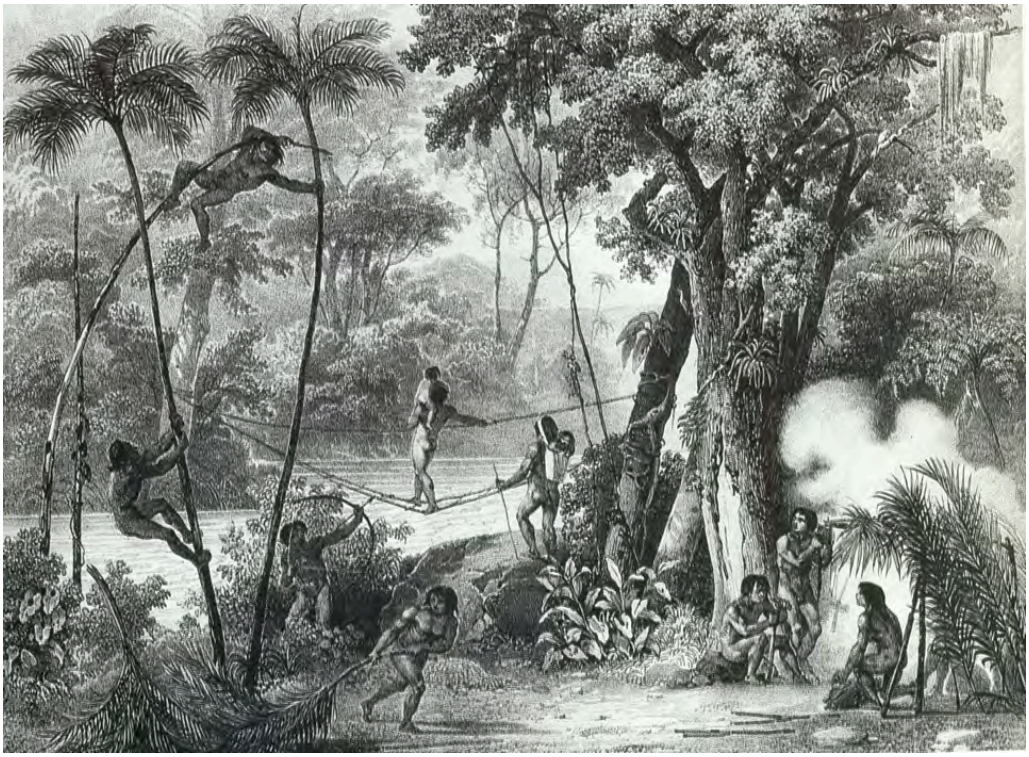
Apelando a uma descrição genérica, Rugendas afirmava que *"As habitações dos índios são contruídas de grandes folhas de palmeira (...) Os selvagens, em sua maioria, dormem em redes"* (85; 87). Continuando com suas generalizações, acrescentava que

[223] Diener e Costa (2002:160) apresentam os dois esboços preparatórios que guiaram a realização desta litografia (ambos chamados "Grupo de índios acampados"). O litógrafo V.Adam arredondou bastante os corpos desenhados por Rugendas e homogeneizou, ainda mais do que o artista, os traços dos rostos. Os autores apontam que essa composição é muito parecida à Prancha 3 do *Atlas* do Príncipe Maximiliano, na qual este tinha representado uma família Puri na sua cabana, qualificando-a como uma das casas mais primitivas do mundo. Dado que não existem registros fidedignos do contato de Rugendas com Puri, Diener e Costa argumentam, então, que esses desenhos teriam sido realizados tomando como base as ilustrações e descrições feitas pelo Príncipe.

"Em geral, homens e mulheres andam nus. (...) O resto é mais ornamento do que vestuário (...) Entre os ***brasileiros*** *há mais pintura do que tatuagem"* (85).



9) "Caçada ao tigre" (prancha 3, fascículo 11, litógrafo V. Adam). No meio de uma folhagem selvática mais aberta, a imagem reproduz os velozes movimentos de dois caçadores: um deles acabou de lançar a flecha à onça que corre para a direita, enquanto o outro está retesando sua flecha no arco, para assestar um novo impacto no animal; por trás dos caçadores, uma mulher sustém outras flechas para eles. Trata-se de corpos que transmitem uma ideia de grande destreza física; os rostos continuam homogeneizados e arredondados. Apelando novamente a uma generalização, Rugendas comentava *"O arco e a flecha são as armas principais dos índios"* (88).



10) "Ponte de cipó" (prancha 4, fascículo 11; litógrafo A. Joly). Esta litografia tentaria reproduzir outra cena 'cotidiana' na vida dos índios: à beira de um rio, estão nove indígenas adultos e duas crianças, realizando diversas ações. Três deles parecem estar fabricando lanças. Um homem caminha por uma ponte de lianas por cima da água, levando uma criança; para ela vai também uma mulher com uma criança nas costas. Outro homem está retesando um arco, apontando para uma futura presa; outro está arrastando uma grande folha de palmeira, enquanto outros dois sobem o tronco para colher palmitos. Os corpos aparecem bem formados, com rostos muito similares entre si. Parte da cena representada conta com uma extensa descrição:

> *"Os índios são muito hábeis em colher esses palmitos: sobem até em cima do tronco frágil da palmeira, sem se agarrar com os braços e pernas mas simplesmente segurando o tronco com as duas mãos e nele apoiando os pés. Chegados ao topo, retiram as folhas exteriores e o enfraquecem até poder quebrar-lhe a coroa; depois agitam a árvore e a balançam com o peso do corpo até conseguirem aproximar-se da primeira vizinha, para a qual pulam a fim de tirar-lhe também a coroa"* (90)[224].

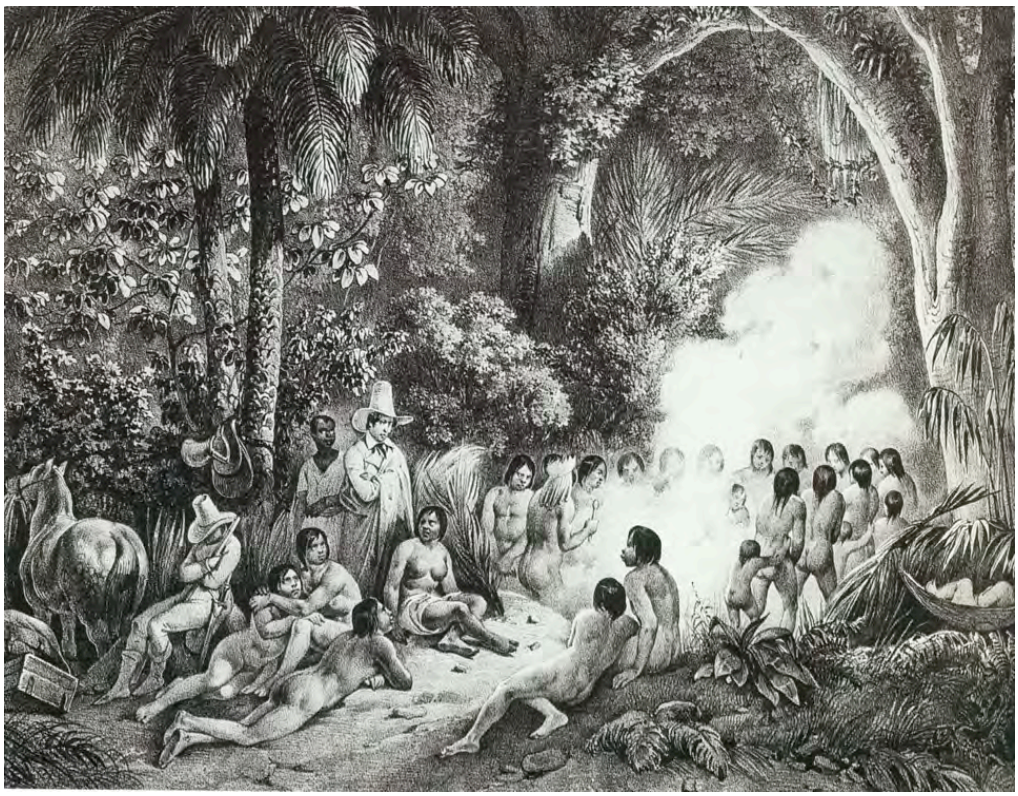
[224] Conforme a informação que se conhece até ao momento, esta litografia é a que pode oferecer uma maior riqueza quanto aos detalhes que organizaram sua concepção. Em dois trabalhos diferentes, Diener e Costa (1999:81-93; 2002:166-167) apresentam sete esboços a lápis sobre corpos indígenas, realizados por Rugendas com anterioridade: trata-se de estudos muito definidos, nos quais se exploram cuidadosamente os movimentos e a musculatura de uma maneira acadêmica. (Esses estudos são: 1) *Índio de pé apoiando-se no seu arco*; 2) *Índio sentado afiando a ponta de uma flecha*; 3) *Índio ajoelhado mexendo no fogo com um graveto*; 4) *Índio puxando algo*; 5) *Índio retesando um fio com as mãos*; 6) *Índio pendurando-se em uma vara*; 7) *Índio deitado com a cabeça sobre seu braço esquerdo e estudo de um braço*). Se prestarmos atenção a cada um desses desenhos isolados, todos eles foram recriados mais tarde em conjunto, para

Outro dos comentários de Rugendas poderia ser associado a esta imagem: *"Observa-se em todos os seus hábitos a perfeição de seus sentidos: são excelentes corredores, nadadores, etc; suportam muito bem a fome e a sede e resistem a todas as fadigas"* (89). Note-se que essas afirmações são muito diferentes dos seus comentários anteriores (vejam-se pág. 149 e 155), variações e/ou ambiguidades que serão abordadas mais adiante.

11) "Canoa de índios" (prancha 5, fascículo 11; litógrafo Dupressoir). Doze índios adultos, de ambos os sexos (uma das mulheres com uma criança no colo), abrem passagem pelo rio, em uma canoa; enquanto alguns remam, outros estão pescando, utilizando para isso arcos e flechas. No corpo de um dos indígenas em pé, podem-se ver uma série de tatuagens distribuídas pelo corpo. Apesar desta prancha ter sido realizada por outro litógrafo, continua presente a estilização dos corpos e a homogeneização dos

serem incorporados à composição final; segundo Diener e Costa (op.cit.), trata-se de 'figuras curingas' que depois deviam ser 'encaixadas' nas composições idealizadas do artista e dos litógrafos. Estes autores sublinham então a pertinência das observações que, naquele momento, fizera o Príncipe Maximiliano: as composições de *Viagem Pitoresca* responderiam a situações fantasiosas, projetadas em paisagens também artificiais (isto será argumentado mais tarde também por Hartmann, 1975).

rostos[225]. Encontramos informação sobre esta imagem no trecho seguinte: *"Quanto à pesca, raramente os índios usam redes; recebem seus anzóis dos europeus e muitas vezes matam os grandes peixes com flechas. As canoas são muito raras, nem todas as tribos as possuem. Quando os botocudos surgiram na costa, pela primeira vez, com o nome de Aimorés, não as conheciam ainda"* (89).



12) "Dança dos Puri" (prancha 6, fascículo 12; litógrafos V. Adam e V. Lecamus). Esta litografia representa uma dança levada a cabo por um grupo de mais de vinte indígenas, totalmente nus e reunidos em torno de uma fogueira. Enquanto alguns deles fazem a roda, outros, em primeiro plano, estão sentados ou encostados no chão. Os rostos e os corpos dos índios estão arredondados, respondendo, mais uma vez, ao padrão homogêneo já apontado. Se considerarmos a escuridão circundante, a cena se passa, aparentemente, no meio da noite ou de uma floresta muito fechada. Em torno

[225] Diener e Costa (2002:164) chamam a atenção para as semelhanças desta litografia com uma prancha publicada por Martius em um livro de Spix (1829), chamada "Pesca com arco e flecha": a construção compositiva é muito similar. Desconhecendo-se os esboços preparatórios para esta litografia, os autores sugerem então que Rugendas deve ter entregue, ao litógrafo, uma cópia da obra de Spix.

desta dança estão dois dos viajantes (um deles dormindo), acompanhados novamente pelo criado negro[226].

Referindo-se às 'festas indígenas' de forma geral, Rugendas declarava que *"provocam no europeu uma impressão que nada tem de agradável, e a maneira pela qual os homens exprimem sua alegria tem algo de horroroso"*; nelas, os índios se entregavam à bebida com uma *"excitação sombria"*, realizando danças e cantos *"grosseiros e monótonos"* (93-94).

13) "Guerrilhas" (prancha 7, fascículo 12; litógrafo V. Adam). Esta litografia reproduz um ataque de soldados com armas de fogo a um grupo de indígenas. Enquanto alguns deles tentam se defender com arcos e flechas, outros fogem procurando proteger

[226] Diener (1996:52) e Diener e Costa (2002:150) apontam que essa gravura já tinha sido criticada pelo Príncipe Maximiliano, comentando que os Puri diferiam totalmente daqueles que ele próprio tinha visto. Também argumentam que a descrição de Rugendas sobre essa cena está copiada dos relatos de Spix e Martius, apontando a crítica realizada por Hartmann (1975) quando sustenta que a quantidade de fumaça que aparece na imagem sufocaria a qualquer ser humano. Por último, os autores destacam mais uma vez o uso de 'peças curinga' nas composições de Rugendas: em um esboço preparatório, intitulado "Grupo de Botocudos no interior da mata, Minas Gerais", aparece um grupo de três Botocudos, encostados no chão, que foi utilizado para esta cena de dança dos Puris, embora tirando-lhes os botoques e alterando-lhes os cortes de cabelo.

as crianças; à esquerda, no chão, um bebé se abraça à mãe, já morta. O litógrafo V.Adam apresenta, mais uma vez, corpos e rostos arredondados e homogêneos[227].

Segundo Rugendas, quando os indígenas cometiam algum ato de hostilidade

> *"...para puni-los ou amedrontá-los se faz uma entrada (...) atacando-os em toda a parte onde se encontrem (...)* ***Em regra geral o soldado massacra tudo o que lhe cai nas mãos e só poupa mulheres e crianças muito raramente****"* (99)[228].

Comentando como alguns 'índios civilizados' participavam às vezes dessas guarnições de soldados (99), Rugendas também informava o leitor sobre as hábeis "*ciladas*" que os indígenas preparavam para surpreender aqueles; por tal motivo e como única medida de segurança, o governo tinha sido obrigado a instalar presídios. O artista referiu-se várias vezes às relações entre este e os indígenas; segundo ele

> *"não existe até agora nenhum tratado que fixe as relações entre os índios selvagens e os portugueses ou, hoje em dia, o governo brasileiro"* (98). *"Em verdade, o governo português, desde meados do século XVII, decretou várias leis e regulamentos (...) e essas leis honram as suas boas intenções* [mas] *em sua maioria, não foram executadas.* ***O estado dos índios ditos civilizados (índios mansos) (...) demonstra, à evidência, que até agora pouco ou nada foi feito para dar realidade às boas intenções do governo"*** (100).

Para Rugendas, as maiores dificuldades se deviam a que 'os indígenas' *"...estão sempre em guerra ou entre si ou contra os portugueses"* (52), não respondiam a governos centralizados e *"não têm, aliás, objetivos políticos"* (98); por outra parte, *"Em muitas aldeias verificam-se conflitos entre índios que não esqueceram ainda suas inimizades tribais"* (101). Não obstante, em várias oportunidades o artista deu conta tanto do extermínio dos indígenas quanto da ocupação ilegítima dos seus territórios, distribuindo responsabilidades entre diretores de índios, eclesiásticos e colonos, sustentando que todos eles tinham levado os indígenas *"para um estado que em quase nada diferia do da escravidão..."*, assegurando que tornaram *"os selvagens cada vez mais hostis e desconfiados, tanto pela má fé com que agem como pelos maus tratos que lhes infligem"* (100)[229]. Em franca oposição, citava como excepcional o tratamento que

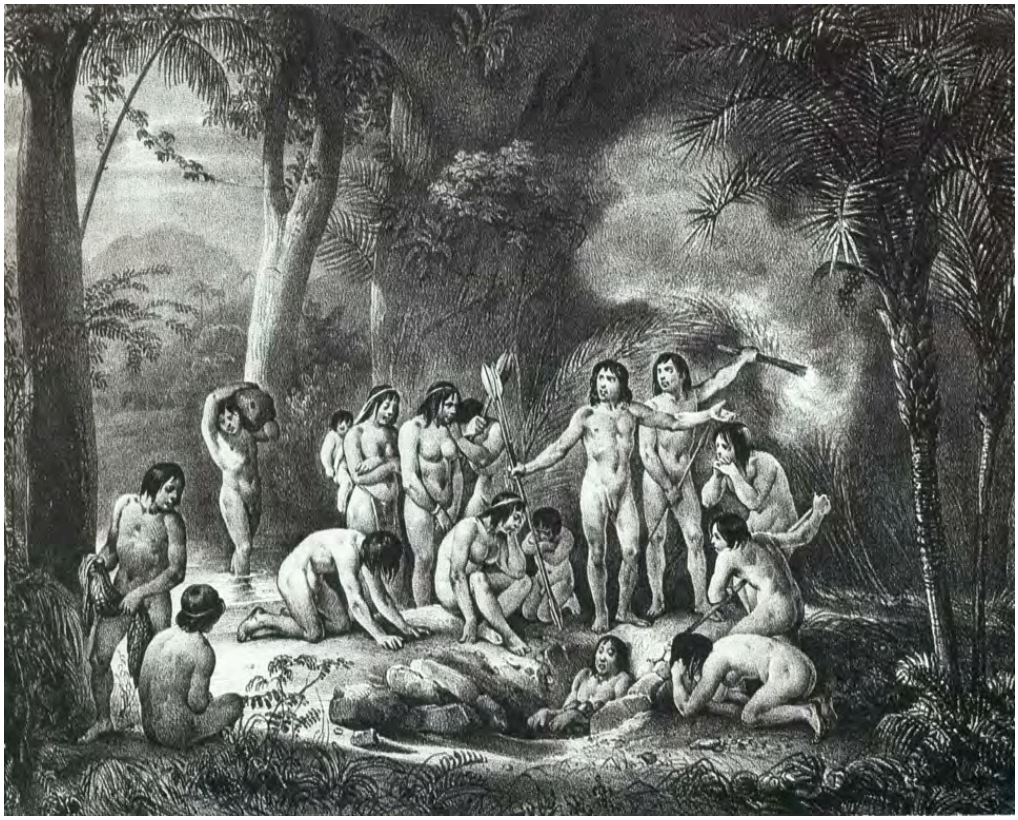
---

[227] Diener e Costa (2002:172) relacionam esta litografia com o esboço "Guerrilhas: luta entre brancos e índios, Minas Gerais", apontando que o artista não definiu 'traços étnicos' nesse desenho (no qual apresenta só índios de longos cabelos), destacando que o litógrafo V. Adam acrescentou, a essa imagem, dois Botocudos que não estavam no esboço original de Rugendas.

[228] Referindo-se especificamente aos ataques a grupos Botocudos, o Príncipe Maximiliano tinha expressado que *"A crueldade dos soldados nesses ataques excede a tudo quanto se possa imaginar"* (Wied-Neuwied, 1940:301).

[229] Rugendas se referiu à ocupação ilegítima de territórios citando, por exemplo, a construção do caminho Rio de Janeiro-Barbacena, que atravessava terras de Puris, Coroados, Botocudos e Pataxós (34); uma situação similar encontra-se também nos diários de Langsdorff, embora referindo-se especificamente a

recebiam os índios por parte de Marlière, sem deixar de acrescentar que *"...os índios mansos não parecem diferir muito dos índios selvagens..."* (101).



14) "Enterro" (prancha 8, fascículo 12; litógrafos V. Adam e V. Lecamus). A cena representa um ritual de enterro realizado por um grupo de aproximadamente quinze indígenas de ambos os sexos, com duas crianças. A maioria deles está nu; alguns usam tiaras e possuem, todos eles, longos cabelos. Conservando o estilo desenvolvido por Adam, os índios aparecem novamente arredondados, com rostos muito similares entre si. Podemos associar a esta imagem o trecho seguinte:

---

territórios Botocudo (veja-se Bernardino da Silva, 1997:114). Embora sem aprofundar muito, Rugendas também deixou testemunho de que o 'Rio das Mortes' devia o seu nome aos indígenas exterminados pelos paulistas por causa do ouro (31-32), referindo-se, em outras oportunidades, à sua extrema crueldade com os índios (54, 79, 83). Saint-Hilaire também deixou importantes depoimentos acerca da escravização dos índios em regiões percorridas mais tarde por Rugendas (veja-se Saint-Hilaire, 1975:28,31,176,177, 184,191,242,250,258,261,275,276). Tanto Spix e Martius (1968) quanto o Príncipe Maximiliano (1940) também deixaram registros sobre essas mesmas populações, mencionando como o governo, os colonos e os fazendeiros se aproveitavam dos seus antagonismos para provocar guerras e, consequentemente, prover-se de escravos; também deram conta do medo ao recrutamento, das fugas das aldeias e dos constantes abusos e arbitrariedades a que eram submetidos. Martius mencionará essas condições até no seu projeto historiográfico para o Brasil ([1845]1991:61-62). Por sua vez, Koster afirmava que a escravidão indígena estava abolida (1942:494); não obstante, aportou diversos testemunhos acerca das injustiças cometidas com eles, assim como sobre a consciência que os indígenas tinham da sua própria escravidão, e, também, a que tinham sofrido seus antepassados por causa dos brancos (veja-se Koster, 1942:171,173,235).

"O enterro dos mortos dá lugar a uma espécie de cerimônia fúnebre. Um chefe pronuncia algumas palavras e as mulheres berram lamentavelmente. Em certas tribos os mortos são enterrados sentados e suas armas colocadas no túmulo." (95)[230].

15) "Índios numa plantação" (prancha 9, fascículo 12; litógrafo V. Adam). A cena reproduz a chegada de índios a uma fazenda. De um grupo de homens e mulheres brancos (quiçá os donos do lugar), um deles oferece bebida aos índios; ao mesmo tempo, uns criados negros estão distribuindo comida entre eles. Em torno desses grupos, encontram-se alguns indígenas à espera de alimento; outros andam pela fazenda (a qual possui uma importante vegetação), colhendo bananas de uma bananeira ou deslocando-se pela água[231].

O artista informava o leitor: quando os indígenas *"...vêm às plantações dos brancos ou aos postos militares, não cessam de pedir alimento e devoram tudo que lhes*

[230] Diener e Costa (2002:163) citam o trabalho de Komissarov (1988), no qual se menciona que Langsdorff reclamava a Rugendas um desenho intitulado "Enterro de Índios Puri" que o artista nunca lhe entregou, pelo qual supõem que esse desenho – guardado por Rugendas – teria sido a base para os litógrafos realizarem essa imagem.

[231] Diener e Costa (2002:156) identificam esta litografia com o esboço "Índios e missionário numa fazenda", no qual as linhas de Rugendas são bastante rudes: estes autores apontam que, ali, os corpos dos índios são muito similares entre si, sem se singularizarem '*traços étnicos*'. Isso foi reproduzido por Adam, que alterou a figura do missionário por um homem vestido com uma longa túnica e um turbante.

cai nas mãos. Bebem sem medida" (89). Saint-Hilaire, o Príncipe Maximiliano, Spix e Martius deixaram testemunhas acerca de algumas plantações próximas dos presídios que funcionavam como 'anzóis' para atrair os índios, obtendo utensílios e ferramentas nos destacamentos militares.

16) "Aldeia de Tapuia" (prancha 10, fascículo 12; litógrafos V. Adam e V. Lecamus). Esta é a última das litografias dedicadas aos indígenas. Reproduz a chegada de uns índios a um aldeamento; são recebidos por um missionário que parece mostrar-lhes o lugar – aparentemente, de grandes dimensões –, no qual já trabalham outros índios e alguns negros. Novamente, os índios são apresentados aqui sob formas arredondadas e homogêneas[232].

Rugendas criticava o tipo de civilização oferecido pelos jesuítas: *"não é favorável ao livre desenvolvimento das faculdades individuais e ele se torna um*

[232] Segundo Diener e Costa (2002:154), esta litografia pode ter sido inspirada na Aldeia das Pombas ou na Aldeia dos Índios, visitadas pela Expedição Langsdorff (veja-se Bernardino da Silva, 1997:72;76;80;83). Também apresentam dois esboços preparatórios para esta cena (chamados ambos "Índios e missionário, Minas Gerais"), advertindo como, em nenhum deles, definiram-se '*sinais étnicos*'.

obstáculo a quaisquer progressos a partir de determinado ponto" (53). Entretanto, na mesma página argumentava

> *"Devemos convencer-nos de que quaisquer tentativas para civilizar os índios falhará, necessariamente, se não for feita dentro dos mesmos princípios dos jesuítas das missões e seguida com a mesma constância e prudência.* ***Seria absurdo querer elevar os índios a um nível superior ao das classes inferiores europeias. Por isso acertaram os jesuítas.*** *(...) se, em vez de fazer escravos, tivéssemos seguido o exemplo dos jesuítas, ter-se-ia criado uma população indígena agrícola, e o Brasil se encontraria numa situação muito mais favorável"* (53).

Dado que, segundo o artista, *"não se pode pensar em submeter essas tribos pela força"* (99), como uma questão mais pragmática que humanitária argumentava que a única política possível *"só pode existir na civilização dos índios, levada a efeito prudentemente e por etapas; conviria arrancá-los, pouco a pouco, à existência errante dos caçadores e acostumá-los às habitações fixas e à agricultura"*(100).

Aqueles seres sobre os quais não era possível elaborar *"...nenhuma conclusão acerca de suas aptidões assimiladoras"* (52) podiam, entretanto, ser conduzidos à civilização através de um trabalho similar àquele dos jesuítas e seus aldeamentos – atualizando em certa forma o projeto laico pombalino, que abordaremos mais adiante. A aparente ambiguidade das declarações de Rugendas – oscilante, ao longo do álbum, entre posturas condenatórias e humanistas a respeito dos índios – parece não obstante se esclarecer ao considerarmos a ordem de aparecimento destas imagens e a organização temporal que elas parecem sugerir: começam com os grupos Botocudos (os mais ferozes de todos os Tapuias, aqueles que estavam 'a meio caminho entre o orangotango e o homem') e terminam nada menos que com os 'Tapuias mansos' nas imagens dos aldeamentos, dando conta de sua catequização e domesticação. Suas ilustrações teriam traçado um percurso evolutivo que desenhava, visualmente, a noção de perfectibilidade através de uma particular ideia de civilização, vinculada à imagem dos aldeamentos e à fabricação do índio em um trabalhador.

3.3.2 - Índios iguais, sem história mas com idêntico futuro

Até aqui, apresentamos as ilustrações sobre os indígenas reproduzidas em *Viagem Pitoresca* junto com os comentários a elas vinculados, direta o indiretamente, no texto; entretanto, Rugendas também ofereceu, para o leitor europeu, outras informações de ordem mais geral sobre os índios do Brasil.

Em primeiro lugar, devemos destacar que, no álbum, o artista reconheceu-lhes algumas qualidades favoráveis[233], mas, ao longo desses três fascículos, acabou por construir uma imagem genérica, com muitos atributos negativos. Aqueles seres nus, armados de arcos e flechas, que dormiam em redes e viviam sob folhas de palmeiras, costumavam ter mau aspecto e o seu comportamento característico era a *indolência*. Não tinham ideias morais, viviam como animais (*"sua vida pouco difere da dos animais selvagens, com os quais partilham o domínio das florestas primitivas"*; 83), tinham um caráter frio e selvagem, e suas relações com os outros só produziam *"paixões odiosas, cólera, vingança e ciúme"* (83); eram, aliás, indisciplinados e abusados (89). Mal distinguiam o material do espiritual; tampouco tinham religião, mas feitiçaria e superstições (85; 94-95). Afirmando que todos eles eram *"igualmente selvagens"* (84), informava os leitores: *"...parece que os índios das outras partes do Brasil, e principalmente do Rio Amazonas, pouco diferem dos que conhecemos"* (89), concluindo que as semelhanças apresentadas *"mostram que há pouca variedade na sua existência e, por conseguinte, pouca matéria para descrição ou desenhos"* (93). Apesar de, inclusive, ter aderido ao modelo dual da época – Tupis/Tapuias; índios mansos/ índios bravos –, e ter explicitado o caráter político que animava essa classificação, ao longo das suas descrições prevalece o genérico 'índios do Brasil', como um todo.

Em segundo lugar, devemos sublinhar que Rugendas se inscrevia na tradicional construção retórica europeia acerca dos indígenas, descrevendo-os a partir daquilo que lhes faltava; entre esses vazios, encontrava-se a 'ausência de história' desses povos. Como também destacaram o Príncipe Maximiliano, Spix e Martius, tratava-se de povos sem história e destinados a um progressivo desaparecimento (perspectiva generalizada naquele momento); por sua vez, Rugendas apelou a termos tais como *"membros remanescentes"* (44), *"remanescentes dispersos"* (55) ou *"história primitiva desses povos (...) que só apresentam restos"* (96), afirmando que

> *"só podemos estudar a maioria desses povos da América através dos restos de suas próprias tribos (...)* ***e fazer-se necessário, para entender-lhe as origens, antes a história natural do que a própria história****"* (49); *"(...) não há, na história dos povos indígenas, nenhum fato, nenhuma época marcante"* (52).

Dado que a tradição germânica interpretava a constituição da história através do registro das realizações do espírito humano, as populações indígenas do Brasil – sem

[233] Àquelas já citadas, podemos acrescentar que considerava a alguns deles como artistas que trabalharam nas belas igrejas de Minas Gerais (31), como pessoas que cuidavam e amavam suas terras (143) e que, aliás, possuíam importantes conhecimentos sobre elas, necessários para os europeus (122).

monumentos, ruínas ou registros escritos – estavam desprovidas de marcas históricas; submersas em uma excessiva natureza, podiam ser explicadas através dela (Salgado Guimarães, 2000)[234]. Rugendas não se deteve para refletir sobre essa falta de história e, como os seus contemporâneos, explicava a essas sociedades através de um forte determinismo meio ambiental. Não obstante, o artista utilizou várias vezes fundamentos históricos, tanto para explicar as diferenças entre alguns povos indígenas quanto para introduzir o presente dessas populações. Por exemplo, remeteu-se para as migrações passadas de Tupinambás e Aimorés (44, 50-55, 96), e para o processo de diferenciação dos Guaicurus (91); fez referências ao tempo da 'descoberta' (89, 96, 102), mencionou anteriores territórios indígenas (34) e relatou a 'heróica gesta' do Nordeste (citando *"as negociações com os caetés e outro índios da costa"* e a participação de Felipe Camarão; 126); também usou termos tais como 'tradições históricas e religiosas' ou 'tradicionais hostilidades' entre alguns povos indígenas (85, 96-98).

Além de se contradizer com suas próprias afirmações acerca da ausência de história indígena, consideramos que as marcas de historicidade que acaba apresentando evidenciam mudanças e transformações, tornando clara uma série de processos de formação de identidades entre os povos indígenas – questão fundamental, pelo fato de entrar em conflito direto com as representações estereotipadas europeias em torno de um índio homogêneo, sem mudanças, idêntico a si mesmo desde o século XVI[235].

---

[234] Nesse excelente artigo, o autor aborda as posteriores propostas de Martius em 1843 (veja-se Martius, 1991) para analisar o pensamento desse cientista acerca das possibilidades de encontrar a história dos povos indígenas através da natureza. Ao mesmo tempo, devemos considerar que esses naturalistas compartilhavam as teses de Humboldt: segundo este, as sociedades indígenas do Peru e do México – lugares por ele visitados – apresentavam um grau de civilização complexo e 'marcas históricas', enquanto os habitantes das terras baixas do continente sul-americano faziam um grande conjunto – sem complexidade e sem registros – do qual faziam parte as populações de língua Tupi (em grau incipiente de civilização, conforme a seus avanços na agricultura), e os Tapuias, caçadores-recoletores (Amoroso, 2009:59). Segundo Humboldt, seriam os dados linguísticos – associados aos dados culturais – os que permitiriam estabelecer relações entre povos naturais sem escrita (Salgado Guimarães, 2000; Moreira Leite, 1994:14).

[235] Também encontramos a noção de mudança em torno das descrições da crueldade dos portugueses e dos europeus com os indígenas: estes teriam se *transformado*, ingressando em um estágio degradado e selvagem devido à violência exercida sobre eles – sendo a única ideia explícita de 'transformação' apontada pelo artista. A esse respeito, é necessário considerarmos que se trata de uma transformação negativa, implicando um claro retrocesso; por outra parte, essa crítica dos comportamentos cruéis mantidos 'historicamente' com os índios podia provocar, nos leitores, uma sensação de profundo humanismo, mas, de alguma maneira, condenava os indígenas como produtos de um processo degenerativo sem saída: depois de descrever os efeitos desastrosos sofridos a partir do contato com os portugueses, o artista expressava que *"o observador mais imparcial e mais filantrópico é às vezes levado a duvidar da possibilidade de melhorar a existência grosseira dessas criaturas, mergulhadas no embrutecimento"* (83). Essa ideia de transformação negativa – com as mesmas ambiguidades – também está presente no trabalho de Koster (veja-se 1942:172-173).

Em terceiro lugar, devemos destacar que, sobre todos esses povos – praticamente iguais entre si, cheios de natureza e aparentemente desprovidos de história –, Rugendas considerava que o melhor de todos os índios era o *civilizado*[236], aquele que, por morar próximo das cidades, misturava-se e confundia-se com o resto da população, deixando por isso de ser índio, incorporando-se à ordem de uma sociedade que, de forma natural, colocava-o entre suas classes inferiores:

> *"Os índios apresentam-se mais favoravelmente na vizinhança das grandes cidades,* ***quando já abandonaram a vida selvagem há várias gerações e se misturaram com outras raças e onde, finalmente, pouco divirjam das classes inferiores da população"*** (102)[237].

Embora acabassem assimilados e/ou incorporados à ordem política ocidental, Rugendas parecia ter claro que o lugar dos indígenas nunca iria além dos últimos patamares na escala social. Isto nos permite arriscar uma leitura acerca das maneiras em que era importante dar a conhecer os indígenas. Encontramos uma certa tensão entre as ilustrações e descrições sobre sua diversidade (especialmente no caso dos Botocudos) e a tendência constante a homogeneizá-los (tensão claramente manifesta nas litografias, através do contraste entre os cuidadosos retratos individuais e as generalizações das cenas grupais). Devemos considerar que o registro *exato* da diversidade respondia a requisitos científicos: como já apontamos, a noção de 'tipo' proporcionada pela taxonomia de Linneu e atualizada por Cuvier exigia a classificação das populações humanas, suas diferentes relações e comportamentos; tais caracterizações teriam atendido às expectativas científicas (craniológicas-fisionômicas-frenológicas) daquele momento. Não obstante, em termos de integração à sociedade nacional, pouco teriam importado aquelas diferenças: pensá-los como uma unidade tornava mais simples projetar sua administração e, por outro lado, a assimilação pretendida colocaria a todos eles, da mesma forma, nos estratos inferiores da hierarquia social. A organizada ambiguidade de *Viagem Pitoresca* – entre suas mostras da diversidade indígena e sua

---

[236] Essa posição foi compartilhada por Debret: *"No seu estado primitivo esses índios são extremamente temíveis pelo seu valor e astúcia. Em compensação, tornam-se excelentes trabalhadores quando civilizados e dão provas de uma inteligência perfeita onde quer que sejam empregados (...) Acreditamos que com a civilização a raça índia melhore sensivelmente, fundindo-se pouco a pouco com a raça brasileira de origem europeia"* (Debret, 1978:40;59).

[237] Rugendas se referia à presença indígena em âmbitos urbanos ao descrever a cidade do Rio de Janeiro, onde *"o artista* [é] *fartamente compensado* ***pela diversidade bulhenta das classes inferiores.*** *Aqui se encontra a raça africana com todas as suas degenerações; é ela notável, tanto pelo colorido marcado como pelo número de indivíduos, o amor às cores variegadas (...)* ***Isso ressalta ainda mais o caráter sombrio dos índios que aparecem no mesmo quadro****, na qualidade de barqueiros, pescadores ou tropeiros. Aliás,* ***vêem-se, no Rio, muito poucos índios selvagens verdadeiros****, e sua aparição chama a atenção dos próprios habitantes"* (109).

construção de um 'índio genérico' – teria conseguido, portanto, representar essas duas ordens diferentes de demanda social.

3.3.3 - Outras questões pitorescas

Achamos que o tratamento visual e narrativo concedido por Rugendas aos indígenas não pode ser interpretado sem levar em conta suas considerações a respeito das populações negras e 'de cor'[238] (no contexto de suas concepções acerca da ideia de raça), para, logo, interpretarmos todas essas representações no universo mais amplo de suas ideias sobre o Brasil.

Sem ter visitado, ainda, nenhum outro país americano, Rugendas afirmava que *"o Brasil ganha de todas as outras regiões da América"* porque, entre outras riquezas, oferecia a qualquer espectador *"o panorama* [racial] *mais interessante que as sociedades humanas possam oferecer"* (48)[239]. Depois de ter apresentado os indígenas, Rugendas se dedicou às populações negras através de sessenta e nove litografias, distribuídas ao longo de seis fascículos (8, 9, 17, 18, 19 e 20; também aparecem em algumas das pranchas aqui reproduzidas, oferecendo seus serviços a viajantes e missionários). Mostrando-as sempre como uma efetiva mão-de-obra, tanto urbana quanto rural, o artista apoiava o abolicionismo[240] apontando, com insistência, o aumento da produtividade a partir de trabalhadores e consumidores livres (70-72). Sugerindo claramente que a cor da pele determinava comportamentos, o abolicionismo não devia ser considerado um tema preocupante, dado que

> *"**O negro liberto toma sozinho o seu lugar nas classes inferiores da sociedade** (...) sua maior ambição reside na esperança de que seus descendentes possam um dia, através de uniões com raças menos escuras, **integrar-se na população***

[238] Rugendas (1972:75) definia às 'pessoas de cor' como *mulatos* (união entre brancos e negros), *mestiços* ou *mamelucos* (entre brancos e índios) e *cabras* ou *caboclos* (entre negros e índios).

[239] *"(...) o único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características (...) é talvez o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro (...) o lugar mais favorável a essas observações"* (56). Spix e Martius (1968) ofereceram comentários similares (embora referindo-se à Bahia), argumentando que a mistura de raças era favorável para a constituição da sociedade; Denis também chamou a atenção sobre a variedade da população no território brasileiro (veja-se Camargo, 2003).

[240] Apesar das suas constantes críticas à escravidão e das suas descrições sobre o horror dos navios negreiros (56-65;132), Rugendas expôs uma imagem bastante benigna do tratamento dos escravos no país, melhor do que em qualquer outra colônia (132-153): *"eles não são tão infelizes quanto se imagina geralmente na Europa"* (154). Como foi apontado por alguns autores, as imagens da população negra em contextos urbanos e rurais, realizadas por artistas como Rugendas, Debret, Theremin e Frond, entre outros, parecem privilegiar um clima de tranquilidade, não de conflito; a respeito veja-se Carneiro, Maria Luiza Tucci e Kossoy, Boris: "O negro na iconografia brasileira do século XIX: a visão europeia". São Paulo, CEDHAL / USP, 1988 (Catálogo da exposição relativa ao *Congresso Internacional de Escravidão*). A condena à escravidão era quase unânime nos viajantes, embora por causa de princípios utilitários liberais mais do que por valores humanistas; considerada inferior e em um estado de atraso, a população negra se aperfeiçoaria a partir do contato com o branco, moral e intelectualmente superior.

> ***dos homens de cor*** *e ter assim a possibilidade de obter empregos e dignidades..."* (72).

Apontando a existência de *"uma tendência constante das cores escuras para aproximar a sua descendência da cor branca"* (78), explicava esse fato 'natural' devido à *"preponderância moral"* dos brancos, a qual

> *"(...) não exclui o aperfeiçoamento do negro, nem a possibilidade, para ele, de se tornar um dia igual ao branco"* (68). *"Trata-se, antes, de* ***uma superioridade intrínseca e orgânica (...) real e física do branco sobre o negro, que este é o primeiro a reconhecer****"* (69). *"Muitas vezes* ***a cor preta já desaparece com os filhos ou netos****, de modo que os descendentes dos negros livres, em vez de aumentar a população negra* ***perdem-se, insensivelmente, na massa dos homens de cor****"* (150).

Contradizendo essas organizações fenotípicas e suas hierarquias, outros trechos do texto parecem sugerir que Rugendas tinha bastante claro como a raça funcionava como um meio de orientação no mundo subjetivo das relações sociais, comentando com os leitores a arbitrariedade dessas classificações:

> *"Por mais estranha que pareça a afirmação que vamos fazer,* ***cabe menos à vista e à fisiologia do que à legislação e à administração resolver sobre a cor de tal ou qual indivíduo"*** (75)[241].

Na mesma linha, ao se referir aos *crioulos* (*"negros nascidos no Brasil"*; 144) explicava que

> *"(...) respeitam, até certo ponto, os brancos nas suas relações sociais,* ***mas é à posição mais do que à cor que prestam deferência****"* (151). *"****Quando circunstâncias favoráveis, riquezas, relações de família, ou talentos pessoais tornam um homem recomendável, qualquer degradação da cor o faz passar por branco, tanto mais facilmente quanto os próprios brancos são muitas vezes bastante morenos****"* (152).

Assim sendo, ao definir o que significava 'ser brasileiro', interpretava:

> *"(...) consideramos brasileiros não somente os brancos nascidos no Brasil mas ainda* ***todos aqueles que, por qualquer motivo, são considerados brancos****; finalmente, em relação às classes inferiores, é preciso acrescentar a maioria dos mulatos"* (78).

[241] Para demonstrar o que estava querendo dizer, acrescentava que *"nada caracteriza melhor o estado das ideias dominantes do que essa resposta de um mulato, ao qual se perguntava se determinado capitão-mor era também mulato.* 'Era - *respondeu ele* - porém, já não é.' *E como o estrangeiro desejasse uma explicação para tão singular metamorfose, o mulato acrescentou:* 'Pois, Senhor, capitão-mor pode ser mulato?'*"* (76). O estrangeiro do qual fala Rugendas é Koster, embora não o mencione; essa anedota pertence ao viajante inglês e foi copiada pelo artista de maneira idêntica (veja-se Koster, 1942:480).

Rugendas aderia à teoria monogenista ao se referir à *"conformação comum a todos os ramos da espécie humana"* (51; 56). Lembremos aqui que o monogenismo de Buffon e Blumenbach considerava que Adão e Eva tinham sido criados brancos, à imagem e semelhança de Deus, pelo qual a variedade de tipos observados devia responder, então, a cursos degenerativos da espécie humana; a variabilidade da aparência física dos homens e de suas condutas seriam explicáveis a partir das influências do meio ambiente. Dado que aquela degeneração tinha sido processada no curto prazo que a Bíblia atribuía à origem da humanidade, o monogenismo de finais do século XVIII e começos do XIX considerou os traços raciais como aquisições recentes, concluindo portanto que esse processo degenerativo podia reverter seu curso com igual velocidade (Curtin, 1964:236; Harris, 1985:71-75; Slenes, 1995-96:282)[242]. Sob essa perspectiva, a aparente arbitrariedade das classificações raciais apresentadas por Rugendas permite perceber os significados culturais – ainda não biológicos – nelas impregnados: não se trata de uma aproximação do 'branco de pele', mas do 'branco civilizado'[243]; a crença na sua preponderância cultural e moral era o que lhe permitia argumentar que o aumento da população branca aceleraria, rapidamente, esse curso cultural para a civilização.

Tais ideias precisam, não obstante, serem compreendidas no horizonte mais amplo de suas considerações sobre o Brasil, as quais eram similares às dos vários dos seus colegas contemporâneos. Estas podem se resumir sob três eixos principais: as críticas ao sistema de colonização português (da mesma forma em que se interpretavam os vínculos entre a Espanha e suas colônias, Portugal era culpada por sua resistência ao progresso e por ter exercido uma ineficiente política colonizadora), a necessidade de uma população branca mais numerosa (ligada tanto a questões comerciais quanto em relação ao desenvolvimento de uma moralidade mais alta), e o branqueamento como alternativa para a civilização dos índios e dos negros. Ao mesmo tempo, consideremos que, no meio da situação excepcional de produção de definições vivida no Brasil pós-

[242] Quanto a estas ideias de branqueamento através da fusão progressiva das raças, é necessário levarmos em conta que, como aponta Salgado Guimarães (referindo-se às propostas de miscigenação esboçadas por von Martius em 1843), ainda não podem ser interpretadas como uma 'teoria', mas como a colocação de um tema que se tornaria central à formação de uma história brasileira, isto é, a convivência harmônica das raças (Salgado Guimarães, 2000). Tal como assinala Giralda Seyferth, *"A miscigenação se transformou em assunto privilegiado no discurso nacionalista brasileiro após 1850 – vista como mecanismo de formação da nação desde os tempos coloniais e base de uma futura raça histórica brasileira, de um tipo nacional, resultante de um processo seletivo direcionado para o branqueamento da população"* (Seyferth, 1995:188).

[243] Nessa direção, Koster assegurava que os índios bravos eram *"mais escuros que os domesticados"* (Koster, 1942:235).

independente, Rugendas manteve contato com Félix-Émile Taunay e com Debret – ambos próximos da Corte e com ideais franceses de civilização –, proximidade que pôde ter estimulado, no artista, a conveniência de representar temáticas que se estariam classificando como próprias da construção de uma nação: seus desenhos podiam dar conta da sua independência e do seu modelo político, da sua sociedade civil e da sua posição a respeito do trabalho e da propriedade (não somente em torno da sociedade branca, mas também sobre escravos negros e índios); podiam informar sobre os seus níveis de educação, a sua indústria e o seu comércio, assim como acerca das formas de inserção político-econômicas dentro do sistema internacional, colocando o Brasil como um modelo de civilização nos trópicos – sem deixar de enfatizar suas singularidades através da contemplação do popular, própria do pensamento alemão.

Rugendas atacava duramente a colonização portuguesa, considerando-a culpada pelo atraso brasileiro; ao mesmo tempo, celebrava a monarquia e destacava a importância de D. Pedro I como garantia de confiança e de estabilidade política (103;120)[244]. Para este artista-viajante, o país tinha nascido em 1808[245], progressando desde então devido às suas relações comerciais com os países do velho continente (entendidas como a exportação de matérias primas brasileiras e a compra de produtos europeus manufaturados; 108). Apesar de reconhecer certo grau de exploração estrangeira[246], para Rugendas a colonização europeia era desejável, e apresentava com entusiasmo a conveniência dessas terras tropicais para aqueles futuros habitantes (121). Rio de Janeiro era a cidade do Brasil que possuia todos os elementos necessários para o homem civilizado, descrevendo-a em oposição ao modo de vida indígena por ele

[244] Spix e Martius celebravam a presença da corte no Brasil, a abertura dos portos e o crescimento comercial; consideravam que, a partir daí, a selvageria americana estava sendo substituída pela influência da culta e educada civilização europeia, nascendo por isso um sentimento de patriotismo (veja-se Macknow Lisboa, 2000:271; Salgado Guimarães, 2000). Denis também pode ser identificado com essas ideias (veja-se Camargo, 2003). O Príncipe Maximiliano também se referia à Corte de maneira positiva, exaltando suas iniciativas liberais e a liberdade que, nesse momento, tinham os naturalistas estrangeiros para explorar as terras brasileiras (veja-se a "Introdução" em Wied-Neuwied, 1940). Saint-Hilaire (1975:3) também celebrava a abertura dos portos, especialmente em relação às possibilidades de pesquisa abertas aos naturalistas; considerava a presença da corte portuguesa um atraso, embora compensado pelas relações comerciais com o exterior.

[245] *"É em 1808 que começa realmente a história do Brasil e do Rio de Janeiro (...)"* (103). Como já apontamos, a percepção de que o país tinha nascido em 1808 era generalizada; essa juventude política levava a naturalistas como Pohl a afirmar que *"De bom grado a fantasia paira sobre o futuro de tão sedutor país, que tem um presente pouco desenvolvido e, por assim dizer, não tem passado"* (em *Viagem ao interior do Brasil*; citado em Alves Esteves Lima, 2003:214).

[246] Destacando os constantes excessos de alguns que já moravam no Brasil, Rugendas apontava que estes *"não têm, tampouco, pela sua prosperidade, sua plantação, seus escravos, o mesmo amor e os mesmos cuidados do indígena..."*. Sugeria, aos futuros colonos, não confiar nos planos fáceis e esquecer o seu orgulho europeu, *"não se envergonhando de pedir instruções aos indígenas"* (122).

apresentado: *"em lugar de espessas florestas primitivas e de algunas cabanas habitadas por selvagens nus, encontra-se hoje em dia uma cidade imperial populosa"* (103)[247]. O Brasil já estava inserido no caminho inexorável para a civilização: o seu progresso se definiria através do incremento das relações comerciais com Europa, do reconhecimento científico de seu riquíssimo território, da exploração agrícola, da ampliação das artes e das ciências, da adopção do abolicionismo, da civilização dos índios, da chegada dos imigrantes europeus (com seus civilizados costumes), e do paulatino branqueamento da população brasileira, tão diversa quanto sua exuberante natureza.

Orgulhoso da civilização na qual participava, Rugendas expressava as constantes tendências expansionistas dos grupos colonizadores e o seu papel como transmissores do progresso. Mas, junto com as possibilidades do país *"mais rico do mundo"*, articulava uma interpretação negativa da população do Brasil, numericamente insuficiente e sem preparação moral nem cultural[248]: brancos portugueses ainda atrasados na administração de recursos, negros escravos desaproveitados, índios indolentes e selvagens. O caminho à civilização de caráter universalista estava em marcha, mas ainda estava ausente a nação, que para Rugendas – e para outros viajantes – ainda não tinha uma forma definida[249]. Como pareciam ter sugerido Saint-Hilaire e Denis, Rugendas também teria apontado que o fator de unidade estava a cargo do Estado, não na sociabilidade nem na cultura; faltava, ao Brasil, tomar consciência de si

[247] *"Língua, costumes, arquitetura e afluxo de produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu"* (Spix e Martius, 1968:88). Para Debret, o Rio de Janeiro era o centro do qual se irradiaria a civilização para o interior do território (Lima, 2003:233). Segundo Denis, *"o povo do Rio compõe-se de tantos elementos diversos, o contato freqüente com estrangeiros tem de tal modo modificado as maneiras, que dificilmente se pode reconhecer a sua marca primitiva"* (Denis, *Brasil*, Belo Horizonte:Ed.Itatiaia/São Paulo:EdUSP,1980:133; em Alves Esteves Lima, 2003:212).

[248] Anteriormente, Koster – que tanta influência teve em Rugendas – tinha expressado que *"...o país não possuía população suficientemente numerosa para esses planos magnificientes"* (Koster, 1942:474).

[249] Segundo Rugendas,*"Seria difícil pintar com traços marcantes o caráter nacional dos brasileiros, tanto mais quanto* ***começam apenas a formar uma nação****"* (78). Por sua vez, Saint-Hilaire declarava que não existia uma sociedade brasileira, e menos ainda algo parecido à nacionalidade ou ao patriotismo, apontando a falta de correspondência entre o sistema político brasileiro e a realidade social, por um lado, e a inadequação do modelo político europeu com a complexa e heterogênea população brasileira, por outro. Apoiando-se nas ideias de Saint-Hilaire e concordando com elas, Denis assegurava que *"neste país, contudo, a sociedade não existia, e com dificuldade se podiam descobrir alguns elementos de sociabilidade"* (citados em Macknow Lisboa, 2000:275-276). Em 1815, o comerciante francês Horace Say já tinha afirmado que o nome 'Brasil' correspondia a uma *"designação genérica das possessões portuguesas na América do Sul, mas não existia, por assim dizer, unidade brasileira"* (citado em Buarque de Holanda, 2003:20).

mesmo, definir suas próprias realizações e traçar as fronteiras – não só políticas, mas também intelectuais e espirituais – pelas quais forjar sua singularidade[250].

Lembremos aqui que tanto Herder quanto Goethe postulavam a valoração das tradições populares e das raízes do passado histórico como fontes para a criação de uma consciência nacional; esse resgate de peculiaridades forjaria o caminho para o amadurecimento de um povo no seu devir histórico – o qual estava por cima das noções de civilização e progresso por serem, estas, uma aplicação de valores objetivos e universais sobre todas as culturas humanas, indistintamente. Como já apontamos, o termo *civilização* era compreendido, pelos alemães, como um valor de segunda classe: diferente da noção de *Kultur* e do valor imprescindível da singularidade para uma interpretação do homem e das suas nações, *civilização* adquiria um caráter universalista que minimizava os traços nacionais, pelo fato de sublinhar aspectos comuns a toda a humanidade (Elias, 1994a). Apelando a esse caráter universalista, é que Rugendas teria manifestado que a civilização estava entre as *"classes elevadas"* de origem estrangeira, que promoveriam o progresso material e a superioridade indiscutível dos seus valores por sobre o bárbaro e o irracional das classes consideradas inferiores; ao mesmo tempo, sustentava que o *"caráter nacional"* só se revelava através das classes populares (75): *"...os homens de cor, embora legalmente assimilados aos brancos, constituem, em sua maioria, as classes inferiores da sociedade. É, portanto, por eles que se podem penetrar os costumes nacionais"* (108). Entretanto e de acordo com o artista, as classes inferiores estavam ainda em formação: faltava a integração, nelas, dos negros e dos índios, devendo ser libertados os primeiros, e civilizados os segundos. A completa civilização destes últimos teria lugar só quando já estivessem assimilados e misturados com o resto da sociedade; tal homogeneização devia acontecer através do branqueamento e da assimilação à cultura dos brancos.

Esse era o lugar dos índios em *Viagem Pitoresca*, um álbum de viagens sobre o Brasil da primeira metade do século XIX. Nele, Rugendas não ofereceu a seus leitores europeus uma apologia do bom selvagem, nem tampouco sugeriu tornar os indígenas em símbolos da nação brasileira. Como artista-viajante, deu a conhecer esses povos através das suas imagens: estas não ilustraram suas descrições; pelo contrário, sua

[250] A esse respeito, coincidimos com Slenes quando, referindo-se ao conteúdo geral de *Viagem Pitoresca*, expressa que *"...longe de ser um retrato isento, 'tomado' no Brasil, desenvolve como projeto central uma tese a respeito da formação da nação brasileira"* (Slenes, 1995-96:273).

narrativa foi produzida para explicá-las, justificando através de ambos os discursos a assimilação dos índios – aqueles que, perdendo a sua 'indianidade', poderiam então ingressar no projeto nacional que estava começando.

Capítulo 4

OS ÍNDIOS DE *VIAGEM PITORESCA* NO BRASIL

No capítulo anterior apresentamos as imagens e narrativas sobre os indígenas contidas neste álbum, focalizando alguns dos contextos que acompanharam e contornaram o seu aparecimento; diferentemente, neste capítulo, realizaremos um salto em espaço e tempo para abordarmos a divulgação de *Viagem Pitoresca* no Brasil, lugar de origem de todas essas representações.

Começaremos pelas diversas publicações do álbum de Rugendas no território brasileiro, surgidas no final da década de 1930 em um clima comemorativo e de recuperação de relatos nacionais. Entendendo que a interação social mobiliza, nas imagens, atributos e significados que permitem dar continuidade e/ou existência a sentidos e valores, na segunda parte deste capítulo apresentaremos alguns dos trabalhos produzidos no país por alguns estudiosos e comentadores da obra de Rugendas, centrando-nos em suas leituras e interpretações sobre as imagens dos 'indígenas do Brasil' contidas no seu álbum. Conforme o desenvolvido no Capítulo 2, as imagens de *Viagem Pitoresca* foram, frequentemente, abordadas como uma totalidade, analisadas nos domínios da arte e/ou da ciência e interpretadas, muitas vezes, com valor documental, obstaculizando-se, de alguma maneira, a possibilidade de interpretá-las em sua condição de produtos coloniais. Ao tentarem definir o que essas imagens representaram e/ou significaram, esses comentadores nos falam dos *usos* aplicados sobre elas, os quais exigem trabalhar não somente sobre essas imagens, mas também sobre os significados que resultaram veiculados através delas, tornando-se portanto necessário abordar essas ressignificações a partir de uma perspectiva histórica, sociológica e processualista. Conforme essa perspectiva, na terceira parte deste capítulo, incorporaremos paulatinamente os diversos contextos que, acreditamos, acrescentam-se a essas leituras sobre os índios brasileiros representados por Rugendas. Tais incorporações nos permitirão outras aproximações às imagens do artista no século XIX e às suas releituras no século XX, articulando, na quarta parte, os veículos pelos quais foram inscritas na construção de representações coletivas sobre a formação nacional, tornando-se ilustração e/ou referência visual da realidade social brasileira da primeira metade do século XIX.

4.1 – A publicação de *Viagem Pitoresca através do Brasil* no Brasil

As primeiras edições de *Viagem Pitoresca* para o grande público brasileiro se inserem em uma série de publicações sobre viajantes europeus no Brasil que, em sua maioria, apareceram sob dois contextos simultâneos: por um lado, elas surgiram no âmbito das comemorações pelo centenário da fundação do IHGB[251]; por outro lado, motivados pela Revolução de 1930 (que trouxe Getúlio Vargas ao poder), diversos intelectuais brasileiros tinham começado a se interessar por 'retratos do país', interesse que provocou um *boom* editorial com a criação de novas editoras e a publicação de livros sobre temas brasileiros, investindo-se, por isso, nas figuras dos viajantes (Campos Françozo, 2004:42-45). Com anterioridade a esse período, poder-se-ia dizer que a obra de Rugendas parece ignorada ou desconhecida[252].

De acordo com Carneiro (1979:43), a figura deste artista 'reaparece' no Brasil a partir da circulação dos trabalhos de Rugendas comprados, em 1928-1929, pelos negociantes de arte Clóvis Ribeiro e José Wasth Rodrigues à *Staatliche Graphische Sammlung München*, dispersos mais tarde em diversas coleções da Argentina e do Brasil (veja-se nota de rodapé 125, pág.80). Através da carta que Wasth Rodrigues

[251] Durante os anos posteriores à Independência do Brasil (1822), o Estado Imperial precisou consolidar sua existência, sublinhando sua presença institucional e fortalecendo sua centralização. Em 1838 foi criado o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), instituição cultural que reunia as elites brasileiras sob as formas das academias próprias do Iluminismo, e que teria, como agenda permanente, a discussão sobre a 'questão nacional' e a tarefa de criar sua tradição histórica. Para esses fins, seus debates visavam a construção e sistematização de uma história nacional (entendida como meio indispensável para forjar a nacionalidade), assim como sobre a historiografia que seria capaz de desenvolvê-la. Segundo Salgado Guimarães, *"Pode-se mesmo pensar no Instituto Histórico como o* locus *privilegiado, naquele momento, a partir de onde se 'fala' sobre o Brasil"* (1988:14; grifo no original). Querendo definir a gênese e o desenvolvimento de uma identidade nacional, sob o domínio do IHGB resultará elaborada uma visão organizada sobre o passado do país, dotando-o de continuidade e permanência. Nessa direção, seus integrantes se dedicaram à busca, coleção e publicação de fontes primárias e/ou documentos relevantes; paralelamente, as publicações trimestrais da *Revista* divulgavam esses documentos e textos sobre os 'problemas nacionais' e suas discussões sobre eles, considerados temas fundamentais para a história em marcha do país e o seu posterior ensino. O IHGB se apresentava como uma instituição científico-cultural de caráter neutro em relação a políticas partidárias, mas estava sob a proteção do Imperador D. Pedro II, recebendo seu apoio intelectual e financeiro – questão fundamental para analisar a produção de uma historiografia determinada. Existe uma enorme bibliografia a respeito do IHGB, instituição de papel decisivo para a história brasileira e seu reconhecimento; aqui apelamos aos excelentes trabalhos de Salgado Guimarães (1988) e de Schwarcz (1989).

[252] Chama a atenção que, em junho de 1894, o Visconde de Taunay publicou um detalhado informe para o IHGB acerca dos viajantes estrangeiros que tinham passado pelo país até 1892, sem mencionar a Rugendas (D'Escragnolle Taunay, 1895). Em 1915, outro integrante do IHGB, Theodoro Sampaio, apresentou o seu trabalho "Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX e o processo da ethnographia indígena no Brasil" com motivo do *1º Congresso de História Nacional* (*Revista do IHGB*, Tomo Especial, v.II, 1915, pp.543-594), mencionando a Expedição Langsdorff só entre os anos 1827-1830, e sem fazer qualquer referência a Rugendas. Na mesma revista, um artigo de autor anônimo, publicado em 1922 e intitulado "Grandes viagens e grandes viajantes no Brasil Colonial" (*Revista do IHGB*, Tomo 92, v.146, pp.323-336) tampouco menciona o artista-viajante. Segundo Borba de Moraes (1983:754), *" Only in recent years, after the Second World War, has Rugendas's work become prized and prices have increased accordingly. Today it is an expensive work"*.

escreveu para o biógrafo chileno de Rugendas, Tomás Lago, sabemos que, no Brasil, esse colecionista vendeu parte desses desenhos ao Museu Paulista, à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e ao Museu Histórico Nacional (Lago, 1998:175-176; veja-se também Diener e Costa, 1999:84; 2002:41).

Quanto a *Viagem Pitoresca*, apareceu pela primeira vez para o grande público brasileiro através de um semanário carioca: entre 30 de outubro de 1937 e 11 de novembro de 1939, a *Revista da Semana* foi apresentando, uma por uma, as pranchas do álbum (algumas delas em versões coloridas), acompanhadas pela tradução integral do texto de Rugendas a cargo de Octávio Tavares[253]. Entretanto e apesar da grande divulgação dessa revista, a versão que se consagrou até aos nossos dias, repetindo-se em sucessivas edições, foi a tradução do francês realizada pelo poeta modernista e crítico de arte Sérgio Milliet. Esta foi editada pela primeira vez em janeiro de 1940 através da Livraria Martins Fontes, inaugurando a *Biblioteca Histórica Brasileira* dirigida por Rubens Borba de Moraes[254]. Lamentando a inexistência de um estudo completo sobre a obra de Rugendas, no *Prefácio*, esse autor comentava aos leitores que *"De fato, o pouco que se conhece do grande artista, tem para o estudo da nossa terra um valor documental inigualável"* (1972; s/nº). Por sua vez, na *Nota do Tradutor* (introdutória ao álbum) Milliet nos informava:

---

[253] Na semana de 23/10/1937 foi anunciada a publicação de *Viagem Pitoresca*: o desenho de um frontispício organizado por palmeiras e bananeiras foi acompanhado por uma brevíssima biografia, apresentando o artista bávaro aos leitores brasileiros. A *Revista da Semana. Publicação de arte, literatura e modas* (Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana) tinha sido criada em 20 de maio de 1900, e foi publicada até 1962. Junto com seções de modas, contos, capítulos de romances, notícias sociais, artísticas, científicas e militares, essa importante revista apresentou semanalmente as litografias de Rugendas, no mesmo tamanho do seu formato (27 x 36 cm) e em folhas de melhor qualidade, diferentes do resto, sugerindo a possibilidade de um conjunto colecionável; no verso, encontravam-se os sucessivos trechos do texto. Com algumas breves interrupções (por causa dos exemplares dedicados ao carnaval), os números correspondentes à publicação do álbum de Rugendas foram: Ano XXXVIII, números 46 a 52; Ano XXXIX, 1 a 52; Ano XL, 1 a 49. A totalidade destes exemplares encontra-se na Biblioteca do IHGB. Para uma maior informação sobre essa revista, veja-se Nelson W. Sodré, *História da imprensa no Brasil* (Rio de Janeiro: Mauad, 1999). Em um desses números (15/07/1939), foi publicada uma foto colorida de Getúlio Vargas (por ele autografada e dedicada aos leitores da revista), junto com um pôster do Papa Pio XII.

[254] Segundo Campos Françozo (2004:42-45), é no contexto do *boom* editorial já comentado que surge a coleção impulsionada por Borba de Moraes (1899-1986), naquele momento diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo. Nessa oportunidade, à edição comum de *Viagem Pitoresca* acrescentaram-se 250 exemplares numerados, de luxo, e 25 exemplares de "grande luxo", do A até o Z. Segundo Siriuba Stickel (2004:513), dessa edição foi realizada, aliás, *"...uma tiragem de 275 exemplares em formato maior."* Entre os títulos dessa coleção estavam também as obras de Debret, Léry, Kidder, Ribeyrolles, Frond, Luccock e Saint-Hilaire, entre outros. Anteriormente, também tinha sido publicado *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius na versão completa, através da *Imprensa Nacional do Rio de Janeiro* (1938; existia uma versão parcial editada em 1916). Em 1940 também foi publicada a versão completa de *Viagem ao Brasil* do Príncipe Maximiliano, como parte da coleção *Brasiliana. Biblioteca Pedagógica Brasileira* (Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional).

> *"Rever totalmente a* Viagem Pitoresca através do Brasil*, seria trabalho de crítica histórica, exigente de anotações, fora da nossa alçada, portanto. Por isso, abstendo-nos de comentários superficiais,* ***procuramos, em vez de atualizar o livro, manter, na tradução, o mais possível, o espírito do autor e o seu estilo, conservando os erros do texto*** *(...)* ***Uma grande intuição guiava o autor, inspirando-lhe comentários vivos, notáveis, acerca dos primeiros contatos entre as civilizações ibérica e ameríndia*** *(...)* ***com todos os seus erros e todas as suas confusões, sua obra constitui um dos mais curiosos e honestos documentos acerca do Brasil antigo****"* (Milliet, 1972, s/nº; grifo nosso).

A partir daquele momento, a difusão do álbum de Rugendas foi multiplicada sob uma importante variedade de reedições[255], contando também com uma diversidade de publicações parciais, que reproduziram alguns dos seus conteúdos em livros ilustrados de distinta ordem, catálogos, almanaques etc.[256]; fundamentalmente, muitas dessas litografias ilustraram uma diversidade de manuais escolares, acompanhando os relatos historiográficos sobre a formação do Brasil.

Não obstante e como já apontamos ao longo do nosso Estado da Arte, além das edições que reproduziram identicamente os textos e imagens de *Viagem Pitoresca*, até

---

[255] Por conta da Livraria Martins Fontes, terá lugar a segunda edição de *Viagem Pitoresca*, em abril de 1940, seguida pelas de 1941, 1949, 1954, 1967 e 1976. A partir de 1941, todas essas reedições foram acompanhadas por '*dez desenhos inéditos*' que pertencem ao acervo da Biblioteca Pública Mário de Andrade, correspondentes a uma parte dos desenhos trazidos para o Brasil por Clóvis Ribeiro e José Wasth Rodrigues (Siriuba Stickel, 2004:513; esses desenhos foram intitulados como: 1) *Rua Direita no Rio de Janeiro*; 2) *Caçador*; 3) *Negro*; 4) *Marinheiros*; 5) *Mata virgem*; 6) *Cortejo imperial* (esboço da coroação de D. Pedro I); 7) *São Cristóvão*; 8) *Coati*; 9) *Onça pintada*; 10) *Gambá*). Em 1971, a editora *A Casa do Livro* publicou 1.000 exemplares da obra completa, no seu tamanho original. No mesmo ano apareceu publicado na coleção "Brasil Antigo" de Edições Melhoramentos, na qual se editaram também as obras de Spix e Martius, o Príncipe Maximiliano, Debret e Staden, entre outros. Os títulos de todas essas obras eram acompanhados pela expressão *"Excertos e ilustrações"*: tratava-se de edições didáticas, reduzidas, organizadas sob um critério descritivo e introdutório às obras de cada um desses viajantes. Em 1972, apareceu uma edição conjunta de *Viagem Pitoresca* a cargo da Livraria Martins Editora e a EdUSP. Em 1979, foi publicada pela Editorial Itatiaia (Belo Horizonte) e a EdUSP, como o segundo volume da *Coleção Reconquista do Brasil*, reeditando-se em 1989, 1990 e 1995. A edição de 1989 contou, aliás, com uma publicação especial de 31,5 x 23 cm, acondicionada em uma caixa que reproduzia a capa original, em alemão; segundo Siriuba Stickel (2004:513), trata-se da melhor das edições nacionais. O *Círculo do Livro* também lançou uma edição de *Viagem Pitoresca*, sem data (arquivada no IHGB em 1987). Em 1998, a Editorial Itatiaia publicou *O Brasil de Rugendas* como primeiro volume da série "Imagens do Brasil"; essa reedição de luxo apresentou somente as cem litografias, coloridas, omitindo-se o texto original. Infelizmente, não conseguimos maiores informações a respeito das tiragens de todas essas edições: não existem registros sistematizados completos sobre as publicações de *Viagem Pitoresca*, razão pela qual tivemos que reconstruir, nós próprios, os trajetos dessas edições; alguns dos dados aqui apresentados estão em Berger (1980:382-384) e Siriuba Stickel (2004:512-517). Em outro nível, queremos destacar que, em 1947, a Editorial Emecé da Argentina publicou *Viaje pintoresco a través del Brasil* (editora que, em 1966, publicará *La Cautiva* com as ilustrações de Rugendas). Com um tamanho de 17,5 x 11,5 cm, essa edição de bolso, de 73 páginas, reproduz somente nove litografias, mas nenhuma delas é sobre os indígenas. Embora resumidos, encontramos, nessa edição, os textos referentes a eles (veja-se Rugendas, 1947:47-59).

[256] Siriuba Stickel (2004:512-517) oferece uma boa listagem sobre algumas destas publicações. Na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro podem-se encontrar mais de uma vintena de referências a esse tipo de trabalhos, e dos aparecimentos da obra de Rugendas em matérias de jornais e revistas.

aqui apresentadas, existem outros trabalhos que abordaram o álbum de Rugendas como objeto de estudo, produzindo uma diversidade de leituras sobre ele. Entendendo que esses trabalhos procuraram apresentar aos leitores outras informações, análises e contextos, com a intenção de divulgar a obra do artista e enriquecer a leitura do seu álbum, abordaremos esses trabalhos com o propósito de focalizar, especificamente, os tratamentos que receberam as representações de Rugendas sobre os indígenas nas leituras desses especialistas.

4.2 – Os índios de Rugendas segundo seus comentadores

Conforme o apresentado acima, *Viagem Pitoresca* chega hoje, até nós, mediada por uma série de leituras ao longo do tempo. É mais do que um álbum de viagens do século XIX: excede seu próprio momento histórico de aparecimento desde o momento em que tem uma longa participação na construção de memórias nacionais, afirmando-se, inclusive, que integra o 'imaginário do povo brasileiro'[257] – que, lembremos, só teve acesso ao álbum no final da década de 1930.

Tendo en mente os trabalhos apresentados no nosso Estado da Arte, e de acordo com o expressado na parte 4.1, focalizaremos nos estudos do colecionista Newton Carneiro (1979) e dos historiadores de arte Pablo Diener e Maria da Fátima Costa (2002). O critério utilizado para esta seleção se baseia em que estes autores permitem articular uma linha de pesquisa em torno da obra de Rugendas no Brasil, abordando *Viagem Pitoresca* como objeto de estudo e de análise a partir de uma perspectiva artística/biográfica/documental. Por outra parte e como já expressamos no nosso Estado da Arte, estes trabalhos constituem as duas investigações mais exaustivas produzidas no território brasileiro sobre a obra do artista – tornando-se ambos uma referência inescapável para aceder à obra de Rugendas com maior profundidade –, e, aliás, foram concebidos com o propósito de *divulgar* sua obra[258]. Algumas das questões que levantaremos a seguir já foram, de alguma maneira, por nós explicitadas e/ou sugeridas; inclusive, discutimos vários dos seus pressupostos no Capítulo 2. Não obstante, analisaremos mais demoradamente as obras destes especialistas, com o intuito de sistematizar alguns dos critérios que parecem ter norteado suas leituras.

[257] Referimo-nos aqui ao texto da exposição realizada no *Centro Cultural Justiça Federal* (Rio de Janeiro) em fevereiro de 2008; veja-se pág.107.

[258] Este critério exige deixar de lado os trabalhos sobre Rugendas realizados no âmbito das ciências sociais (citados no nosso Estado da Arte), visto que **a)** não foram concebidos como trabalhos de divulgação para o grande público e **b)** restringem suas leituras a análises e campos de pesquisa específicos.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre elas, devemos levar em conta que as imagens sobre os indígenas elaboradas por Rugendas ganharam um espaço próprio de análise a partir da discussão inaugurada por Hartmann (1975). Lembremos que essa autora problematizou a condição de 'documentos de caráter etnográfico' nas obras de vários viajantes dos séculos XVIII e XIX (entre eles, Rugendas): o propósito do seu trabalho foi advertir acerca das possibilidades de uso da informação das fontes iconográficas, analisando as condições de realização das imagens em vários artistas e estabelecendo, a partir daí, distintos graus de fidedignidade. Apontando para as diferenças entre os esboços originais de Rugendas e as litografias finalmente publicadas, a autora concluía que, para utilizar essas imagens como fontes de informação etnográfica, era necessário conhecer ambas as produções. Assinalando as diferenças qualitativas entre o preciosismo dos 'retratos' e as generalizações das 'cenas grupais' em Rugendas, Hartmann achou estranho que o artista não se preocupasse em atribuir, aos personagens destas últimas, as fisionomias tão bem destacadas nos seus desenhos de cabeças (1975:81).

4.2.1 - *Rugendas no Brasil*. Newton Carneiro (1979)

Carneiro (1979:36-37) dedica só cinco breves parágrafos à iconografia indígena de Rugendas, recuperando esses aportes de Hartmann. O autor comenta os 'desvios' para a concepção das cenas, abordando-os como resultados da intervenção dos litógrafos: assim, destaca a fidelidade nos retratos de Vigneron (imagem nº 2 do capítulo anterior) e a europeização destes nas mãos de Maurin (nº 3, 4 e 5); ao mesmo tempo, analisa as cenas grupais reelaboradas, em sua maioria, por Adam (nº 1, 8, 9, 12, 13, 14, 15 e 16), destacando a interferência deste gravador nas distorções das imagens citadas e apontando que *"não foi esse o comportamento do litógrafo ao tratar das cenas históricas e urbanas"*, as quais teriam sido fielmente reproduzidas. Por último, oferece certo destaque à imagem "Encontro de índios com viajantes europeus" (nº 7) pelo fato de ter sido litografada pelo próprio Rugendas, expressando que esta cena

> *"...deixa perceber a preocupação de aprimoramento que o domina. Não só os detalhes florais foram inteiramente remanejados, como os índios foram redesenhados com a introdução de modificações fisionômicas sensíveis e a admissão de detalhes de indumentária. Os próprios cavaleiros europeus receberam pormenores fisionômicos que permitem até sua identificação, pois a cena é a única em que o artista retrata a própria missão Langsdorff em marcha"* (Carneiro, 1979:37).

Assim sendo, Carneiro destaca as interferências dos litógrafos e as do próprio Rugendas, apontando, aliás, que a existência de adequações nas imagens dos indígenas não tinha lugar entre as cenas 'históricas e urbanas', mas não analisa o porquê destas transformações, transmitindo-as aos leitores como um dado. Essa abordagem se torna ainda mais problemática se considerarmos que é Carneiro quem oferece ao leitor, nesse mesmo trabalho, as informações acerca dos papéis de parede "Vistas do Brasil" elaboradas pelo pintor Deltil, e os usos dessas imagens no século XIX para uma pluralidade de finalidades (Carneiro, 1979:67-70). Achamos que as naturalizações produzidas no texto desse autor repetem, de alguma maneira, o gesto colonial que interpreta os indígenas como objetos disponíveis de intervenção: sem que, em momento nenhum, estes tivessem alguma participação na definição das suas próprias imagens (visuais ou narrativas), foi Rugendas que os representou *como ele quis* – conduta aparentemente repetida pelos litógrafos, assim como pelo pintor Deltil, quando elaborou os papéis de parede. As transformações dessas imagens são abordadas por Carneiro como intervenções e/ou adaptações artísticas/estilísticas, e não como uma manipulação de informação de uns seres humanos sobre outros, eclipsando então a possibilidade de compreender essas distorções como manifestações do poder colonial, na pluralidade de suas aplicações.

Por outro lado, as diferenças qualitativas entre os detalhados retratos e a homogeneidade das cenas grupais são consideradas por Carneiro sob essa mesma perspectiva: parecem se tratar de opções de representação, sujeitas a critérios de ordem estilística/compositiva. Entretanto – e recapitulando o expressado por nós no Capítulo 3 – achamos que o significado desses contrastes precisa ser vinculado à necessidade de construir, visualmente, uma extrema caracterização que satisfizesse as demandas tipológico-raciais em curso, assim como a conveniência de representar um 'índio genérico' passível de ser pensado/administrado como uma totalidade, e colocado, igualmente, nas classes inferiores da hierarquia social.

Por último, é importante levarmos em conta que, ao longo da sua obra, Carneiro cita o trabalho do historiador Herculano Gomes Mathias como um antecedente dos estudos da obra de Rugendas, recuperando alguns dos seus aportes. Nenhuma destas recuperações se refere, especificamente, às imagens dos indígenas; não obstante, ao ter sido apontada por Carneiro como uma obra de referência, achamos importante considerar aqui as ideias desse pesquisador do IHGB, publicadas em 1968. Como já apontamos no Estado da Arte, Gomes Mathias não realizou uma leitura crítica sobre

Viagem Pitoresca; pelo contrário, tratou-se de uma celebração do caráter histórico-documental do álbum de Rugendas. Assegurando que era *"...difícil de encontrar um livro ilustrado de nossa história sem identificar em várias reproduções fotográficas algumas das cenas por ele tão fielmente representadas"* (1968:13), este historiador acompanhou, com seus próprios comentários, cada uma das pranchas do artista. Sem que possamos aprofundar sobre todos eles, queremos pelo menos nos referir a três comentários particulares, considerando-os suficientes para revelar a perspectiva do autor sobre os indígenas do Brasil, baseado na obra de Rugendas.

Referindo-se às características negativas atribuídas aos índios por Rugendas (resumidas na pág.167) e concluindo que o artista tinha traçado um quadro bastante pesimista acerca de sua condição, comentava a imagem "Índios em sua cabana" (nº 8) expressando que estes

> *"Eram extremamente preguiçosos e só a fome os obrigava a procurar alimento. Mesmo assim colhiam, caçavam ou procuravam aquilo que lhes bastava para alguns dias. Não se esforçavam para conseguir o armazenamento de víveres. Embriagavam-se com freqüência e, acostumados à ociosidade, não possuíam nem aptidão nem resistência para enfrentar tarefas de natureza permanente"* (Gomes Mathias, 1968:51).

O autor não somente parece enfatizar os aspectos negativos já atribuídos por Rugendas, mas, também, contradiz as afirmações do artista sobre as qualidades positivas dos índios: consideremos o final deste último parágrafo e as descrições em *Viagem Pitoresca* acerca das excelentes capacidades físicas dos índios (Rugendas, 1972:89; veja-se também pág.159 deste trabalho).

Referindo-se a "Guerrilhas" (nº 13), uma imagem que, no nosso entender, jogaria um papel crítico desde o momento em que apresenta uma luta armada entre soldados e indígenas, em evidente desigualdade de recursos (à qual voltaremos mais adiante), Gomes Mathias explicava não obstante que

> *"Não podendo enfrentar os soldados de peito aberto, os selvagens recorriam ao expediente de preparar ciladas nos lugares mais favoráveis limpando a floresta o suficiente para lançar suas flechas com maior segurança sem poderem ser vistos. Nessas ocassiões os soldados que não possuíssem coletes acolchoados encontravam-se perdidos, pois suas armas de pouco valiam"* (Gomes Mathias, 1968:54).

A manifesta assimetria de poder representada nessa imagem resulta manipulada por este historiador que, apelando a um repertório de atributos negativos (que supõe comum a seus leitores), explica essa cruel imagem como o resultado de uma armadilha

– prática aparentemente frequente entre os índios, produto do seu caráter belicoso e traiçoeiro. Gomes Mathias também acaba fantasiando situações que Rugendas nunca introduziu, acrescentando dados que parecem ornamentar as descrições do artista; referindo-se a "Índios numa plantação" (nº 15), descreve a cena como se ele tivesse sido uma sorte de testemunha oculta:

> *"Acossados pela fome, em certas ocassiões, bandos de índios procuravam as fazendas a fim de conseguir alimento. Nem sempre manifestavam intenções belicosas. De qualquer forma era preciso atendê-los com longa distribuição de comida. Não satisfeitos, iam despojando as árvores de seus frutos, como se observa na estampa. Depois de alimentados retiravam-se, quase sempre sem agradecimento, para suas aldeias"* (Gomes Mathias, 1968:55).

Achamos desnecessário citar mais exemplos, visto que eles reproduzem – de maneira até caricatural – certos estereótipos sobre os indígenas, ainda presentes no senso comum; não obstante, o que nos interessa sublinhar aqui é que esta obra aparece citada por Carneiro como uma referência, permitindo, de algum modo, a divulgação dessa visão sobre os índios.

4.2.2 - *Rugendas e o Brasil*. Pablo Diener e Maria da Fátima Costa (2002)

Com o propósito de analisar a totalidade das imagens do álbum de Rugendas, estes autores optaram por dividir as cem litografias em quatro grandes grupos, denominados "Costumbrismo", "População", "Paisagem" e "Outros" (Diener e Costa, 2002:90-249). Explicando aos leitores os critérios que orientaram a construção das duas primeiras divisões, os autores expressam:

> *"Neste grupo temático* [Costumbrismo] *reunimos as cenas que retratam* ***aspectos da vida cotidiana dos distintos grupos da população brasileira, relacionadas principalmente com o trabalho e o lazer.*** *(...) ...que representam aspectos diferenciados da vida urbana e rural do Brasil Oitocentista. (...) ...nas páginas do livro-álbum João Maurício também representa a população desde outra perspectiva. São cenas nas quais registra com sobriedade, às vezes até com algum rigor científico, os distintos grupos étnicos, em particular os negros e os índios. Estas litografias não foram incluídas neste grupo temático, mas sim no grupo* População. ***Tratamos como*** **Costumbrismo** ***apenas as folhas em que a população é apreendida de forma pitoresca****"* (Diener e Costa, 2002:103; grifos nossos)[259].

[259] "Costumbrismo" reúne trinta e quatro litografias; "População" conta com vinte e oito. Quanto ao terceiro e quarto grupo, sob o título "Paisagem" se classificaram trinta ilustrações sobre as paisagens brasileiras, reunindo em "Outros" oito litografias que compreendem os lugares não visitados por Rugendas, elaboradas através de informações de terceiros (entre essas pranchas, encontram-se as duas litografias baseadas nos desenhos de Debret, comentadas anteriormente).

Sob esses critérios, as pranchas sobre os indígenas resultam incluídas no grupo "População", analisadas conjuntamente com as imagens sobre as populações negras (2002:144-193). Na introdução dessa segunda parte, os autores explicam que Rugendas tinha dado especial atenção à população multiétnica brasileira, e que essas pranchas

> *"...ao nosso entender, manifestam o interesse do artista por representar* ***um motivo mais etnográfico que pitoresco, sabendo, contudo, que às vezes a intenção respondia à busca do exotismo e não propriamente a princípios científicos****"* (Diener e Costa, 2002:144; grifo nosso).

Delimitando e qualificando essas duas grandes áreas (*costumbrismo/pitoresco* e *população/etnográfico*), os autores colocam uma questão de fundamental importância: sem dúvida e como já foi apontado, a busca do exótico se torna um componente ineludível na hora de refletir sobre qualquer representação da 'alteridade' no século XIX. Entretanto, esse apontamento situa-se sobre os eixos do *etnográfico* ou do *pitoresco* – isto é, entre os domínios da ciência ou da arte –, obstaculizando-se, a partir dessa posição dicotômica, a possibilidade de ler essas representações da 'população multiétnica brasileira' em termos políticos: prima aqui uma leitura entre 'índios representados de maneira realista' ou 'índios como objetos estéticos' que, acreditamos, eclipsa de forma considerável a construção visual de realidades e hierarquias sociais nas mãos de Rugendas. Por outro lado, imediatamente a seguir Diener e Costa comentam com os leitores que o artista achava que os indígenas estavam encaminhados rumo à civilização, mas que esse curso tinha sido interrompido pelo contato traumático com os europeus; explicam então que para Rugendas *"...caberia agora criar uma estratégia para fazê-los retornar ao rumo perdido, por meio de um adequado trabalho missionário"* (2002:144). Termos tais como 'civilização' e 'trabalho missionário' – tão caros à história indígena – são colocados como dados subentendidos, o qual sugere a naturalização de uma estrutura histórica comum aos leitores, na qual ambos os termos estariam ancorados.

Em outro nível, Diener e Costa se inserem na discussão sobre as diferenças entre esboços originais e litografias definitivas (recuperando os aportes do Príncipe Maximiliano, Hartmann e Carneiro), separando cuidadosamente as imagens sobre os indígenas das do resto do álbum. Como já foi apontado, são especialmente essas imagens as que permitem, a estes autores, questionar o caráter documental atribuído geralmente a *Viagem Pitoresca* em sua totalidade: *"João Maurício Rugendas esmerou-se em atender a um público ávido pelo pitoresco. Temos, portanto, uma bela obra;*

longe, porém, de um livro de caráter documental" (2002:248). Essa afirmação encontra seu fundamento, aliás, através da sólida trajetória de pesquisa destes dois autores: como apontamos oportunamente, em um trabalho anterior (1999) já tinham realizado uma exaustiva análise sobre uma série de desenhos isolados realizados por Rugendas, usados mais tarde pelo própio artista para combiná-los em diferentes cenas. No capítulo anterior, descrevemos detalhadamente os aportes que Diener e Costa proporcionam em torno desses esboços: eles os definem como *'figuras curingas'* que, depois, foram recriadas e/ou encaixadas nas posteriores composições idealizadas do artista e dos litógrafos. Sustentando que existe uma 'mudança conceitual' na passagem dos esboços às litografias, Diener e Costa argumentam que os primeiros tinham respondido a um registro de ordem naturalista, sofrendo uma posterior redefinição nas litografias para, assim, poder vinculá-las com a narrativa que as acompanhava no álbum. Sem dúvida, todo esse tipo de informações torna-se valioso desde o momento em que permite aceder às *condições de realização* dessas imagens; entretanto, ao estabelecermos uma leitura sócio-histórica sobre tais dados, deparamo-nos novamente com a problemática que encontramos em Carneiro: as distorções e/ou adaptações são lidas a partir de critérios artístico-compositivos, sem se abordar a manipulação de informação social que elas implicavam, nem os possíveis significados de tais manipulações.

Apelando à grande classificação entre retratos e cenas grupais, Diener e Costa sublinham que *"A representação dos tipos físicos dos grupos indígenas* ***tem um valor documental muito feliz no livro-álbum do nosso artista, a diferença do que acontece com as cenas da vida cotidiana"*** (2002:153; grifo nosso). Os autores destacam, então, a apresentação de um 'índio genérico' nestas últimas, acrescentando que *"A falta da caracterização das fisionomias étnicas nessas cenas costuma ser creditada aos litógrafos"* (2002:145); ao mesmo tempo, apontam que através dos esboços pode-se comprovar que Rugendas tampouco ofereceu informações pelas quais estabelecer as singularidades dos povos registrados, deixando à mercê dos litógrafos a maneira de interpretar seus próprios desenhos (especialmente no caso de Victor Adam). Concordam então com a análise de Hartmann, concluindo que o preciosismo e a superioridade dos estudos de cabeças respondiam ao tipo de resultados que se esperavam de um ilustrador científico. Para estes autores, os litógrafos não teriam europeizado as fisionomias dos retratos, *"respeitando quase sempre seus signos étnicos"* (op.cit.).

Comentando o valor da 'veracidade' dos retratos, os autores destacam a existência de 'traços étnicos' que não encontram nas cenas grupais. Acreditamos,

entretanto, que essa 'deficiência' na ordem da representação artística pode adquirir contornos problemáticos. Diener e Costa apontam a ausência de *traços étnicos / sinais étnicos / marcas de identidade étnica* sobre os desenhos de Rugendas, repetidas vezes (2002:66; 154; 156; 160; 166; 172). A exigência de uma precisa identificação étnica já tinha sido apontada pelo Príncipe Maximiliano (referindo-se à totalidade das imagens de Rugendas sobre os indígenas): como naturalista da primeira metade do século XIX – e de acordo com o solicitado por Cuvier e Blumenbach –, o Príncipe demandava a Rugendas a produção de *ilustrações científicas* capazes de se tornar ferramentas de conhecimento sobre as populações do Brasil, desconhecidas na Europa; respondendo ao esquema classificatório tipológico das 'raças' humanas que estava em curso, os registros visuais deviam dar conta sobre elas de maneira *exata*. A pretensão solicitada por um naturalista do século XIX, no âmbito da ciência, resulta de alguma maneira atualizada no século XXI no domínio da arte, esperando-se que Rugendas tivesse, em certa medida, 'etnificado os grupos' em lugar de se tratar, simplesmente, de personalizar seres humanos. Não obstante, achamos que essa atitude estaria respondendo à expectativa generalizada de encontrar imagens próximas a 'índios étnicos', singularizados através de artefatos culturais 'típicos', com seus adornos, tatuagens, cortes de cabelo e pinturas (isto é, através das 'marcas materiais de sua cultura') e não, estritamente, através de características raciais. Entretanto, consideramos que tais apreciações se tornam delicadas e/ou problemáticas na medida em que poderiam atualizar tanto uma ferramenta quanto uma visão colonial com importantes consequências sociais, montando-se uma classe de identificação do indígena baseada em certas 'marcas próprias' (definidas como '*traços étnicos*') que os tornariam reconhecíveis.

Em outro dos seus trabalhos, estes autores já tinham apontado que

> *"**Embora Rugendas tenha apenas documentado indígenas que já mantinham algum tipo de contato com o entorno colonizador, portanto fora do seu habitat natural, os traços dos seus desenhos guardam as características e particularidades étnicas das diferentes nações que registrou**; as gravuras, no entanto, desprezam a singularidade e representam tipos idealizados sob concepções rousseaunianas, então em voga"* (Diener e Costa, 1999:82; grifo nosso).

Achamos que tais apontamentos também podem se tornar problemáticos, na medida em que sugerem uma associação entre 'traços característicos' e 'hábitat natural'; aparentemente, os índios *'que já mantinham algum tipo de contato com o entorno*

civilizador' podiam não ter oferecido essas características. Ao mesmo tempo, esse trecho nos encaminha para outra problemática também presente no trabalho de Carneiro: os encontros com os povos indígenas são mencionados em torno da narrativa do diário de Langsdorff, com a intenção de determinar 'se esses encontros realmente existiram, ou não', isto é, como parâmetro para estabelecer a veracidade dos trabalhos do artista. Baseando-se nesses diários, os autores concluem, em geral, que seus contatos se limitaram aos 'índios aldeados', mencionando essa classificação como um dado de conhecimento generalizado. Ao fazê-lo, Carneiro também menciona – embora sem aprofundar muito – que Monoxós e Maxakalis eram empregados pelo governo na guerra contra os Botocudos, e que a numerosa população indígena do rio Mucuri *"tão hostil se mostraria alguns lustros depois"* (1979:21,23,24,26). Diener e Costa mencionam o aldeamento dirigido por Marlière, alegando que esse *"...'chefe dos índios' reunia estes povos com o propósito de torná-los 'civilizados'"* (2002:153); também descrevem que, na litografia "Aldeia de Tapuia", *"...se representa um lugar no qual a civilização vai impondo seus signos"* (2002:154). Não há qualquer desenvolvimento acerca do significado da 'civilização' proposta pelo governo – a submissão política dos indígenas, a apropriação de suas terras, a conversão para o catolicismo e a exploração da sua mão-de-obra –, nem se colocam interrogações em torno dos aldeamentos e sua dissimulada escravidão; também não se menciona que classe de guerra tinha sido declarada contra os Botocudos. Achamos que essa falta de informações-chave em torno dos povos indígenas do Brasil reproduz, de alguma maneira, a 'ausência de história' sobre eles, apontada pelo próprio Rugendas.

Nessa direção, é importante considerar o apontado acima no contexto mais amplo das ideias políticas do artista, exploradas por Diener e Costa; para estes autores, o ideário liberal de Rugendas tornava-se evidente a partir do conjunto de opções políticas tomadas pelo artista ao longo de toda sua vida. No quadro da elaboração e publicação de *Viagem Pitoresca*, Diener e Costa identificam sua tendência liberal republicana desde o momento em que Rugendas tinha escolhido recriar uma cena vinculada à revolução anti-monárquica de 1817 (na litografia "Junta de Pernambuco"), deixando de lado a cena sobre a coroação de D. Pedro I, da qual tinha sido testemunha ocular (Diener e Costa, 1999:154); por outra parte, sua opção liberal também tornar-se-ia manifesta através do forte caráter anti-escravista do álbum (aspecto também destacado por Slenes, 2006). Para Diener e Costa, essas opções visuais revelariam, claramente, tendências e conteúdos políticos, mas nada é lido politicamente em relação

aos indígenas. 'O político' aparece claramente vinculado a eventos e situações próprias da sociedade branca – a comemoração de uma revolução, as inegáveis vantagens comerciais de sociedades com trabalhadores e consumidores livres –, mas os dados oferecidos por Rugendas sobre os 'índios do Brasil', e sua forte construção estereotipada, saõ reproduzidos sem se mencionar que todos os povos por ele representados foram claros objetivos de Estado. Achamos que, ao se passar por alto essa conjuntura política, acaba por se favorecer uma leitura não-histórica dos indígenas, confirmando-se, ao mesmo tempo, o seu lugar secundário e/ou pitoresco e/ou simbólico na formação da sociedade nacional.

4.3 – Rumo a outros contextos interpretativos

De acordo com os trabalhos até aqui examinados, os desenhos de Rugendas sobre os indígenas podem ser classificados em dois grupos, *retratos* e *cenas grupais*. Os primeiros teriam conservado certa fidelidade de representação, enquanto os segundos teriam sido distorcidos pelas interferências dos litógrafos, pelas inespecificações de Rugendas (que não teria provido aqueles de dados suficientes) e pelas próprias decisões do artista, que teria construído composições fantasiosas a partir dos seus esboços, adaptando-os em função de um critério narrativo-compositivo. Sem dúvida, estes valiosos dados nos permitem aceder às *condições de realização* dessas imagens, mas não nos informam a respeito das *condições que tornaram possível visualizar essa realização*.

Certamente, poder-se-ia argumentar que as leituras aqui analisadas foram elaboradas a partir de propósitos histórico-artísticos, focalizados em dar a conhecer a obra do artista no Brasil, e que o objetivo desses autores não foi, em momento nenhum, oferecer uma leitura crítica sobre as imagens dos indígenas. Efetivamente, essas leituras configuram outras perspectivas de análise. Achamos fundamental, portanto, sublinhar que as questões aqui levantadas não visam denunciar erros nesses trabalhos, nem menosprezar seus valiosos aportes para o conhecimento da obra de Rugendas. Pelo contrário, a nossa análise se encaminha em outra direção: estamos trabalhando *sobre* as imagens de Rugendas, tentando realizar uma etnografia dos veículos através dos quais elas adquiriram e transmitiram significados portadores de consequências sociais, procurando estabelecer, ao mesmo tempo, outros critérios para a apreciação do seu valor documental. Assim, entendemos as obras destes autores como intervenções e/ou mediações, na medida em que determinaram relações que se incorporaram e/ou

assentaram sobre essas imagens, resultando admitidas certas leituras, e não outras. As ilustrações que pretenderam representar o Brasil da primeira metade do século XIX, foram apresentadas novamente, nos séculos XX e XXI, validadas como meios de orientação para compreender aquelas realidades passadas através de um talentosíssimo desenhista, mas não se colocaram questões sobre a ordem social por ele representada e foram enquadradas dentro de certo relato histórico compartilhado. O valor transcultural e abrangente da 'arte' exercida por Rugendas parece ter obscurecido o interesse para as formas de visualizar, interpretar e dar a conhecer grupos humanos sobre os quais se estabeleceram desigualdades e hierarquias, reproduzindo-se, no nosso entender, marcas e leituras coloniais.

Devemos destacar também que, em linhas gerais, a origem científica do álbum parece ter auto-determinado seu caráter totalizador, sendo tratado por diversos autores como uma obra que definia, por si mesma, sua razão de ser, sua coerência, seus princípios e normas de leitura (Richert, 1952; James, 1956; Correas, 1967; Gomes Mathias, 1968; Massarani, 1982; Carneiro, 1979). Como já apontamos – e a exceção dos trabalhos de Diener e Costa –, a ênfase exclusiva sobre essas condições tem favorecido o 'contágio' de um valor documental a todas as pranchas do álbum, impedindo, então, leituras diferenciais sobre as diversas ordens de representação nele contidos. Seu tratamento como uma totalidade se torna compreensível na medida em que *Viagem Pitoresca* foi, efetivamente, concebida e reproduzida *como uma totalidade*, e ainda elaborada *para Europa* e *na Europa* na primeira metade do século XIX por um artista-viajante, ex-participante de uma expedição científica. A respeito (e parafraseando a Said, 2007), não se pode perder de vista que, se Rugendas estava na América e pensava e/ou registrava sobre ela, era porque *podia estar na América* e *podia pensar sobre ela*, da mesma forma em que podia apresentá-la aos leitores em torno da centralidade, nunca questionada, da Europa e sua ciência universalista.

Não obstante, no nosso caso particular, ao abordarmos suas imagens e textos sobre os indígenas consideramos que não podem ser interpretados exclusivamente como mero produto do horizonte europeu e das suas buscas científicas, suas ansiedades políticas e comerciais e suas demandas de exotismo: privilegiar esse ponto de vista enfatiza os estigmas 'europeus' sobre os índios, afastando ou passando por alto aqueles gerados no próprio contexto nacional. Em outras palavras, os índios de *Viagem Pitoresca* nos informam acerca da visão europeia de *disponibilidade* sobre a América e da reflexão moral sobre ela, mas achamos que a leitura excessiva sobre 'o olhar

europeu' a respeito dos índios exime – ou, pelo menos, eclipsa de maneira considerável – a participação das elites brasileiras nesse assunto: sabemos que não somente os europeus se disputavam o Brasil, e, também, que eles não foram os únicos interessados na mão-de-obra indígena e na fabricação deste em um trabalhador.

Apesar de termos proposto, no Capítulo 3, remeter-nos à temporalidade própria do aparecimento do álbum como eixo organizador (isto é, no século XIX), para, neste capítulo, abordá-lo unicamente a partir da sua apresentação no âmbito brasileiro (mais de um século depois), indagaremos, não obstante, acerca da posição de Rugendas dentro do campo intelectual da época e suas relações sociais, ampliando o espaço ideológico onde se desenvolveram suas reflexões, e os esquemas intelectuais subjacentes a suas interpretações. Longe de nos contradizermos, queremos explicitar as intenções que dirigem nossa escolha. Antes de tudo, devemos considerar a maneira como essas imagens chegam até nós. Contamos, obviamente, com sua visualidade, constante e idêntica a si mesma no passar do tempo; entretanto, essa condição de existência não se apresenta como um dado isolado e autônomo. Em presentes históricos diferentes, os passados visuais ali representados foram reconfigurados desde finais da década de 1930 até aos nossos dias sob uma pluralidade de formas (catálogos, exposições, livros de história, manuais escolares, almanaques, instituições públicas, trabalhos científicos, livros de arte etc.), moldando diversas maneiras de evocá-los. Os fatos descritos pelas imagens mantêm uma enorme distância temporal com o nosso presente, razão pela qual – aparentemente, cada vez mais – precisam chegar até nós acompanhadas de relatos que as expliquem. Querendo definir o que as imagens foram e/ou são, essas reinterpretações nos falam dos *usos* aplicados sobre elas; assim sendo, não só trabalhamos sobre essas imagens, mas também sobre os fatores que as tornaram importantes.

Em linhas gerais, poderiamos afirmar que, no Brasil, ninguém se defronta com essas imagens de Rugendas em condição de *tábua rasa*, e tampouco se depara com 'produtos visuais da primeira metade do século XIX' sem nenhum tipo de mediação; pelo contrário, essas imagens se apresentam como portadoras de memória desde o momento em que fazem parte de repertórios visuais nacionais, carregando consigo uma diversidade de *usos sociais*, incorporados em suas várias manipulações ao longo do tempo. Como apontamos oportunamente, são precisamente esses usos sociais os que nos exigem examiná-las do ângulo de sua memória – que não é exatamente o passado, mas aquilo que permite percebê-lo e configurá-lo. Assim sendo, entendemos então que não

se trata, única e simplesmente, de 'retornar' aos contextos do século XIX, mas de *retomar aqueles que foram esquecidos no XX e XXI*.

4.3.1 - Rugendas, José Bonifácio e Guido Marlière

Tendo em mente tudo o apontado até aqui, começaremos por recapitular, brevemente, algumas das informações já apresentadas.

Rugendas pertencia a uma genealogia de artistas, e sua formação se desenvolveu exclusivamente no âmbito da arte. A aproximação dele a Langsdorff surgiu quando o barão viajou à Baviera, para se encontrar com os recém-chegados Spix e Martius, pelo qual pode-se supor que, a partir daí, o artista ter-se-ia interessado (e tomado contato) com os estudos de história natural sobre aqueles trópicos que se propunha visitar imediatamente depois. Lembremos, aliás, que foi integrado na Expedição Langsdorff com somente 19 anos de idade, pelo que também supusemos que seus conhecimentos sobre o Brasil fossem escassos e/ou generalizados. Em virtude dessa focalizada educação artística, apontamos como provável que Langsdorff – formado em Göttingen, com experiência em expedições científicas, admirador de Humboldt, conhecedor do Brasil e promotor da emigração alemã para suas terras, dono de uma fazenda que tinha se tornado uma referência cultural e científica para os naturalistas da época – ter-se-ia constituído como o primeiro informante de Rugendas a respeito do país, e, também, o seu tutor intelectual. Destacamos, aliás, as atitudes de alguns viajantes situados nas redes sociais de Rugendas, acerca da humanidade dos índios e/ou suas possibilidades de incorporação como trabalhadores: Saint-Hilaire e o Príncipe Maximiliano tinham defendido a humanidade dos Botocudos e sua provável civilização; Denis considerava que os indígenas podiam se transformar em 'populações úteis'; Debret apontava a pertinência de sua proximidade à vida civilizada das cidades.

Ao mesmo tempo, destacamos que o interlocutor de Langsdorff no Brasil era nada menos que José Bonifácio. Não se conhecem evidências a respeito de algum possível contato direto entre este e Rugendas[260], mas a proximidade entre José Bonifácio e Langsdorff, por um lado, e a do barão com o artista, por outro, permite-nos vislumbrar uma cadeia de transmissão de ideias sobre o Brasil – científicas, sociais, políticas – das quais o jovem Rugendas, com tudo por aprender, seria provavelmente o

[260] Questão bastante improvável, aliás, se considerarmos que, naquele momento, José Bonifácio já era *Ministro dos Negócios do Reino e Estrangeiros*, enquanto Rugendas era um jovem de 19 anos que estreava seu cargo de ilustrador em uma expedição científica.

depositário. Como apontamos no primeiro capítulo, essa hipótese ganha relevância ao encontrarmos várias das ideias de José Bonifácio no texto de *Viagem Pitoresca*.

Outro dos contatos de Langsdorff no Brasil era Guido Marlière, naquele momento *Comandante das Divisões Militares do Rio Doce*. Nos seus diários, Langsdorff refere-se a ele como um colega a quem já conhecia, mantendo com ele excelentes relações e, por isso, visitando as aldeias de Pomba e d'Ubá, dirigidas por Marlière, em julho de 1824 (Bernardino da Silva, 1997:83-89). Nessa ocasião, Marlière não estava ali, pelo que não conheceu pessoalmente Rugendas; entretanto, o artista teria tido outro tipo de conhecimentos sobre esse militar. Em primeiro lugar, devemos considerar que Marlière era um antigo vínculo de Langsdorff, pelo qual é provável que o barão – decidido a passar pelas aldeias que aquele dirigia – tenha comentado, com os membros de sua expedição, as características desses lugares, as políticas aplicadas por seu colega e as particularidades que distinguiriam sua administração – elogiada por Langsdorff, referindo-se a Marlière como 'líder dos índios'[261]. Em segundo lugar, devemos levar em conta que Eschwege, Pohl, Freyreiss, Spix, Martius e Saint-Hilaire também tinham passado pelas aldeias de Marlière, tornando este uma referência desde o momento em que podiam ficar nessas aldeias e confrontar dados sobre populações, fauna e flora locais. Como Langsdorff, esses naturalistas celebraram a obra de Marlière e sua ação civilizadora entre os índios[262] – elogios que também encontramos nas páginas de *Viagem Pitoresca* (Rugendas, 1972:101). Todos eles, aliás, participavam de uma ciência que vinha interrogando-se, há tempo, acerca da humanidade dos índios (através de figuras como Buffon, de Pauw, Blumenbach), estudando-os no âmbito da história natural e debatendo sobre suas condições – ou não – de perfectibilidade.

Dado que as visões de José Bonifácio e Guido Marlière sobre os indígenas se localizam na trajetória mais ampla de relações entre estes e a sociedade branca, com suas políticas indigenistas, torna-se imperativo aprofundá-las para contextualizar o pensamento desses dois importantes representantes do Império que 'aparecem' no álbum de Rugendas.

---

[261] Veja-se Bernardino da Silva, 1997:89-91, 96, 104.

[262] A esse respeito, veja-se Spix e Martius (1968:232, 235-237, 240, 260); Saint-Hilaire (1975:184, 215, 251, 256, 277) e Freyreiss (Viagem ao interior do Brasil, in: *Revista do Instituto Histórico e Geográphico de São Paulo*, vol.11, 1906, pp.158-228). Referindo-se à navegação no Rio Doce, Saint-Hilaire declarava que ali os índios já não eram um problema, devido a *"os cuidados do generoso Marlière"* (Saint-Hilaire, *Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce*. São Paulo: EdUSP, 1974:41; citado em Espindola, 2007:56).

4.3.2 - Os problemáticos índios mansos e bravos do Brasil

4.3.2.1 – O sertão: um cenário difícil

Antes de nos referirmos às políticas indigenistas, deveríamos, não obstante, aprofundar as representações da territorialidade que as acompanharam. Como veremos a seguir, as interações entre a sociedade branca e as populações indígenas aparecem frequentemente organizadas entre os espaços do *litoral* e do *sertão*, distinção 'geográfica' intimamente relacionada à construção da identidade indígena pelos seus conquistadores.

Segundo alguns estudiosos, a origem do termo proviria de uma alteração da palavra '*desertão*'[263]. Os portugueses a utilizavam para se referir às áreas interiores a Portugal e distantes de Lisboa, compreendidas, por sua vez, como grandes territórios afastados do mar (Amado, 1995:147; Antonio Filho, 1999:15); o seu uso teria invocado sempre áreas indefinidas, desconhecidas e inabitadas, distinguindo-as assim dos territórios povoados e controlados do litoral. Mais tarde, nas terras americanas, a empresa de conquista incrementaria os significados dessa construção espacial acompanhando os avanços da colonização, diluindo-se ainda mais qualquer conotação especificamente geográfica e unificando-se, sob esse termo, zonas absolutamente distintas entre si[264]. Progressivamente, os atributos colocados sobre o sertão acabariam por se definir a partir do litoral e por oposição às qualidades deste, compreendido como *locus* da civilização. Assim sendo, o sertão no Brasil do século XIX, visitado por Rugendas, delimitava o espaço de uma natureza indomável que albergava tanto animais perigosos quanto, principalmente, seres distintos, não-brancos e não-cristãos, incompreensíveis e inclassificáveis: os índios bravos e selvagens. Estes eram os habitantes daquelas terras não colonizadas, que precisavam de uma transformação porque estavam vazias de civilização; era necessário o seu desbravamento, conhecimento, exploração e controle. Nesse cenário, *mansos* e *bravos* acabariam definidos em função do seu grau de resistência ao projeto colonizador.

De acordo com o historiador John Monteiro (2001:8), a classificação definida pela oposição entre 'mansos/bravos' reformulava o padrão inscrito originalmente sob o binômio 'Tupis/Tapuias', o qual teria sofrido transformações conjunturais sob outros pares de oposições ('*policiado/bárbaro*' ou '*civilizado/selvagem*'); por sua vez, estes

[263] Gustavo Barroso. A origem da palabra sertão. In: *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, IBGE, (52):401-403; julho 1947. Citado em Antonio Filho, 1999:15.

[264] Janaína Amado (1995:149) apresenta uma lista com diversas regiões classificadas sob o termo sertão, compreendidas entre zonas tão dessemelhantes como a capitania de São Vicente, Nova Iguaçu (RJ), Amazônia, a cidade de Recife, a capitania de Minas Gerais, as áreas adjacentes ao chamado Recôncavo Baiano, Goiás e Santa Catarina.

eram localizados entre o '*povoado*' e o '*sertão*', *"...o que representava mais do que uma referência espacial pois, na verdade, delimitava dois universos distintos, um ordenado pela lei e pelo governo, o outro livre de tais constrangimentos* – sem fé, nem lei, nem rei, *enfim"* (Monteiro, 2001:19; grifo no original).

De forma similar ao tratamento que recebeu o termo 'deserto' no território argentino (forma que será abordada no Capítulo 5), sertão constituiu uma representação simbólica territorial para se referir às regiões desconhecidas e 'inabitadas' do interior, povoadas de indígenas e vazias de civilização; sem aludir a nenhum acidente geográfico especificamente definido, constituiu, não obstante, uma categoria espaço-ideológica invocada para indicar o lugar (sempre distante) da alteridade, e sobre o qual a civilização, encarnada no Estado, devia intervir.

4.3.2.2 – Índios e sertões: o desafio da empresa de conquista

Em linhas gerais, pode-se dizer que a legislação portuguesa em torno da questão indígena sempre oscilou entre a liberdade e a escravidão dos índios; as leis que os declararam livres e que só admitiram sua escravidão em 'casos especiais' foram sempre levadas à prática ampliando as esferas de aplicação desses casos (Melatti, 1977:40; Domingues, 2000), refletindo os interesses dos grupos de influência em torno do poder político central vigente. Decretadas muitas vezes como 'gerais', a diversidade de medidas políticas, jurídicas e administrativas adotadas em torno dos indígenas tiveram, não obstante, uma pluralidade de aplicações locais que não foram homogêneas – nem no seu exercício, nem no seu desenvolvimento, nem nas suas consequências[265]. Sem que possamos abordá-las em profundidade – o qual excederia os limites desta tese –, o nosso objetivo será não obstante satisfeito na medida em que possamos dar conta, aqui, das diretrizes e categorias que orientaram ações, relatos, caracterizações e conhecimentos sobre as sociedades indígenas, e sua relação com o Estado brasileiro no momento de elaboração de *Viagem Pitoresca*.

Como se sabe, as relações iniciadas no século XVI entre os conquistadores portugueses e os autóctones estiveram circunscritas à exploração do *pau-brasil*,

[265] Coincidimos com Beatriz Perrone-Moisés (1992) quanto à necessidade de analisar especificidades locais, históricas e culturais em torno da legislação; segundo esta autora, *"Tomada em conjunto, a legislação indigenista é tradicionalmente considerada como contraditória e oscilante por declarar a liberdade com restrições de cativeiro a alguns casos determinados, abolir totalmente tais casos legais de cativeiro (nas três grandes leis de liberdade absoluta: 1609, 1680 e 1755) e em seguida restaurá-los. Quando se olha mais detalhadamente as disposições legais, percebe-se, porém, que ao tomá-las em conjunto, assim como aos índios a que se refere, simplifica-se bastante o quadro"* (Perrone-Moisés, 1992:117).

gerando-se uma mão-de-obra indígena para coletá-lo e transportá-lo, conseguida através de intercâmbios e relações amistosas e pacíficas (Pacheco de Oliveira, 2010), instalando-se no litoral as primeiras feitorias. A nova riqueza não demorou em criar competidores, chamando a atenção de comerciantes privados franceses que também se lançaram nessa empresa; ao mesmo tempo, começaram a se instalar os primeiros estabelecimentos produtores de açúcar. Estes não precisaram somente de terras, mas também de trabalhadores com dedicação exclusiva, surgindo assim os primeiros traficantes de escravos indígenas a par de uma base econômica e social diferente na colônia (Melatti, 1977:39). Capturados e transportados de uma parte a outra do litoral, essas práticas tornariam os indígenas hostis aos portugueses[266], e determinaria que a legislação dos portugueses fosse adversa aos índios.

Em competição com a Coroa espanhola e enfrentando a rivalidade dos comerciantes franceses, a política expansionista adotada por Portugal compreenderia, então, a criação de povoados instalados ao longo do litoral, rodeados por sua vez de povoados indígenas que muitas vezes responderam de forma hostil à ocupação de suas terras[267]. Como resposta a esses enfrentamentos, declarar-se-ia guerra a todos aqueles que não aceitassem o domínio português, começando a aparecer então o conceito de 'guerra justa' que, mais tarde, seria bem definido e legalizado. As condições exigidas por esse domínio – a conversão para o catolicismo e a submissão à Coroa portuguesa ou, caso contrário, o combate, a morte ou a escravidão dos 'infiéis' resistentes – justificou a prática generalizada de ter nativos como escravos. Entre estes, estavam os chamados *índios de corda*, isto é, índios prisioneiros de outros índios, 'resgatados' pelos brancos para evitar que fossem sacrificados em práticas antropofágicas (Pacheco de Oliveira, 2010)[268].

Paralelamente, a indiferença dos autóctones perante os jesuítas, nos povoados nativos, levou à criação dos *aldeamentos* (Melatti, 1977:39), concentrando os indígenas

[266] Em 1532 teve lugar o primeiro conflito armado (Pacheco de Oliveira, 2010; veja-se também Paraíso, 1992).
[267] Igarassu, Olinda, Ilhéus, Porto Seguro, Cabrália, Vitória, São Vicente e Santos (veja-se Pacheco de Oliveira, 2010).
[268] Nesse contexto chegou o padre jesuíta Manoel da Nóbrega (1517-1570), enviado junto com outros seis religiosos para converter a população nativa ao catolicismo (Pacheco de Oliveira, 2010). Em *Diálogo sobre a Conversão do Gentio* (1559), Nóbrega expressava que os indígenas só aceitariam a doutrina católica uma vez subjugados; por sua vez, o padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597), contemporâneo de Nóbrega, expressava que *"...para este gênero de gente não há melhor pregação do que espada e vara de ferro, na qual mais do que em nenhuma outra é necessário que se cumpra o* compelle eos intrare*"* (citado em Melatti, 1977:38; grifo no original). Ambos defendiam a guerra e a sujeição como o único caminho para a conversão.

em aldeias contornadas por alguma quantidade de terrenos. Essas aldeias eram controladas pelas autoridades vigentes a cada momento (missionários ou administradores da Coroa), que eram responsáveis pela catequese, organização e distribuição do trabalho indígena – entre a própria aldeia, os moradores e a Coroa. Deixando livres seus anteriores territórios – sobre os quais, geralmente, aplicou-se o regime das *sesmarias*[269] –, essa política de concentração reduzia os índios tanto social quanto territorialmente, solidificando a conquista, cumprindo com os ideais coloniais de povoamento e de disponibilidade de trabalhadores. Imprimindo à ação colonial o caráter de uma empresa religiosa, os chamados *descimentos* – deslocamentos de povos inteiros para novas aldeias, geralmente do interior para o litoral, próximas aos estabelecimentos portugueses[270] – deviam ser acompanhados, obrigatoriamente, por jesuítas (Pacheco de Oliveira, 2010; Domingues, 2000:51; Perrone-Moisés, 1992:118). Catequizados e civilizados, os índios aldeados se tornariam 'vassalos úteis' sustentando os moradores, participando em novos descimentos e defendendo o projeto colonial contra qualquer inimigo – estrangeiros ou índios hostis[271]. De acordo com Pacheco de Oliveira (2010), através dessas reservas de índios, *reduzidos* em aldeias, estabelecer-se-ia a sólida infraestrutura necessária para o nascimento econômico da colônia (implantação de lavouras de cana, engenhos, caminhos e outras construções públicas), demonstrando-se o papel fundamental de sua força de trabalho durante o século XVI e o início de uma mão-de-obra não especializada que será condenada, para sempre, a seu baixo valor

[269] Utilizadas pela Coroa nas terras conquistadas aos índios, as sesmarias constituíram um regime de doações de terras incultas a particulares, com o objetivo de estimular a ocupação do território e estender os alcances da ação civilizatória do Estado (veja-se Pacheco de Oliveira, 2009).

[270] Também eram destinados, estrategicamente, a zonas distantes das aldeias coloniais, visto que também era importante povoar os sertões; veja-se Perrone-Moisés, 1992:118-119.

[271] Outra das constantes na escravidão dos índios foi a apropriação de crianças (*curumins* ou *kurukas*) para vendê-las ou doá-las a famílias prestigiosas que, em sua maioria, empregavam-nas em trabalhos domésticos; isso lhes permitia 'civilizá-los' mais facilmente, adaptando-as à ordem branca desde pequenos (Paraíso, 2006). Essa prática aumentou as hostilidades com os brancos, mas também entre os próprios grupos inimigos, roubando-se crianças entre eles para vendê-las, ampliando-se então os conflitos interétnicos e intergrupais. Segundo Paraíso, a maior quantidade de informações a respeito dessa prática está nos trabalhos dos viajantes; Saint-Hilaire tinha expressado que *"...tentados pelos preços por que os portugueses pagavam as crianças, os Capitães Botocudos guerreavam-se para ter crianças a vender"* (Saint-Hilaire, 1975:250; a esse respeito, vejam-se também as declarações do viajante americano Thomas Ewbank em 1850, citadas em Carneiro da Cunha, 1992:146). Em 1834, a família Calmon fez parte das famílias prestigiosas que tomavam crianças Botocudo (Paraíso, 2006:70); isto permite demonstrar como essa prática estava difundida e legitimada. A partir da análise do retrato de um menino Bororo (que faz parte do acervo do Museu Nacional de Rio de Janeiro), Pacheco de Oliveira (2005) faz uma pormenorizada abordagem sobre o caráter dessas 'adoções', que ainda aconteciam em 1890.

econômico e a sua invisibilidade – apagando-se, gradualmente, a presença indígena e seu valor na história da colônia[272].

No século XVII houve um forte aumento na demanda de mão-de-obra, uma redistribuição de cargos entre jesuítas e administradores – em torno dos descimentos e dos contratos de trabalho indígena – e um aumento das fugas dos índios nas aldeias, desaparecendo dos lugares mais acessíveis aos colonos e começando, por isso, os deslocamentos para o interior. Durante esse período terá início a colonização da região septentrional (atuais áreas dos estados de Maranhão, Pará e Amazônia; Melatti, 1977:40), e aparecerão as chamadas *bandeiras paulistas*, destinadas a escravizar índios[273], dado que a escassez de trabalhadores agrícolas tinha incentivado a procura de mão-de-obra escrava no sertão.

Nesse contexto de expansão territorial e conquista, o jesuíta Antônio Vieira (1608-1697) pôde verificar que as práticas permitidas pelas chamadas 'guerras justas' – pelas quais, por direito, podia-se escravizar índios inimigos e *índios de corda* – eram exercidas com inúmeras irregularidades, tomando-se escravos sem se respeitarem as especificidades estabelecidas para a 'guerra justa' e os 'resgates'[274]. As denúncias do padre Vieira perante a Corte portuguesa, para impedir tais excessos, originaram uma série de medidas; em torno delas, tanto jesuítas quanto membros de outras ordens religiosas, câmaras municipais, procuradores de índios, governadores e colonos, disputaram-se a autoridade exclusiva das missões e dos aldeamentos, assim como a possibilidade de dirigir as bandeiras de 'resgate' de índios, evidenciando-se, então, as

[272] Dando conta das marcas de progresso estabelecidas graças ao trabalho indígena, o autor analisa esse processo histórico do século XVI em três contextos específicos: a capitania real da Bahia, o litoral norte e o litoral sul; veja-se também Pacheco de Oliveira e Rocha Freire, 2006.

[273] A esse respeito, veja-se John M. Monteiro, *Negros da Terra: Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994). Os *bandeirantes paulistas* eram também contratados em outras regiões quando, por exemplo, precisavam-se forças armadas para uma 'guerra justa'; veja-se Paraíso, 1992.

[274] Os motivos para declarar uma 'guerra justa' podiam ser vários: por colocarem obstáculos na propagação do cristianismo, por hostilidades cometidas contra os brancos, por quebrarem pactos e, muito especialmente, pela existência de práticas antropofágicas, as quais era imperativo combater – entre outros. Visto que constituíam uma oportunidade para conseguir escravos legalmente, sua declaração era do maior interesse para os colonizadores, transformando-se em *"...o instrumento básico para o cativeiro legítimo dos índios"* (Pacheco de Oliveira, 2010). Conforme este autor, é necessário não perdermos de vista os efeitos que essas práticas produziam na dimensão territorial, dado que *"os dois aspectos estão inter-relacionados e a sua dissociação só dificulta a compreensão do fenômeno colonial"* (Pacheco de Oliveira, op.cit.); também aponta que *"...os "descimentos", as "tropas de resgate" e as "guerras justas", não eram questionados em sua natureza, mas apenas em algumas modalidades de aplicação, avaliadas como distorcidas ou excessivas. A disputa que os missionários mantiveram com os moradores tinha por objeto a regulação dessas atividades, não a sua supressão, de vez que eram por esses meios abastecidas não somente as fazendas, os serviços de particulares e as obras públicas, mas também as próprias atividades realizadas nas aldeias missionárias"* (Pacheco de Oliveira, 2009).

vantagens que acarretava seu controle (veja-se Melatti, 1977:42; Domingues, 2000). Durante o século XVII, essa procura de mão-de-obra por parte de colonos e missionários acabará estigmatizando concepções extremamente negativas sobre os indígenas, consolidando-se uma série de estereótipos que foram funcionais à legitimidade moral dos procedimentos repressivos contra eles: *indolentes* e *perigosos* por natureza, a partir daí ficaria estabelecido que necessitariam de tutela e de civilização (Pacheco de Oliveira, 2010)[275].

Já no século XVIII – em concordância com a lei de liberdade dos índios decretada por D. José I em 1755 –, a legislação mais importante será, sem dúvida, o chamado *Diretório dos Índios*[276]. Instalado em 1758 durante a gestão de Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal (1699-1782), suas diretrizes criaram uma ruptura com a política prevalecente até esse momento, integrando a questão indígena dentro de um programa de laicização do Estado. Expulsados os jesuítas junto com todas as outras ordens religiosas, os índios foram declarados livres de qualquer escravidão, enquanto aqueles foram substituídos pela figura dos Diretores. Segundo Mendonça Furtado (irmão de Pombal e legislador dessas medidas), a situação se manteria *"enquanto os índios não tivessem capacidade para se governarem"* (citado em Carneiro da Cunha, 1992:147). A política pombalina propôs assimilar os índios com o resto da população, tanto física quanto socialmente: era necessário criar uma população brasileira homogênea e livre para que Portugal afirmasse, na América, um território

[275] Segundo Melatti (1977:40), no final do século XVII e inícios do XVIII, o *boom* aurífero de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso orientou os *bandeirantes* para a exploração mineira, deixando de lado a escravização dos índios: tornava-se mais urgente neutralizar os grupos que podiam ameaçar a exploração dessas regiões e, por outro lado, a compra de escravos negros, para esses trabalhos, tinha resultado mais simples. Entretanto, Pacheco de Oliveira adverte que *"É difícil estabelecer as causas da substituição da mão-de-obra indígena pela africana"* (Pacheco de Oliveira, 2010). Apontando que existe um certo consenso, no senso comum, sobre o emprego de escravos negros para compensar 'a inaptidão indígena para o trabalho', assim como sobre a 'dificuldade de reuni-los' devido a seu 'nomadismo', o autor nos chama a atenção acerca da necessidade de revisão desses pressupostos. Sublinhando que tanto o nomadismo quanto a suposta incapacidade dos indígenas para o trabalho são resultado de um estereótipo que contradiz os registros dos plantadores do século XVI, sugere então aprofundar acerca das condições do mercado de cativos indígenas e negros (sua consideração ou não como bens de capital e/ou patrimoniais; sua qualidade de 'bens' temporários ou definitivos), assim como sobre os meios de subsistência que indígenas e negros eram capazes de produzir, para si mesmos e para os seus donos (destacando que o escravo indígena teria sido de maior utilidade: seu preço de compra era mais baixo e, aliás, encarregava-se de si próprio e da subsistência do seu dono, pelo qual não era necessário alimentá-lo). O autor aponta a possibilidade de que o trabalho indígena tivesse ocupado, então, atividades complementares, enquanto a população negra teria sido orientada para a produção econômica dominante (veja-se Pacheco de Oliveira, 2010).

[276] Inicialmente prevista para o estado de Grão-Pará e Maranhão, em 1758 foi aplicada em todo o Brasil (Carneiro da Cunha, 1992; Paraíso, 2006; Cézar de Carvalho, 2008).

forte, unificado e produtivo[277]. Para essa pretendida transformação social, impôs-se o português como língua geral e as aldeias se transformaram em vilas e localidades com nomes portugueses; ao mesmo tempo e procurando quebrar o isolamento que os jesuítas tinham criado em torno dos indígenas, foi favorecido o estabelecimento de moradores entre os índios e foi estimulada a realização de casamentos mistos, para, dessa maneira, colocar entre eles os hábitos e valores representativos da sociedade colonial[278].

Apesar de considerarem a 'liberdade' dos índios, as reformas pombalinas continuaram o modelo da sujeição: os Diretores contavam com a possibilidade de recrutar mão-de-obra nas aldeias para satisfazer as solicitações dos colonos, e os indígenas foram obrigados a pagar dízimos ao Rei e honorários aos Diretores; esses honorários deviam ser proporcionais à produção obtida, gerando-se por isso uma brutal exploração de sua força de trabalho. A quantidade de excessos registrados durante o Diretório provocou a sua revogação em 1798, acabando então a tutela sobre os índios aldeados. Entretanto, pouco depois dessa emancipação, D. Maria I deu aos índios bravos o privilégio de serem 'órfãos': qualquer particular podia contratá-los para trabalhar em troca de um salário, devendo-lhes oferecer também educação e instrução católica; um *Juíz de Órfãos* velaria pelo cumprimento de toda essa proteção especial (Carneiro da Cunha, 1992:147)[279]. Evitando que a Coroa prejudicasse seus negócios, o artifício dos moradores foi, então, obter declarações de 'guerra justa' para submeter os índios à sua escravidão temporária (Pacheco de Oliveira, 2010).

O progressivo declínio aurífero, a partir de 1760, tornou necessária a conquista de novos espaços e rotas comerciais nos territórios que, antes, tinham funcionado como uma 'barreira' para o acesso às minas, proibindo-se sua conquista e colonização[280]. Visto que os indígenas dessas regiões podiam obstaculizar o controle desses territórios, imediatamente depois de ter chegado ao Brasil, D. João VI declarou 'guerra justa' aos genericamente chamados Botocudos, Kaingang e Coroados, para colonizar o Vale do

[277] Veja-se Carneiro da Cunha, 1992:147; Melatti, 1977:42; Perrone-Moisés, 1992:119; Pacheco de Oliveira, 2009.
[278] Para uma análise detalhada das reformas pombalinas, veja-se Rita Heloísa de Almeida, *O Diretório dos Índios: um projeto de civilização do século XVIII* (Brasília:UnB, 1997).
[279] Segundo nos informa esta autora, o poder de distribuir força de trabalho indígena enriquecia rapidamente os Juízes de Órfãos; essas possibilidades eram manifestamente sabidas, pelo qual não era permitido exercer esse cargo por mais de quatro anos (Carneiro da Cunha, 1992:154).
[280] Veja-se Paraíso, 1992:415-418; Espindola, 2007.

Rio Doce (MG, ES), os campos de Garapuava (PA)[281] e o norte do Rio de Janeiro, através das *Cartas Régias* de 13/05/1808, 05/11/1808 e 02/12/1808.

O trajeto que, mais tarde, Rugendas percorreu com a Expedição Langsdorff, atravessou aquelas regiões; o itinerário não respondeu a um mero périplo escolhido livremente, mas se ajustou ao mapa já traçado por uma política estatal que tinha determinado conhecer aqueles sertões e suas potencialidades. As populações encontradas também fariam parte desse mapa pré-estabelecido de aplicações: a 'guerra justa' tinha sido declarada contra os Botocudos, pelo qual moradores e colonos atribuíram esse nome a outros diversos povos para, assim, classificar a qualquer grupo resistente e legalizar dessa maneira suas práticas ofensivas, tornando-se, então, um termo político-administrativo mais do que uma categoria de cunho etnográfico (Paraíso, 2005:4; 2006:54).

A *Carta Régia* de 02/12/1808 tinha declarado devolutas as terras dos indígenas envolvidos em guerras justas (Carneiro da Cunha, 1992:141,148; Melatti, 1977:43), e, pouco tempo depois, outra *Carta Régia* (01/04/1809) deu faculdade aos particulares para atuarem por conta própria: uma vez declarada a guerra, podiam-se organizar *bandeiras* contra os indígenas e escravizá-los durante 15 anos, a partir da data do seu batismo (Melatti, 1977:43; Carneiro da Cunha, 1992:146; Paraíso, 1992:417). Entre 1810 e 1814 foi intensificada a instalação de presídios ao longo das regiões que se pretendiam sem índios, principalmente ao longo dos rios Doce, Jequitinhonha e Pardo, nas capitanias de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia (Paraíso, 1992:417; 2006:42).

Como já tinha acontecido nos séculos anteriores, quando estabelecidos nas aldeias os indígenas podiam ser recrutados tanto por particulares quanto pelo Estado (em seus vários níveis), e, conforme à *Carta Régia* de 1798, durante o século XIX também foram integrados nas tropas militares em distintos episódios revolucionários (Carneiro da Cunha, 1992:150-152), visto que essa *Carta* tinha aprovado o serviço militar como parte do projeto de civilização (Cézar de Carvalho, 2008). O tratamento enérgico e ofensivo posto em marcha por D. João (que permanecerá vigente até 1831)[282]

[281] A respeito da 'guerra justa' declarada aos índios de Guarapuava, D. João VI expressaria: *"Não é conforme aos meus princípios religiosos e políticos o querer estabelecer minha autoridade nos Campos de Guarapuava e território adjacente por meio de mortandades e crueldades contra os índios, extirpando as suas raças, que antes desejo adiantar, por meio da religião e da civilização, até para não ficarem desertos tão dilatados e imensos sertões, é que só desejo usar da força com aqueles que ofendem os meus vassalos, e que resistem aos brandos meios de civilização que lhes mando oferecer* (01/04/1809; citado em Carneiro da Cunha, 1992:152).

[282] As *Cartas Régias* que ordenavam a 'guerra justa' só foram revogadas em 1831; a partir daí, decretou-se a liberdade dos índios cativos, embora afirmando-se sua condição de órfãos (Paraíso, 2006:67).

pareceu, não obstante, encontrar o seu contrário nas propostas de 'brandura' lançadas por José Bonifácio na *Constituinte* de 1823.

Nessa altura, Rugendas já estava no Brasil, desde março de 1822. A proximidade de Langsdorff com duas figuras-chave na administração da questão indígena – José Bonifácio e Guido Marlière – nos permite supor que o barão teria tido algum grau de conhecimento sobre as políticas implementadas nesse período, assim como sobre os debates que estas puderam implicar. Devemos considerar, em primeiro lugar, que o trajeto de Langsdorff teria dependido de informações, provindas do governo, para circular por determinados territórios, indicando-lhe caminhos e/ou regiões seguras para o desenvolvimento da expedição; para esses efeitos, o barão precisava conhecer a situação dos lugares que se propunha visitar. Em 1824 – quando se iniciava a sua expedição – o sertão meridional, até as margens do Rio Doce, estava sob o controle das Divisões Militares, sem que os Botocudos nem os Puri representassem sérias ameaças (Espindola, 2007:57); parte desses territórios eram controlados por Guido Marlière.

Não obstante e ao mesmo tempo, devemos considerar que Langsdorff era um diplomata e um homem de ciências, participante ativo do universo de leis e conhecimentos onde compartilhava interesses, valores, sentidos e lógicas com os seus colegas contemporâneos, abordando, com eles, agendas comuns em torno da questão indígena. Abordaremos, então, as figuras de José Bonifácio e de Guido Marlière, para assim poder imaginar os possíveis horizontes de ideias que, através de Langsdorff, estiveram próximos de Rugendas.

4.3.3 - José Bonifácio: um homem de ciências vinculado à Corte[283]

Chamado também 'o Patriarca da Independência', José Bonifácio de Andrada e Silva nasceu em Santos (São Paulo) em 1763, no seio de uma família da aristocracia portuguesa. Seguindo o modelo da elite brasileira, em 1783 viajou a Portugal para se formar em leis, filosofia e matemáticas na Universidade de Coimbra. Pouco tempo depois ingressou na Academia de Ciências de Lisboa e, por conta do governo português, em 1790 iniciou uma extensa viagem de estudos pela Europa, passando por Paris (naquele momento, em plena efervescência social revolucionária), Freiburg e Pádua,

[283] Para esta biografia de José Bonifácio recorremos aos trabalhos de Berenice Cavalcante (2001), Jorge Caldeira (2002), Carlos Guilherme Mota (1999c), Adriana Lopes e Carlos Guilherme Mota (2008).

visitando também Áustria, Hungria, Dinamarca, Noruega e Suécia[284]. Na Escola de Minas de Freiburg se tornou discípulo do mineralogista Abraham Werner, que também tinha sido professor de Humboldt[285]. Quando retornou a Portugal (1800), José Bonifácio trazia consigo conhecimentos sobre as minas e indústrias metalúrgicas de cada região visitada. Organizou a cátedra de Metalurgia na Universidade de Coimbra, ocupou vários cargos técnico-administrativos e levou a cabo uma importante quantidade de pesquisas; aliás, em 1808 fez parte do Corpo Militar Acadêmico de Coimbra para combater as forças napoleônicas.

Com 56 anos e uma sólida trajetória acadêmica, impregnada pela cultura da Ilustração, José Bonifácio voltou para o Brasil em 1819; a ex-colônia que agora o recebia era Reino Unido e sede da monarquia. Junto com o seu irmão Martim Francisco retomou seus estudos mineralógicos, enquanto outro dos seus irmãos, Antônio Carlos, estava preso na Bahia por ter participado da Revolução Pernambucana de 1817. Estudando a mineralogia do seu próprio país, durante esse período dedicou-se à leitura dos trabalhos de Saint-Hilaire, Koster e Langsdorff, escrevendo sobre eles inúmeros apontamentos, enquanto também fichava e traduzia as obras de Humboldt[286].

---

[284] Segundo Jorge Caldeira, nesses dois últimos países *"...descobriu e descreveu quatro novos minerais e doze variedades. Os estudos relatando as descobertas se tornam conhecidos internacionalmente, sendo citados em muitos trabalhos da época. Com o crescimento da fama, ele foi se tornando membro de todas as principais academias científicas do planeta (Berlim, Estocolmo, Copenhague, Turim, Londres, Gênova, Filadélfia, Iena e Edimburgo)"* (Caldeira, 2002:17-18); na capital francesa, a Sociedade de História Natural publicou suas "Memórias sobre os diamantes do Brasil", artigo pelo qual foi incorporado imediatamente à Sociedade Filomática de Paris (op.cit.:15).

[285] Junto com outras figuras importantes da geologia, tais como Esmark e Leopoldo von Buch (veja-se Cavalcante, 2001:48). Esta autora também afirma que Humboldt e José Bonifácio se relacionaram e mantiveram uma fluente correspondência (op.cit.:40). Na biografia de José Bonifácio escrita em 1846 pelo Dr. Emílio Joaquim de Silva Maia, integrante do IHGB, comenta-se este vínculo epistolar (veja-se *Revista do IHGB*, n.1, 1er. Trimestre de 1846, pág.133). São vários os autores que sustentam que Humboldt e José Bonifácio foram colegas durante o período de Freiburg: veja-se José Augusto Pádua (A profecia dos desertos da Líbia: conservação da natureza e construção nacional no pensamento de José Bonifácio. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.15, nº 44, out.2000, pp.119-142, pág.122), Maria Alice Rosa Ribeiro (Lições para a história das Ciências no Brasil. In: *Manguinhos*, v.III (3), Nov.1996-Fev.1997, pp.467-484; pág.467), Friedrich E. Renger (O 'quadro geognóstico do Brasil' de Wilhelm Ludwig Eschwege: breves comentários à sua visão da geologia no Brasil. In: *Geónomos* (2005), 13 (1,2), pp.91-95; pág.93), Octávio Tarquínio de Sousa (José Bonifácio. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972:27), A.G. Varela, M.M. Lopes e M.R.F. de Fonseca (As atividades do naturalista José Bonifácio de Andrada e Silva em sua 'fase portuguesa' (1780-1819). In: *História, Ciência, Saúde–Manguinhos*, v.11(3):685-711, set.-dez.2004) e Caldeira (2002:17). Não obstante, o historiador alemão Martim Guntau desmente a possibilidade dessa proximidade (veja-se: José Bonifácio de Andrada e Silva: estudos e trabalhos científicos na Europa central. In: Silvia F. de Mendonça Figueirôa (org.), *Um olhar sobre o passado: história das ciências na América Latina*. Campinas:Unicamp, 2000). Apesar dessas dissidências, a proximidade do Patriarca com o famoso naturalista existiu, de fato, ao participarem da *Sociedade de Amigos da Ciência Natural* de Berlim (Cavalcante, 2001:49).

[286] Tanto o IHGB quanto o Museu Paulista guardam documentos do Patriarca classificados sob o título *Extratos de Humboldt* (Museu Paulista: Serviço de documentação textual e iconografia, I.1-I.1.4.149; IHGB, Coleção José Bonifácio, lata 191, pasta 6; Manuscrito n.71-2/4). Sobre Saint-Hilaire e Koster,

Manifestando, de alguma maneira, o valor que o Estado reconhecia nas ciências e em sua utilidade político-econômica, em 1820 D. João VI ofereceu a José Bonifácio o título de Conselheiro. Daí em diante, os acontecimentos políticos o afastariam das suas atividades científicas: por causa da revolução constitucionalista do Porto (agosto de 1820), D. João VI decidiu partir para Lisboa, deixando seu filho D. Pedro como príncipe regente (abril de 1821); José Bonifácio foi nomeado presidente da Junta Provisória de São Paulo e escreveu as Instruções para os deputados que representariam a sua província nas Cortes de Lisboa. Depois da aberta resistência de D. Pedro para regressar à capital lusitana (9 de janeiro de 1822, conhecido como "Dia do Fico"), este nomeou José Bonifácio como Ministro dos Negócios do Reino e Estrangeiros, posição que lhe permitiria planejamentos decisivos em políticas internas e externas. Foi no exercício desse cargo que redigiu a autorização de viagens para a Expedição Langsdorff, em 22 de julho de 1822[287].

Conquistando uma forte influência sobre D. Pedro, e instando-o a desobedecer às ordens que chegavam de Lisboa, José Bonifácio foi reunindo força política em procura da unificação e do controle centralizado do território nacional, enfrentando tanto grupos conservadores (adversos à independência e/ou partidários do absolutismo), quanto republicanos e federalistas (apesar de se encontrarem unidos em um frente comum contra Portugal). Uma vez declarada a Independência (7 de setembro de 1822), o projeto de um novo Estado nacional estava em curso, enquanto os irmãos Andrada reuniam os lugares de poder político efetivo: José nos ministérios do Reino e do Exterior, Martim Francisco no ministério da Fazenda e Antônio Carlos como deputado na Assembleia Constituinte (Caldeira, 2002:30), da qual o Patriarca fez parte durante um curto período. Foi então quando apresentou dois projetos de lei que lançavam importantes diretrizes para um país no qual a escravidão negra e a mão-de-obra indígena eram pensadas tão normais quanto necessárias (Mota, 1999:77): um deles referia-se à

---

veja-se IHGB, Coleçao José Bonifácio, lata 191, pasta 28 e 30, respectivamente. Esses documentos encontram-se disponíveis em http://www.obrabonifacio.com.br/colecao/obra/18770/digitalizacao/pagina/8. José Bonifácio também foi tradutor de Heine, Buffon e Voltaire (Lopez e Mota, 2008:334).

[287] *"Manda Sua Alteza Real o Príncipe Regente pela Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros que as autoridades a quem esta for presente deixem viajar livremente por esta Província do Rio de Janeiro a Mister Jorge Langsdorff, Conselheiro, Cônsul Geral da Rússia, que leva em sua companhia a Mister Menchier* (sic) *naturalista francés, Mister Rulzoff* (sic) *astrônomo russo e Mister Moritz Rugendas pintor alemão, além dos domésticos necessários para esta viagem científica. E o mesmo Senhor há por bem que da parte das referidas autoridades se lhes não ponha impedimento algum nos lugares por onde transitarem, e que pelo contrário se lhes preste auxílio e proteção de que houverem mister. Palácio do Rio de Janeiro em 22 de julho de 1822, José Bonifácio de Andrada e Silva"* (documento disponível em http://www.obrabonifacio.com.br/colecao/obra/18770/digitalizacao/pagina/8).

abolição da escravidão e à emancipação gradual dos escravos; o outro foi *Apontamentos para a civilisação dos índios bravos do Império do Brazil*, o qual recebeu um parecer favorável e foi aprovado em 18 de junho de 1823 (Pacheco de Oliveira, 2009). Entretanto, o seu programa não foi incorporado no projeto constitucional e, diferentemente, declarou-se a competência das províncias para promover os aldeamentos e a catequese dos índios[288].

Tudo isto acontecia durante a residência de Langsdorff e os integrantes da expedição na fazenda Mandioca, enquanto Rugendas realizava suas viagens intermitentes para o Rio de Janeiro visitando aos Taunay e a Debret; lembremos, aliás, que nesses passeios pela capital carioca, Rugendas assistiu à coroação de D. Pedro I como Imperador, dedicando uma ilustração a esse evento histórico.

As reações contrárias a José Bonifácio não demoraram em aparecer: o comércio de escravos mantinha vastas e importantes áreas de produção econômica, e a pressão exercida pelos representantes desses setores provocou sua saída da Assembleia (dois meses depois), e também a de Martim Francisco. Os desentendimentos chegaram até a própria figura de D. Pedro I, que, não concordando com o projeto da Constituição, declarou o fechamento da Assembleia em novembro de 1823; José Bonifácio foi preso e condenado ao exílio junto com seus irmãos. Passou seis anos na França, retornando ao país em 1829 como Senador. Enquanto isso, a oposição cada vez mais intensa dos liberais contra D. Pedro I acabou forçando a abdicação deste em 1831; devendo abandonar o país, nomeou como o seu sucessor e herdeiro o seu filho, de somente 5 anos de idade, e José Bonifácio como seu tutor. Não obstante, tanto antigas como renovadas inimizades políticas desconfiavam das influências do Patriarca e temiam a possibilidade de aplicação dos seus projetos, pelo qual em 1833 foi retirado da tutoria de D. Pedro II e acusado de tramar um retorno ao absolutismo (acusação falsa, que resultaria esclarecida em 1835). Completamente retirado da vida política, morreu em Paquetá em abril de 1838, com 70 anos de idade.

O amplo conhecimento científico, técnico e político de José Bonifácio, capaz de avaliar possibilidades econômicas e administrativas, tornou-o um homem de ciência vinculado organicamente ao Estado; sua posição dentro da Corte o teria ligado duplamente a Langsdorff, que pôde encontrar, nesse interlocutor, tanto favores

[288] Carneiro da Cunha (1992:138) destaca que, em princípio, os *Apontamentos* foram aprovados, mas não foram incorporados no projeto constitucional: *"Dissolvida a Constituinte por d. Pedro I, a carta outorgada, nossa primeira Constituição, nem sequer menciona a existência de índios"*.

diplomáticos quanto interesses e vocações científicas compartilhadas. Podemos supor, então, que os *Apontamentos*… apresentados em 1823, em caráter de um programa e uma teoria para a civilização dos índios, tenham constituído um tema de conversa e debate entre dois cientistas interessados – por motivos diferentes – no conhecimento, exploração, povoamento e progresso do Brasil.

O objetivo do documento elaborado por José Bonifácio era muito claro: tratava-se da integração dos índios no Estado nacional, definindo, através de 44 ítens, a minuciosa e delicada metodologia que devia ser aplicada para conseguir essa integração sem recorrer à força das armas[289]. Utilizando o genérico 'índios bravos' ao longo do texto[290] – que, naquele momento, constituíam aproximadamente uma quarta parte da população relevada em 1816[291] –, José Bonifácio começava o seu projeto descrevendo o estado dos índios: eram *"vagabundos"*, "*entregues naturalmente á preguiça"*, de *"gula desregrada"* e *"presumida valentia"*; viviam em *"continuas bebedices"* e em *"polygamia"*; eram *"inconsiderados, desagradecidos, deshumanos"*, possuiam uma *"natural indolencia e inconstancia"* e uma *"apathia habitual"*. Entretanto e apesar de tudo isso, eram *"capazes de civilisação"*, indicando então que *"não se deve concluir que seja impossivel converter estes barbaros em homens civilisados: mudadas as circunstancias, mudão-se os costumes"*. Para alterar essas circunstâncias, sugeria então sua série de 44 'meios' pelos quais melhorar as políticas com os índios: tratando-os com *"brandura, constancia e soffrimento da nossa parte"*, entre as medidas propostas sugeria comprar as terras *"que ainda lhes restão, e de que são legitimos Senhores, pois Deus lh'as deu"*, abrir o comércio com eles, impedir *"que fação guerra aos outros Indios sem consentimento do Governo Brasileiro"*, instruí-los na agricultura, na pecuária e na produção de açúcar adaptando-os progressivamente a esses trabalhos,

[289] *"...os "Apontamentos" transformaram-se em um referencial absolutamente essencial tanto para o entendimento da legislação no período imperial quanto do próprio pensamento político e do imaginário nacional em formação. A sua leitura constitui uma peça indispensável não só para a compreensão das estruturas administrativas e dos valores subjacentes à atuação do Império na questão indígena, mas para o entendimento da própria sociedade e da nação brasileira em seu período de formação"* (Pacheco de Oliveira, 2009). As medidas ali propostas se tornariam, mais tarde, nas 'diretrizes do indigenismo brasileiro' (Pacheco de Oliveira e Rocha Freire, 2006:129; Carneiro da Cunha, 1992:137) e seriam os princípios norteadores do Servício de Proteção aos Índios (SPI) organizado e dirigido pelo Marechal Rondon em 1910 (Melatti, 1977:40; Mota, 1999:217).

[290] Utilizamos aqui a versão original transcrita em Carneiro da Cunha, 1992b:347-360; temos conservado a ortografia.

[291] Como aponta Pacheco de Oliveira, considerando-se tais dados, a significação que adquiriam as populações de índios bravos não podia ser subestimada (Pacheco de Oliveira, 2009). Junto com as medidas propostas pelo Patriarca, outros cinco projetos também tinham sido submetidos às Cortes Gerais Portuguesas durante os preparativos da Constituição de 1822, o qual evidencia o grande interesse do Estado na civilização dos índios (Carneiro da Cunha, 1992:138; Pacheco de Oliveira, 2009).

integrá-los no policiamento das aldeias e no cumprimento de seus pactos e/ou obrigações, e promover, neles, os matrimônios mistos, para assim assimilá-los na população branca.

Essas expressões se enquadravam em certas ideias mais gerais, que também foram explicitadas e/ou sugeridas por Rugendas. Homem das Luzes, José Bonifácio confiava na perfectibilidade do homem, reconhecendo que aos índios bravos não lhes faltava *"o lume natural da razão"*. A situação dos indígenas não era produto exclusivo de sua dinâmica interna; também tinha sido provocada pelas explorações e abusos cometidos pelos portugueses (copiando os índios muitos dos seus vícios e maus hábitos), resultando vitimados, reduzidos e/ou escravizados. Opondo-se à aplicação de 'guerras justas', citava algumas das normativas surgidas sob diferentes governos portugueses, assinalando suas brutalidades, erros, armadilhas e fracassos. Nessas duras autocríticas, incluía também a autonomia dos jesuítas, por terem mantido os índios absolutamente isolados da civilização, governando-os através de *"uma Theocracia absurda e interessada"*; entretanto – e da mesma forma que, mais tarde, faria Rugendas – reconhecia que os seus métodos tinham sido os melhores de todos os aplicados, sendo necessário, por isso, só aperfeiçoá-los.

Para atrair os índios à civilização, José Bonifácio propunha seduzi-los através dos avanços científicos, *"excitar-lhes a curiosidade, e dar-lhes altas ideias do nosso poder, sabedoria e riqueza"*, demonstrando-lhes *"as vantagens que vão tirar do seu novo modo de vida (...) partindo-se do principio incontestavel que se deve permitir o que não se póde evitar"*. A inegável superioridade dos brancos devia ser demonstrada a partir das conquistas tecnológicas e suas utilidades; em torno delas era preciso criar-lhes necessidades, provocando-lhes admiração e curiosidade, gerando dessa maneira uma relação de dependência com os brancos e seus bens: *"exercitar-lhes desejos fortes de novos gozos e comodidade da vida social"* para que *"façam grande conceito da fartura em que vivemos, e a que elles podem chegar"*, gozando assim dos *"privilegios da raça europeia"*. Tal como vimos no texto de Rugendas, suas expressões permitem perceber claramente a ideia de colonização através do *branco civilizado*, cultural e moralmente superior, ainda distante das considerações raciais que tomariam corpo na segunda metade do século XIX; segundo o Patriarca, *"o homem primitivo nem he bom, nem he máo naturalmente, he um mero automato, cujas molas podem ser postas em acção pelo exemplo, educação e beneficios (...) Newton, se nascêra entre os Guaranis seria mais um bipede, que pezara sobre a superficie da terra; mas um Guarani criado por Newton*

talvez que ocupasse o seu lugar". Um caminho fundamental para essa civilização branca estava configurado na sua proposta de matrimônios mistos, devendo-se então *"nas Aldêas já civilisadas, introduzir Brancos e mulatos morigerados pra misturar as raças, ligar os interesses reciprocos dos Indios com a nossa gente, e fazer delles todos hum só corpo da Nação, mais forte, instruida, e emprehendedora"*.

Para se tornar uma totalidade integrada, esse corpo nacional precisava tanto de um espaço definido em torno de um poder centralizado, quanto de uma população de homens livres encaminhados na civilização (no caso dos índios, através do branqueamento cultural que esta implicava), evidenciando-se então que o jovem país não podia ser, unicamente, o mero resultado de reformas políticas: precisava contar com uma nova sociedade civil. Essas ideias adquirem maior consistência ao considerarmos, conjuntamente, o documento que apresentou contra a escravidão negra, no qual expressava:

> *"É da maior necessidade ir acabando tanta heterogeneidade física e civil; cuidemos pois desde já em combinar sabiamente tantos elementos discordes e contrários, e em* amalgamar *tantos metais diversos, para que saia um* todo *homogêneo e compacto, que se não esfacele ao pequeno toque de qualquer nova convulsão política"* (citado em Ramos, 2000:269; grifo no original).

Argumentando que a escravidão era, em primeiro lugar, anti-econômica, explicava então que a sua presença dificultava a instalação de máquinas modernas que substituíssem os negros e agilizassem o trabalho; ao mesmo tempo, a escravidão obstaculizava as possibilidades dos estrangeiros brancos pobres que emigravam para essa parte da América (Mota, 1999:89-95; Maxwell, 1999:189-194). A emancipação dos negros devia acontecer lentamente e por etapas, para não comprometer a economia do país[292]; paralelamente, devia dar-se também a civilização dos índios, os quais – transformados em mão-de-obra – haveriam de tornar, mais adiante, desnecessários os escravos (Mota, 1999:89)[293].

[292] José Bonifácio expressava ao enviado britânico Henry Chamberlain, em abril de 1823, a *"...absoluta necessidade de tomarmos medidas para garantir um aumento da população branca antes da abolição, para que as lavouras do país possam continuar produzindo, caso contrário, com o fim do suprimento de negros, a lavoura diminuirá, causando grandes transtornos (...) esperamos adotar medidas para atrair imigrantes europeus para cá sem perda de tempo"* (citado em Maxwell, 1999:190).

[293] Como desenvolveremos mais adiante, essas ideias foram retomadas em 1839-1840 pelos membros do IHGB.

4.3.4 - Guido Marlière: um humanista ao serviço do Exército[294]

O capitão francês Guido Thomaz Marlière (1767-1836) chegou ao Brasil em 1808, acompanhando D. João VI (Paraíso, 2005:5). Antes disso, tinha estudado Filosofia e Humanidades em seu país natal, e ingressado no exército; lutou na Revolução Francesa e, mais tarde, foi submetido às ordens de Napoleão. Depois de ter fugido para a Alemanha, viajou à Inglaterra para se incorporar no exército francês, dirigindo-se finalmente a Portugal para enfrentar ali as tropas napoleônicas (Paraíso, op.cit.). Uma vez estabelecido no Brasil, fez parte do exército de Minas Gerais. Depois de uma falsa acusação de espionagem, a sua ação nas forças armadas foi recompensada em 1813 com a obtenção de uma sesmaria[295]; paralelamente, foi nomeado Diretor de Índios em São Manuel de Pomba (MG), para investigar as irregularidades cometidas por outros diretores de aldeias com populações de Botocudos, Puris, Coroados e Coropó.

Marlière foi organizador das Divisões Militares do Rio Jequitinhonha, constituindo-se em um agente-chave para o governo, desde o momento em que se tornou o viabilizador da expansão territorial, sobre regiões que começavam a se abrir depois de terem estado vedadas à exploração. A sua política questionava o uso da força militar com os indígenas, e seu sistema pacífico lhe permitiu gerar vários aldeamentos com quantidades significativas de Botocudos, aos quais atraía por intermédio de alimentos, roupas, utensílios e ferramentas (Paraíso, 2005:5). Para essas transações, Marlière valia-se de um corpo de indígenas utilizados como intermediários e/ou *línguas* que tinham sido criados por 'nacionais' ou crescido nos aldeamentos; estes lhe permitiam contatar novos povos, e também tornavam possível atuar em zonas de conflito entre os próprios indígenas, ou entre estes e os brancos. Tratados como soldados, Marlière chamava-lhes 'funcionários da Divisão'; por sua vez, estes se auto-definiam como 'índios nacionais' e só respondiam as ordens de Marlière – que reservava para eles um tratamento mais flexível, gozando de um *status* diferencial nas aldeias, com possibilidades de mobilidade social[296]. Sua política de intercâmbios e

[294] Para estas informações sobre Marlière, utilizamos as recentes e muito bem documentadas pesquisas de Paraíso, 1992, 2005 e 2006; veja-se também Monteiro, 2001:136-140.

[295] Ali instalou sua fazenda *Onça pequena*, onde fundou o quartel de Guidowal e, mais tarde, deu origen à atual cidade de Guidoval, em Minas Gerais (Paraíso, 2005:5).

[296] Entre esses intermediários se destacou Guido Pokrane, seu afilhado e intérprete. Segundo Paraíso (1992:418-419), Pokrane exercia, às vezes, de tradutor, mas também determinava ações punitivas contra os grupos rebeldes às ordens do seu padrinho, recebendo vários prêmios pelo bom exercício do seu cargo. Uma vez substituído Marlière, Pokrane continuou sua política, e foi de grande importância para o governo; em 1841 seria recebido pessoalmente pelo próprio Imperador D. Pedro II. Para uma análise da trajetória de Pokrane, veja-se Paraíso, 2005:8-23.

concessões propunha uma classe de participação, por parte dos indígenas, que lhe permitia aceder sem violência a novos povos e a seus territórios[297].

Recomendando-se-lhe que continuasse aplicando a mesma política, em 1820 foi nomeado Diretor Geral de Índios para a província de Minas Gerais e comandante das seis Divisões Militares do Rio Doce (DMRD, impulsionadas por D. João VI em 1808)[298]. Não obstante, ao longo da sua gestão, colonos e governantes reclamariam a lentidão na conquista dos sertões e na navegabilidade dos rios; existindo, em torno disso, desacordos entre o governo central e o de Minas Gerais, Marlière acabou sendo substituído em 1829[299]. Daí em diante, surgiriam inúmeros conflitos entre aldeias, governadores e particulares em torno das novas invasões a terras indígenas, das disputas por sua força de trabalho e do recrudescimento do comércio de *kurukas*.

Marlière teve uma importante participação na preservação das terras dos aldeamentos, na promoção de casamentos interétnicos e na limitação dos casos de escravidão (Paraíso, 1992:418-419). Apesar de ter se declarado contrário ao comércio de *kurukas*, e criticar as constantes solicitações de envios de crianças por parte da Corte, acabava por satisfazê-las: assim, a pedido de D. Pedro I, em 1825 enviou-lhe quatro meninos Botocudos (Paraíso, 2006:65)[300]. De acordo com os documentos apresentados por essa autora, Marlière se preocupou em indicar que não permitissem que os *kurukas* esquecessem sua língua materna, apontando que constituía uma ferramenta fundamental para que, mais tarde, voltassem às aldeias para catequizar os seus compatriotas.

Chamado 'o apóstol das selvas mineiras', esse militar – que manteve uma fluente correspondência com Eschwege, Saint-Hilaire e Langsdorff, assim como com José Bonifácio por questões administrativas[301] – foi reconhecido pelo relato

---

[297] Conforme a sua perspectiva, Marlière opinava que os chefes indígenas (*Principais*) *"Devem ser tratados pelos Diretores com muita distinção e honra, de que eles se pagam muito;* ***deixar-lhes aparentemente toda a autoridade sobre o povo Índio de cada Aldeã****, e se servir deles para castigar e repreender os Delinqüentes:* ***este método vai longe. É o que se chama em francês de 'se servir de la patte du chat pour tirer les marrons du feu'*** *provérbio tirado da Fabula de La Fontaine:* Le Chat et le Singe*,* ***Fábula ao meu ver, que contem uma refinada política****"* (citado em Cézar de Carvalho, 2008:536; grifos nossos).

[298] Veja-se Haruf Salmen Espindola (2007), que desenvolve as gestões de Marlière em torno da navegação do Rio Doce, o povoamento de suas margens e a instalação de indústrias.

[299] Paraíso (2006) informa-nos que Marlière foi substituído em 1829 pelo Coronel Miguel Teotônio de Toledo Ribas. Para uma análise das negociações de Marlière com as autoridades provinciais e centrais durante esse período, veja-se Espindola, 2007.

[300] *D. Pedro I, Ofício enviado a Marlière, G.T.* (Ten.Cel.Comandante das Divisões. Rio de Janeiro, em 19/03/1825, RAPM, Belo Horizonte, v.11, 1906:29-30); citado em Paraíso, 2006:65.

[301] Veja-se Paraíso, 2005:5; também o arquivo *Guido Thomas Marlière*. Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1905, pp.383-668.

historiográfico como um defensor dos índios[302], com fortes ideias sobre sua perfectibilidade. Como José Bonifácio, Marlière entendia que essa perfectibilidade só poderia se desenvolver em torno dos aldeamentos, núcleos por excelência de formação e divulgação para a civilização dos índios.

4.3.5 - Os índios observados por Rugendas no sertão brasileiro

A 'brandura' proposta pelo Patriarca e o sistema pacífico implementado por Guido Marlière pareciam se opor às 'guerras justas' declaradas por D. João VI, mas deve considerar-se, não obstante, que ambas configuravam as duas caras de uma mesma política de sujeição: tanto uma quanto a outra colocavam os indígenas sob uma ideia de inferioridade e/ou primitivismo não só tecnológico, mas também moral; seja através da escravidão provocada pelas 'guerras justas' ou da redução nos aldeamentos, os objetivos igualmente pretendidos para os índios eram arrancá-los da sua selvageria, instruí-los no trabalho, inculcar-lhes o cristianismo e fazê-los respeitar as leis dos brancos, obtendo a condição de 'humanidade' uma vez civilizados. As aparentes contradições nas imagens e descrições de Rugendas – oscilantes entre posturas condenatórias e humanistas em torno dos índios – parecem ganhar outros contornos ao encontrá-las em diálogo com essas conjunturas políticas concretas, produtoras de relações de subalternidade.

Nessa direção, interessa-nos abordar uma das imagens em particular. Perante a cena representada em *Guerrilhas* (imagem nº 13), cabe perguntarmos: a quem revela essa litografia? Quem são aqueles que 'se vêem'? Índios bravos aos quais o exército faz 'guerra justa'? Soldados cruéis fazendo uma 'carnificina' de índios? Considerando, aliás, que se trata de uma imagem pós-independência, reflete soldados 'portugueses' ou 'brasileiros'? Ao perguntarmos quem são e por que fazem o que fazem, os comentários de Rugendas em torno dessa imagem tampouco contribuem para esclarecer os motivos daqueles atores sociais. A ambiguidade de suas declarações permitiria 'acusar' tanto os índios quanto os soldados: enquanto estes últimos eram cruéis nas suas '*entradas'*, massacrando tudo aquilo que encontravam, os primeiros – valendo-se de um conhecimento da floresta que os outros não tinham – preparavam hábeis '*ciladas'* para os soldados (Rugendas, 1972:99-100); por outro lado, ao encontrarmos ilustrada a evidente desigualdade de recursos entre ambos os grupos, a presença de armas de fogo

[302] Veja-se José Oiliam, *Marlière, o civilizador*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1958.

poderia sublinhar tanto a indefensabilidade dos índios quanto a superioridade tecnológica dos brancos. Devemos destacar que a composição dessa prancha esteve a cargo do litógrafo Victor Adam, que, quando reformulou o desenho original de Rugendas, incorporou as figuras de dois Botocudos (com os quais, supostamente, o artista não teria tido contato); considerando as descrições negativas sobre eles no álbum, as possíveis contradições ficariam resolvidas através dessa incorporação, deixando claro, então, quem eram as vítimas e quem os vitimários.

Acreditamos, não obstante, que as ambiguidades colocadas por Rugendas precisam ser interpretadas no conjunto total das dezesseis litografias. Como apontamos no capítulo anterior, elas teriam traçado um certo percurso civilizatório, começando pelos 'ferozes Botocudos' e terminando com os 'Tapuias mansos' dos aldeamentos. É importante perceber que esse percurso evolutivo também teria sido sugerido através das *paisagens*: os ambientes nos quais os indígenas estão representados refletem, em sua maioria, entornos selváticos, culminando nos lugares 'domesticados' pela civilização – uma plantação, um aldeamento. Enquanto, nos primeiros, reflete-se graficamente o meio selvagem (sendo ali onde acontece o enfrentamento representado em "Guerrilhas"), os segundos, pelo contrário, traduziam o meio civilizado e a conveniência do controle sobre os índios. Lembremos que Rugendas teria tido contato com 'índios aldeados' ou em contextos urbanos, o qual torna duvidosas suas possibilidades de representá-los naqueles 'ambientes selvagens'; não obstante, o predomínio visual em torno destes teria sido o que conseguia expressar uma condição 'inerente' àqueles índios (aos quais era necessário transformar), associando-se então a uma interpretação geral que os confinava às florestas, como seres/elementos da natureza: o lugar dos índios eram aquelas terras não controladas que deviam ser conquistadas, o espaço definido como sertão. Notemos que a eficácia desta ordem de representação parece estar vigente mais de um século depois: ao longo desse percurso visual civilizatório, a única exceção se apresentaria na prancha sobre a 'família de pescadores mansos' (imagem nº 6); coincidentemente, essa imagem – distante de qualquer entorno selvático – não foi considerada 'de tema indígena' por nenhum dos comentadores da obra de Rugendas. Achamos que essas posteriores leituras se tornam reveladoras de uma concepção generalizada, que parece nuclear uma genuína e mútua identificação entre os índios e o sertão que os albergava – identificação que teve profundas consequências na formulação de políticas sobre os povos indígenas.

Rugendas tinha localizado claramente os índios bravos nesse meio natural: lembremos que ele próprio tinha definido o esplendor da cidade do Rio de Janeiro e sua civilização, por oposição às *"espessas florestas primitivas e (...) cabanas habitadas por selvagens nus"* (Rugendas, 1972:103); lembremos também que o pintor Deltil, ao reelaborar os desenhos do artista para a composição dos papéis panorâmicos de parede, tinha se referido àquelas representações como *"cenas de selvagens verdadeiramente aflitivas para a humanidade"*[303]. Elas reproduziam aquele entorno e os seus habitantes; interpretando a ambos como 'um todo selvagem', Deltil tinha afirmado com total convicção que essas imagens impressionariam a civilizada sensibilidade europea.

As questões até aqui examinadas nos permitem, então, traçar outra perspectiva sobre o 'caráter documental' destas imagens de Rugendas: achamos que elas não deveriam ser avaliadas unicamente de um ponto de vista que proponha opor reproduções fidedignas a outras distorcidas, nem tampouco elaborar enfrentamentos entre verdades e mentiras históricas, estabelecidas em função de se Rugendas 'esteve' ou 'não esteve' ali. De acordo com tudo o explicitado mais acima, consideramos que as representações do artista tornam-se coerentes na medida em que, ao abordá-las como *objetos-meios de pesquisa*, acedemos aos esquemas ideológicos onde tinha lugar a *visualização* desses índios. O artista representou aqueles índios 'observados' em relação a certos interesses políticos e de acordo com as representações da alteridade conformes a esses interesses, transmitindo, nessas imagens, o convívio daquelas oscilações entre atitudes condenatórias e humanista-filantrópicas em torno dos índios – oscilações que também encontramos entre os naturalistas de sua época e nos devaneios de sua ciência, nos projetos de José Bonifácio, nas práticas de Guido Marlière, na legislação dos governos que se propuseram acabar com os excessos cometidos sobre os índios mas que, ao mesmo tempo, dependeram de sua exploração e subordinação. Aqueles índios bravos e precisados de intervenção resultavam colocados naquele entorno que, como eles, necessitava de desbravamento e de civilização.

Construídos sobre supostas realidades observadas, embora desenhados através de elementos independentes a elas (que vão além de critérios estético-compositivos), achamos portanto que os índios de Rugendas podem se abordar, então, como 'ficções de mensagens' (Fabian, 1996) enquanto produtos de um processo social de construção de

[303] Vejam-se pág.123-125; lembramos o leitor que as imagens recriadas nesses papéis eram *Encontro de índios com viajantes européus*, *Ponte de cipó*, *Caçada ao tigre* e *Guerrilhas*, reproduzidas com os nº 7, 9, 10 e 13 no capítulo anterior.

sentido em torno do índio, que responde à ordem de realidades das ideias, não dos fatos. Ideias articuladas sobre repertórios de características e sobre cenários montados não só de maneira auto-referencial e por oposição, mas, principalmente, delineadas em função das formas concretas que devia alcançar o tipo de civilização proposta pelo Estado; ideias de atores históricos identificáveis que condicionaram a observação de Rugendas, que desenhava – e documentava – aqueles índios que *podia* ver: índios bravos no sertão, índios quase-trabalhadores nos aldeamentos.

4.4 – Rumo a outras *viagens pitorescas*

4.4.1 - Ideias de uma época para inventar uma nação

Como apontam alguns autores, o peso simbólico do deslocamento da família real para os trópicos tinha favorecido as possibilidades de vincular o poder a uma entidade política com uma territorialidade (o 'Reino do Brasil'); ao mesmo tempo, as transformações e diferenças introduzidas a partir daquele momento[304] também favoreceram as possibilidades de começar a pensar em uma 'nação brasileira' (imaginada em relação a um Estado que, agora, parecia possuir outros contornos) e transformar os anteriores 'luso-americanos' em membros de uma nova identidade (Jancsó e Pimenta; 2000:154-160). Não obstante, isto não aconteceria de forma imediata: o retorno de D. João VI a Lisboa (despojando o Rio de Janeiro de sua condição de capital do Império) ativou uma pluralidade de identidades políticas com diferentes alternativas de futuro e projetos nacionais (em sua maioria, com um forte sentimento anti-português), mas tratava-se de uma entidade política emergente que, ainda em 1822, já declarada a Independência, não era depositária de adesões emocionais ou de patriotismo (Jancsó e Pimenta, 2000:166; Mota, 1999b; Salgado Guimarães, 1988)[305].

---

[304] Referimo-nos aqui às mudanças em torno de toda uma série de referências políticas, tais como a aproximação do centro de poder para o Brasil, a reorganização territorial como novo espaço político hierarquizado (com diferentes maneiras locais de perceber o poder e/ou a visibilidade da Corte), assim como, principalmente, a ampliação – tanto quantitativa quanto qualitativa – da sociedade política; veja-se Buarque de Holanda, 2003:13-47; Jancsó e Pimenta, 1999; Mota, 1999a, 1999b.

[305] *"Hoje é assente que não se deve tomar a declaração da vontade de emancipação política como equivalente da constituição do Estado nacional brasileiro, assim como o é o reconhecimento de que o nexo entre a emergência desse Estado com a da nação em cujo nome ele foi instituído é uma das questões mais controversas da nossa historiografia"* (Jancsó e Pimenta, 1999:132-133). Estes autores destacam uma tradicional preferência da historiografia brasileira para a figura do Estado, explicando essa predileção como o que parece ser uma maior facilidade para lidar com suas variáveis objetivadas, antes do que com as dimensões subjetivas ligadas às ideias de nação e identidade nacional, concluindo que *"Os estudos têm privilegiado a formação do Estado, reconhecido como brasileiro e, a partir daí (em geral por inferência), admitido como nacional"* (Jancsó e Pimenta, 1999:135). Nessa linha, Mota aponta como,

Rugendas chegou ao Brasil no ano decisivo de 1822, quando, no Rio de Janeiro, D. Pedro I – aclamado pelos *"portugueses do Brasil"*[306] – foi coroado Imperador, personalizando uma ruptura política com Portugal e reativando o amplo processo de transformações acelerado a partir da chegada da Corte portuguesa. Em *Viagem Pitoresca* o artista sublinharia que os acontecimentos que levaram à independência do Brasil

> *"influíram menos na situação interna da colônia que na política geral (...) não se pode considerar isso que se chama emancipação do Brasil, como uma modificação na situação do país, pois não teve por fim senão a conservação e a legalização de uma ordem de coisas existente, de fato, há muitos anos... (...) Portugal se desmembrou do Brasil* [mais] *do que o Brasil de Portugal"* (Rugendas, 1972:106-107).

Durante a permanência do artista nessa primeira visita (1822-1825), a par da descoberta e divulgação da carta onde Pero Vaz de Caminha descrevia, bela e positivamente, os autóctones do país[307], a expansão colonial estava em plena ampliação do seu aparato administrativo e sob uma veloz política de povoamento, estendendo, nesse processo civilizador, o poder público do Estado e sua centralização[308]. As visões estereotipadas e negativas sobre os indígenas já estavam consolidadas: os mansos ainda não eram completamente civilizados, já que, apesar de estarem domesticados, era difícil fazê-los trabalhar para os colonos; José Bonifácio tinha apontado sua intrínseca *indolência* e Rugendas a apresentaria, no seu álbum, como a principal característica do indígena. Quanto aos índios bravos, a necessidade de declarar-lhes 'guerra justa' tinha

---

apesar das dificuldades metodológicas envolvidas na busca e/ou definição de 'formas de pensamento' nas quais vislumbrar elementos de nacionalidade, naquele momento *"...havia algo original nas falas e teorizações dos 'nacionais'* [refere-se a figuras como Vergueiro, Feijó, Cipriano Barata e José Bonifácio], *em que se vislumbram* vertentes de pensamento *que se afirmariam ao longo da nascente 'História do Brasil', ou seja, de uma nova maneira de abordar o mundo"* (1999b:215; grifo no original).

[306] Em "Descrição dos festejos no Rio de Janeiro por conta da aclamação de D.Pedro I". In: *Correio do Rio de Janeiro*, n.157, 19/10/1822. Citado em Jancsó e Pimenta, 2000:131.

[307] Essa carta tinha permanecido guardada na Torre do Tombo (Lisboa), aparecendo no Brasil através da *Corographia Brazilica* do padre Aires de Casal em 1817 e por intermédio das obras de Robert Southey e Ferdinand Denis (veja-se Pacheco de Oliveira, 2009).

[308] Os documentos legislativos em torno da questão indígena durante o período de permanência de Rugendas no Brasil demonstram uma intensa atividade em torno das comarcas do Rio das Mortes, os rios Preto, Pardo (MG), Mucuri (MG, ES, BA), Paraíba (PB), Negro (PR), Araguaia (GO), as sete divisões do Rio Doce (MG, ES), Jequitinhonha (BA, MG) e as cidades de São Matheus (ES), São Pedro de Cantagalo (RJ), São Fidelis (BA), Tocantins (TO) e Cuiabá (MT; veja-se Carneiro da Cunha, 1992b:103-127). Por outra parte, em sua análise sobre os inícios da navegação no Rio Doce, Espindola (2007:58) registra a cessão de 315 sesmarias distribuídas no sertão em torno desse rio, entre 1825 e 1826, enquanto entre 1800 e 1850 foram estabelecidos 73 aldeamentos e 87 destacamentos militares nas áreas compreendidas entre os Rios Pardo e Doce (Paraíso, 1992:418), tudo o qual permite ter uma ideia aproximada dos efeitos vertiginosos dessa colonização interna. Como apontamos com anterioridade, achamos que essas atividades e transformações não teriam sido desconhecidas para Langsdorff.

orientado uma construção determinada desses inimigos internos, bárbaros, ferozes e cruéis, focalizada principalmente na imagem dos ameaçantes Botocudos[309].

Enquanto isso, a declaração da Independência tornou necessário produzir uma série de matrizes sobre as quais pudesse se materializar alguma ideia daquilo 'nacional' que estava começando, com códigos de leitura e identificação próprios, imprescindíveis no momento de se afirmarem como nação independente. Com motivo da coroação de D. Pedro I, José Bonifácio tinha encarregado a Debret a realização do pano de boca que acompanharia o evento: representando, nele, a devoção da população brasileira ao Imperador, os indígenas apareciam ao lado dos soldados, em sua condição de 'mansos' e aliados do governo, junto com o resto da sociedade nacional; não foram colocados nem como escravos nem como trabalhadores, mas como guerreiros dotados de grande dignidade. A elaboração desse pano de boca foi submetida ao parecer do Patriarca, que sugeriu substituir as palmeiras por colunas, para evitar assim qualquer associação com um 'estágio selvagem'[310].

Segundo o historiador Carlos Guilherme Mota, o processo de significativas redefinições pós-independência teria sido tão palpável que *"nos anos 20 e 30 daquela centúria difundia-se pelas elites a sensação de participarem de um momento fundador e de descobertas"* (Mota, 1999b:224); os 'brasileiros' podiam se sentir no meio de uma transformação histórica ao se saberem alineados com outros movimentos que, na Europa, também procuravam o seu lugar no concerto das nações (Buarque de Holanda, 2003:46; Mota, 1999b:203). Como apontamos no capítulo anterior, os viajantes que chegaram ao país durante esse período se depararam com esses acontecimentos originais, generalizando-se, neles, a sensação de estarem participando de um momento histórico único e fundacional, testemunhando o nascimento de uma nação[311].

---

[309] Francisco Pereira de Santa Apolônia (presidente da província de Minas Gerais) escrevia em 1827 ao visconde de São Leopoldo que *"...de tigres só nascem tigres; de leões, leões se geram; e dos cruéis Botocudos (que devoram, e bebem o sangue humano) só pode resultar prole semelhante"* (citado em Carneiro da Cunha, 1992:134).

[310] Trata-se do "Pano de boca para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Pedro I em 1822" (veja-se Elaine Dias, Pano de boca para a coroação de D. Pedro I. In: *Nossa História*, ano 1, n.11. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Set.2004, pp.25-27). Conforme com Schwarcz, a partir da independência *"tratou-se de desenhar uma cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade: o Estado monárquico como centro da civilização; a natureza territorial com suas gentes e frutas como base material do Estado"* (Schwarcz, 1998:116).

[311] Alguns autores consideram que o interesse científico estrangeiro poderia ter despertado, nos brasileiros, estímulos que teriam colaborado para forjar ideais de emancipação e liberdade durante o processo independentista. Para Buarque de Holanda (2003:17), o olhar estrangeiro dos viajantes colocou, perante os habitantes nativos, um ponto de vista ignorado ou passado por alto, ativando um sentimento de pertença a um grande país. Por sua vez, Macknow Lisboa (2000:277) considera que os estrangeiros *"...introduzem conceitos àquele tempo inéditos para a criação de imagens sobre o Brasil: formação de*

Paralelamente a toda essa gestação de imagens e transformações para o novo Brasil, o processo de expropiação e desestruturação do indígena seguia o seu curso. Depois da abdicação de D. Pedro I (1831) teve lugar uma fragmentação progressiva do poder, e se, até esse momento, as *Assembleias Legislativas Provinciais* propunham leis e decretos que deviam ser sancionados pela *Assembleia Geral Legislativa* e o Imperador, a partir da descentralização de 1834 várias províncias começaram a elaborar medidas anti-indígenas de forma independente, favorecidas pelo vazio legislativo aberto pela revogação do *Diretório Pombalino* em 1798 (Carneiro da Cunha, 1992:138).

Enquanto isso, Rugendas estava na Itália, reelaborando ali os seus esboços da vegetação e das paisagens do Brasil em idílicas pinturas, que recriavam sua exuberância e incluíam os indígenas; como apontamos no primeiro capítulo, estes apareciam de forma diminuta, sublinhando assim a grandiosidade das matas brasileiras (vejam-se pág.48-54).

Durante o transcurso desses acontecimentos, é importante considerarmos que em 1826 tinha se consolidado a *Academia Imperial de Belas Artes*, e em 1838 – dois anos antes de finalizar o período de *Regência* – criou-se o IHGB: a primeira se constituiria no bastião artístico para a construção da visualidade do Brasil, enquanto no segundo – sede acadêmico-científica de suas elites – discutir-se-ia a questão nacional, disciplinando-se a história que haveria de construí-la com uma identidade própria e distintiva. Em ambos os espaços institucionais, o plano foi pensar e projetar uma Nação independente e unitária, com uma homogeneidade tanto visual quanto política; entretanto, o Brasil estava inserido em um contexto escravista e povoado por uma multidão de habitantes selvagens (Salgado Guimarães, 1988; Mota, 1999b).

No intuito de analisar a possível integração dos índios no corpo nacional, o primeiro número da *Revista do IHGB* já debatia sobre sua utilidade como mão-de-obra[312] e, o segundo, sobre a melhor forma de colonizá-los: tomando a catequese como imprescindível pano de fundo, as três medidas básicas ali propostas recuperavam o projeto de José Bonifácio, sustentando a conveniência de criar-lhes novas necessidades, dar-lhes uma educação baseada nos valores da sociedade branca e incentivá-los para a

---

um sentimento de patriotismo, de nacionalismo, de um espírito brasileiro, de um caráter nacional, de unanimidade de sentimentos, de unidade territorial, de um sentimento de independência, de opinião pública, de uma sociedade coesa. O processo de formação do Estado-nação era, pois, interpretado como um indicador do estágio na escalada dos seres humanos na evolução e no progresso social e na possibilidade de um 'povo' e sua nação poderem ingressar na história da humanidade, na história da civilização...". A respeito da influência do olhar estrangeiro no processo de formação nacional, veja-se também Oberacker (2003), Medeiros Lahuerta (2006), Camargo (2003), Mota (1999b).

[312] Veja-se Salgado Guimarães, 1988:21-22.

miscigenação[313]. Em 1840, as prioridades nacionais discutidas no IHGB foram de duas ordens: preparar os índios para substituírem os africanos e/ou estimular a imigração estrangeira. Vários dos integrantes do IHGB eram partidários da primeira postura, assumindo a responsabilidade do Estado na formação dessa mão-de-obra (Paraíso, 2006:72-80).

Em 1845 se implementou o *"Regulamento acerca das Missões de catechese e civilização dos Índios"* (Decreto 426 de 24/07/1845; segundo Carneiro da Cunha, *"o único documento indigenista geral do Império"* [1992:138-139]), através do qual se propôs a prolongação do sistema de aldeamentos, entendendo-o como uma fase transitória para a completa assimilação dos índios e sua transformação em trabalhadores. Esse mesmo ano, Rugendas chegava pela segunda vez ao Rio de Janeiro. Entre as informações que já apresentamos, achamos necessário destacar especialmente que, durante essa segunda estada (1845-1846), o artista também participaria do clima imperante de construção nacional, retratando os integrantes da família imperial e recebendo outros encargos de D. Pedro II, que Rugendas devia realizar quando retornasse à Europa.

Em meados do século, o poder central monárquico e seu projeto político centralizador estavam mais estabilizados, tornando-se conveniente, então, representar o curso independente do país sobre bases sólidas e autenticamente nacionais. O programa historiográfico do IHGB (onde agora também participava D. Pedro II, distribuindo programas de teses entre os sócios do instituto) assumiria formas mais delineadas (Salgado Guimarães, 1988:10): o projeto vencedor de Martius colocaria, para os historiadores, o desafio de uma escrita que devia mostrar a especificidade da nacionalidade brasileira (ainda em curso) por meio da realização da ideia das três raças formadoras de sua nacionalidade – realização que, nesse processo homogeneizador, destinava o indígena a seu desaparecimento[314]. Em um estudo anterior (1832), Martius

[313] Januário da Cunha Barbosa. Qual seria o melhor sistema de colonizar os índios entranhados em nossos sertões, se conviria seguir o sistema dos jesuítas, fundado principalmente na propagação do cristianismo, ou se outro do qual se esperam melhores resultados do que os atuais? In: *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, 2 (1):3-18, Março de 1840 (citado em Salgado Guimarães, 1988:21).

[314] Respondendo ao concurso aberto pelo IHGB em 1840, Martius foi o vencedor com seu ensaio "Como se deve escrever a História do Brasil", escrito em Munique em 1843, publicado através da *Revista do IHGB* (nº 24, 1845) e premiado em 1847. Colocando argumentos pioneiros para o que, mais tarde, constituiria o mito da democracia racial brasileira e a origem da fábula das três raças (embora dando prioridade à contribuição portuguesa na formação da nacionalidade brasileira), sua posição inovadora em torno do valor da miscigenação (compreendida a partir de uma ótica naturalista mais do que cultural; Vainfas, 1999:8) não seria retomada pelos historiadores do século XIX. Nesse ensaio 'pragmático e filosófico', Martius recuperava as ideias degeneracionistas de Buffon e de de Pauw, considerando os

já tinha aventurado uma extinção dos índios, atribuída a um certo devir da natureza e não à ação do homem:

> *"...o presente e o futuro destes homens vermelhos que, nús e sem lar vagueiam na própria pátria (...) constituem um destino assombroso, trágico e maior do que jamais um canto de poeta pode desenrolar diante do nosso espirito attonito. Uma humanidade inteira a morrer diante dos olbos do mundo compassivo; nenhum brado dos principios da philosophia, do christianismo é capaz de arredar a sua obstinada marcha para a dissolução certa e geral. E das suas rumas eleva-se em mistura variegada uma raça nova e leviana, ávida a desapegar da nova pátria conquistada o seu primitivo dono, o mais depressa e o mais possivel"* [315].

Sob uma concepção iluminista da história – linear, evolutiva, exemplar e legitimadora do presente –, a profusão de estudos etnográficos e arqueológicos desenvolvidos até aquele momento deviam ser aproveitados pelos integrantes do IHGB, para utilizá-los na construção de um caminho civilizatório que confirmasse a agência e superioridade do branco na concreção de todo esse percurso; para tais propósitos, o indígena podia se tornar emblema da nacionalidade brasileira, incorporando-o ao trajeto inicial desse caminho, colocando-o no passado-memória da história que era necessário construir[316].

A par dos debates no interior do IHGB, a literatura exploraria a figura do índio como essência mítica e sentimental, espírito de uma identidade oposta à colônia e representativo da independência política. Tornava-se, então, em um determinado 'objeto de pensamento simbólico' no panorama da formação nacional; a idealização do índio e a valorização do entorno brasileiro proposta por esse nacionalismo literário (que incorporou as críticas à colonização portuguesa, como o fez José Bonifácio) tentava

---

índios contemporâneos como restos de formas anteriores mais elevadas, às quais se poderia aceder historicamente através do estudo da língua e da natureza (veja-se nota de rodapé 234, pág.168). Argumentando a necessidade de estudos etnográficos para desvelar o passado 'misterioso' dos primitivos habitantes do Brasil, necessários para a elaboração da sua história, Martius também expressava uma atitude filantrópica em relação aos índios e os negros, indicando que ambos precisavam da educação dos brancos para o seu desenvolvimento civil, moral e político; veja-se Martius (1991) e Salgado Guimarães (1988, 2000). Em outro nível, consideramos importante assinalar que o júri do concurso do IHGB foi constituído por Rodrigo de São José, Francisco Manuel Raposo de Almeida, Joaquim Caetano da Silva, Francisco Salles Torres Homem e Manuel Araújo de Porto Alegre. Estes três últimos faziam parte da revista *Minerva Brasiliense*, um dos focos da poesia indianista (a qual será abordada mais adiante).

[315] "O estado de direito entre os autóctones do Brasil". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográphico de São Paulo*, v.11, 1906, pp.20-83; a cita é da pág.65.

[316] Apontando o lugar preponderante ocupado pelo problema indígena nas publicações do IHGB, Salgado Guimarães destaca que *"Para os círculos intelectuais, ocupar-se deste tema ganhava sentido exatamente no momento em que a tarefa de construção da Nação colocava-se como prioritária, envolvendo o processo de integração física do território e a discusão relativa às origens da Nação. Significava pensar o lugar das populações indígenas no projeto em construção, definindo um saber sobre estes grupos, para ser tornado memória, a fixar e transmitir"* (Salgado Guimarães, 1988:20). Para uma leitura sobre o papel da etnografia na construção desse projeto, veja-se também Kodama, 2007.

assim se separar das matrizes europeias, interpretando-as como artificiais, importadas e alheias (Pacheco de Oliveira, 2009)[317]. Não obstante e como aponta este mesmo autor, sem se suprimir a presença dos indígenas nem apresentá-los como inimigos, também não lhes foi concedido o papel de atores sociais partícipes na formação da nação[318]. Os Tupis se transformariam nos 'índios históricos' de um passado idealizado e extinto, ligados ao período inicial da colonização como forjadores da matriz brasileira, *"...posto que foram as alianças e a mestiçagem luso-tupi que consolidaram a presença portuguesa na América e que estabeleceram os primeiros troncos de famílias brasileiras"* (Monteiro, 2001:172); sobre eles, resgatar-se-iam os valores de sua nobreza, sua língua, sua altivez guerreira e sua morte gloriosa. Pelo contrário, os Tapuias – especialmente os Botocudos – serão os 'índios contemporâneos', irredutíveis e adversos à civilização, os quais, então, era necessário excluir; *"...representavam, em síntese, o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao*

[317] Estimulados pela busca de uma originalidade nacional afastada dos modelos europeus, e inspirando-se nos escritos de Denis (quem tinha reclamado aos brasileiros *"...beber inspirações poéticas em uma fonte que verdaderamente lhe pertença"*; citado em Jobim, 2006:41; veja-se também Kodama, 2007:5, Marques, 2006:177), um grupo de intelectuais brasileiros residentes em Paris – entre eles, Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) – criaram, em 1836, *Nitheroy. Revista Brasiliense*. Magalhães publicaria ali o seu "Ensaio sobre a história da literatura brasileira", considerado a ponta-de-lança do romantismo no país. Outras duas revistas acompanharam os movimentos desses primeiros românticos: *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e *Guanabara* (1849-1856). Em torno desse ideário que procurava a autonomia cultural do Brasil, liderado por Magalhães, reunir-se-iam figuras tais como Manuel Araújo de Porto Alegre (1806-1879), Francisco Sales Torres-Homem (1812-1876), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e João Manuel Pereira da Silva (1817-1897), entre outros. Dando forma ao desejo romântico de uma literatura nacional, a viabilização temática do índio encontrou o seu lugar mais destacado através das obras de Gonçalves de Magalhães ("A Confederação dos Tamoios", 1857), de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) com "Canto do piaga" (1846), "Marabá" (1849), "I Juca Pirama" (1851), "Os Timbiras" (1857) e de José de Alencar (1829-1877) com "Iracema" (1865), "O guarani" (1857), "Os filhos de Tupã" (1863), "Ubirajara" (1874), entre outros autores e obras. Segundo Buarque de Holanda, *"Ao medievalismo dos franceses e portugueses opúnhamos o nosso pré-cabralismo, aliás não menos preconcebido e falso do que aquele. Seguíamos ainda nesse ponto, com liberdade, os modelos do Velho Mundo"* (Prefácio. In: Gonçalves de Magalhães, D.J. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: UnB, 1986, pp.13-33; citado em Jobim, 2006:42-43). Em outro nível, é importante considerar que essa redescoberta do indígena provocou a exaltação da língua Tupi, adotada pelo Imperador para instituir títulos de nobreza; a respeito veja-se Marques, 2006. Para uma análise do indianismo literário, veja-se a consagrada obra de Antônio Cândido, *Formação da literatura brasileira* (São Paulo:EdUSP/ Belo Horizonte:Itatiaia, 1975, v.2), e o trabalho de Alfredo Bosi, *Dialética da colonização* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992). Para uma leitura dos vínculos – tanto os explícitos quanto os eclipsados – entre o indianismo e a formação da nacionalidade, veja-se o excelente trabalho de Pacheco de Oliveira (2009): recuperando a noção de *esquecimento* mencionada em 1882 por Ernest Renan como um dos fatores constitutivos para a concepção de uma ideia de nação, o autor aborda essa dimensão para analisar, através dela, o lugar secundário, eventual e passivo atribuído ao indígena pelo indianismo brasileiro, através das narrativas e imagens produzidas durante o processo de formação da nacionalidade.

[318] De acordo com Pacheco de Oliveira (2009), nessa 'ambiguidade fundadora' residiria a condição para a viabilização dos 'efeitos do esquecimento' provocados através dessas imagens e narrativas nas suas consequências sociais, apagando as marcas históricas da escravidão e do extermínio indígena, assim como as da sua ativa participação no processo de formação nacional.

invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador" (Monteiro, op.cit.)[319].

Paralelamente, a 'assimilação' dos índios ao mundo dos brancos, proposta sob o regime dos aldeamentos, provocaria tanto o desaparecimento de 'índios identificáveis' quanto a declaração de 'aldeas extintas', legitimando-se dessa forma a usurpação dos seus territórios. Em 1860, o IHGB não discutirá a opção de transformar os índios em trabalhadores africanos, mas a preferência será pelos colonos estrangeiros, política que propiciará então uma acelerada 'extinção' dos aldeamentos (Paraíso, 2006:80-84).

Enquanto isso, as discussões historiográficas do IHGB acabariam por abordar o *Estado*, a *Nação* e a *Monarquia* como uma unidade, interpretando a Nação brasileira como uma continuidade da civilização começada pelos portugueses (Salgado Guimarães, 1988:6). Na história consagrada por Francisco Adolfo de Varnhagen[320] – monárquica, nacionalista, eurocêntrica e excludente – a nação brasileira será definida como a representante da ideia de civilização no Novo Mundo, deixando fora aqueles que não eram portadores dessa ideia – índios e negros – para ceder, então, a pertença do conceito de nação aos brancos (Salgado Guimarães, 1988:7). Se tinha sido possível ocupar legalmente os territórios indígenas devido à assimilação e/ou indiferenciação deles com o resto da sociedade branca, os índios, no entanto, não seriam suficientemente brancos/civilizados para serem integrados ao projeto nacional, ficando fora da história e da sua escrita.

Também, em meados do século, entrariam em vigor outras ideias raciais. As anteriores orientações mais filosóficas e/ou culturais sobre as ideias de degeneração e perfectibilidade do homem foram abrindo passo às ciências biológicas, apontando para um crescente cientificismo que se encarregou – cada vez com maior precisão – de atribuir à natureza e à fatalidade de suas leis o que era produto da política e das práticas

[319] Para uma análise sobre a aplicação das categorias de Tupis e Tapuias no campo da literatura, veja-se Kodama, 2007.

[320] *História Geral do Brasil*, escrita en dois volumes entre 1854 e 1857, sob patrocínio imperial. Sem adotar a perspectiva traçada por Martius, Varnhagen (1816-1878) elaborou factualmente uma muito bem documentada história do Brasil, branca, elitista e imperial, iniciada em 1500 e concluída em 1808, enfatizando nela o valor da colonização portuguesa e das suas instituições, celebrando a restauração dos Bragança (dinastia à qual pertencia o Imperador; veja-se Vainfas, 1999). No seu relato dedicava pouca importância aos negros, enquanto os índios eram tratados como bárbaros ou selvagens; referindo-se aos 'antigos Tupis', este historiador expressaria que *"...de tais povos na infância não há história: há só etnografia"* (Varnhagen,1978 [1854]:30; citado em Carneiro da Cunha, 1992:11). Essa perspectiva entraria em conflito direto com a possibilidade de idealizar o indígena como símbolo do Império brasileiro; referindo-se ao indianismo de Gonçalves Dias, Varnhagen escreveu ao Imperador *"...não deixar para mais tarde a solução de uma questão importante acerca da qual convém muito ao país e ao trono que a opinião não se extravie com idéias que acabam por ser subversivas"* (18/07/1852; citado em Salgado Guimarães, 1988:11-12).

humanas (Carneiro da Cunha, 1992:135). A crença nesse determinismo traçaria distintas vertentes interpretativas, que não deixariam de postular a inferioridade dos índios e sua inadequação à civilização[321].

4.4.2 - Ideias de outra época para (re)inventar uma nação

Assim como, nas primeiras décadas do século XIX, os membros fundadores do IHGB se lançaram à busca exaustiva de fontes e documentos originais para a construção da história daquele Brasil emergente, os intelectuais da década de 1930, em um novo contexto de reorganização política e configurações institucionais, orientaram os seus esforços interpretativos para uma 'redescoberta do Brasil' através de novas buscas e/ou ressignificações sobre os registros daquela época fundacional, na procura de outras definições de nacionalidade[322].

A obra de Rugendas apareceu para o grande público brasileiro nesse período de recuperações significativas, contornada por essa atualização de representações para o país. Junto com as ilustrações de Debret, as imagens de *Viagem Pitoresca* se reproduziram rapidamente, nas décadas seguintes, através de uma pluralidade de

---

[321] Para uma leitura sobre as formas que adotariam as diversas manifestações em torno da questão racial no final do século XIX (entre as quais se implementaram práticas antropométricas para dar conta da inferioridade de índios e negros), e sobre as posturas e discussões entre os âmbitos jurídicos e científicos a respeito da viabilidade civilizacional em uma 'nação miscigenada' como o Brasil, veja-se o reconhecido trabalho de Schwarcz, 1993.

[322] De acordo com Mota, *"Não terá sido por acaso que, exatamente um século depois, após a Semana de 22, a crise de 29 e a Revolução de 1930, quando a nacionalidade é revista, um grupo-geração de intelectuais brilhantes, netos dessas elites oligarquizadas ao longo do século XIX, irão procurar novas interpretações do Brasil, remapeando, reeditando, traduzindo, revirando bibliotecas europeias em busca de originais e do riquíssimo material deixado por aqueles personagens que certificaram o nascimento de uma nação. Não por acaso esses redescobridores do Brasil das primeiras décadas do século XX buscaram, para a feitura de suas obras, tornadas 'clássicas', a informação principal daquele período decisivo. Ou seja, buscando 'nossas raízes', 'nossa formação', reelaboravam, como registro do novo tempo, a problemática da 'nacionalidade'"* (Mota, 1999:224-225; veja-se também Campos Françozo, 2004:42-45). Entre essas personalidades podemos destacar Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e Luiz de Câmara Cascudo, entre outros. Achamos oportuno mencionar aqui que *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), resultaria emblemática na colocação do hibridismo das três raças, apontando para a miscigenação como algo positivo e fundador da originalidade do povo brasileiro e de sua harmonia na fusão de diferentes tradições. Para Freyre, a miscigenação teria corrigido os efeitos aristocratizantes provocados pela monocultura latifundista e escravista (veja-se o *Prefácio* de sua primeira edição). Segundo Vainfas (1999:12), Freyre sobrepôs o conceito de cultura às ideias de raça (fruto de sua formação na corrente culturalista de Franz Boas), permitindo-lhe entrelaçar o fenômeno da miscigenação étnica e da mescla cultural; ao repensar a sociedade e realidade brasileiras, Freyre discutia – e marcava uma inflexão – com questões colocadas desde princípios do século XX em torno do problema da identidade cultural e da suposta inferioridade do povo brasileiro como uma questão moral ou patológica que devia se resolver pelo bem da nação, questões esboçadas a partir dos trabalhos de figuras como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Oliveira Vianna; a respeito dessas discussões afinadas com a '*raciologia cientificista*' assimilada pela intelectualidade brasileira, veja-se Schwarcz, 1993; também Vainfas, 1999.

dispositivos (instituições, manuais escolares, almanaques, catálogos, exposições etc.)[323]. Aquelas que receberam maior divulgação foram, em primeiro lugar, suas paisagens naturais e suas visões urbanas, seguidas por aquelas que descrevem os horrores do tráfico e da escravidão dos negros; enquanto as primeiras se tornavam ilustrativas da exuberância, urbanidade e sociabilidade brasileiras, as últimas permitiam refletir sobre o grande passo histórico dado pelo Brasil rumo a sua maturidade civil[324].

Também chegavam suas imagens sobre os indígenas. Estas não se instalavam sobre um vazio de representações; pelo contrário, a sociedade brasileira já contava com um amplo repertório de noções e imagens prévias sobre eles, constituído na aproximação de diferentes saberes. Ao considerarmos tais repertórios prévios, achamos que dois contextos se tornam especialmente significativos.

O primeiro deles se refere à posição finalmente adotada pelo Estado em torno dos índios. Impulsionado pelo projeto positivista que tinha participado na proclamação da República (1889), em 1910 tinha sido criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) a cargo do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Na hora de propor o controle efetivo dos territórios ainda marginais ao poder estatal, e considerando-se a afluência de imigrantes europeus e a necessidade de recebê-los com territórios disponíveis para suas ações civilizatórias, os debates em torno dos indígenas acabaram por estabelecer a tutela estatal (Ramos, 2000:277). Sob um modelo de interação similar àquele proposto por José Bonifácio quase um século antes, Rondon (reconhecido mais tarde como '*pacificador dos índios*', como aconteceu com Marlière) levou a cabo a dupla tarefa de submeter povos indígenas ao controle do Estado, ao mesmo tempo que alargava o território para estabelecer uma linha telegráfica que assegurasse a conexão e unificação do amplo espaço nacional brasileiro. Tutelados em

[323] Gomes Mathias informa que *"No ano de 1965, comemorativo do Quarto Centenário da Fundação da Cidade do Rio de Janeiro, utilizaram-se em larga profusão as pranchas de Rugendas e de Debret para ilustrar álbuns, números especiais de revistas, folhetos de propaganda, flâmulas, folhinhas, e, principalmente, dezenas de livros consagrados à história da cidade, editados naquela ocasião. Ultimamente tornou-se até certo ponto uma espécie de moda ostentarem alguns estabelecimentos comerciais, especialmente bancos, grandes painéis fotográficos com motivos colhidos nas Viagens Pitorescas de Debret e Rugendas"* (Gomes Mathias, 1968:15).

[324] As considerações aqui apresentadas se baseiam, em primeiro lugar, nas afirmações realizadas pelos estudiosos e comentadores de Rugendas (citados no Capítulo 2), assim como nas informações divulgadas através de matérias de jornais, revistas e catálogos de exposições, consultadas no arquivo do MNBA do Rio de Janeiro. São muito mais divulgadas as imagens sobre os indígenas elaboradas por Debret; a esse respeito, chama a atenção que na série denominada *Brasil Histórico e Geográfico*, cuja clara proposta (configurada em dez volumes) foi dar a conhecer o Brasil através das imagens dos seus viajantes, o segundo tomo – intitulado "O índio" – reproduz só as imagens de Debret; Rugendas aparece junto com este compartilhando o tomo VII, "Paisagem colonial" e ocupando o lugar protagônico nas paisagens naturais reunidas no tomo VIII, "Brasil romântico" (Salomão Scliar [org.]. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros, 1974).

cada uma das reservas 'preservadas' para eles pelo Estado nacional, unificar-se-ia também a antiga divisão entre índios 'mansos' e 'bravos', reunidos agora sob a categoria 'objetos de governo' (Ramos, 2000:277-281)[325]. Tal como tinham proposto José Bonifácio e Guido Marlière, os índios precisavam de *tutela* e de *civilização*; mais uma vez, a pacificação projetada para eles trazia soluções para a expansão nacional.

Em segundo lugar, devemos considerar a importante divulgação que, até esse momento, tinham tido as representações pictóricas sobre os índios produzidas no século XIX, fortemente impregnadas dos atributos românticos incorporados a partir do indianismo literário e da pintura acadêmica da segunda metade desse século. Através das obras plásticas de Victor Meirelles ("A primeira missa no Brasil", 1860; "Moema", 1862), Pedro Américo ("Moema", 1882), Rodolfo Amoedo ("O último Tamoio", 1883), Augusto Rodrigues Duarte ("As exéquias de Atala", 1878), José Américo de Almeida ("Lindóia", 1870), Francisco Manuel Chaves Pinheiro ("Alegoria do Império do Brasil", 1872) – entre outros –, os indígenas encarnaram as alegorias baseadas naquele indianismo literário, nutridas por sua vez nas visões arquetípicas do 'bom selvagem' (tributárias de Montaigne, Rousseau e Chateaubriand) que se adequavam àquelas expressões patrióticas[326]. Concebidas sob o mecenato do Império e seu projeto político, a visualidade dessas obras procurou estabelecer uma comunicação efetiva entre um passado e um presente comuns, objetivando, através de sua materialidade, a constituição de uma ideia da nação e dos seus símbolos.

Sem que possamos aprofundar nessas obras – bastante conhecidas por grande parte do público brasileiro –, podemos, não obstante, pontuar três características nodais por elas compartilhadas: as virtudes adjudicadas àqueles índios idealizados (nobreza, coragem, prestígio, dignidade) foram apresentadas como qualidades pretéritas de

[325] Veja-se também Pacheco de Oliveira e Rocha Freire, 2006:107-125. Antonio Carlos de Souza Lima (1995) analisa a criação e atuação do SPI fundamentalmente no período 1910-1930, marcando uma mudança de posição a respeito do indigenismo (afastando-o de sua vinculação com uma ideia de 'defensa ética'), examinando os processos do Estado que ali tiveram lugar (modos de assistência, exercício da tutela, dominação e mecanismos de legitimação), os quais teriam estado sujeitos a uma diversidade de interesses, recursos, problemas e programas relacionados à posição do SPI entre outras instituições estatais.

[326] De acordo com Schwarcz, *"Em torno dos membros da revista do Instituto anunciava-se o projeto nativista, cujo objetivo era promover o triunfo da literatura nacional, que, no caso brasileiro, deveria levar em conta a capacidade poética do índio. (...) Se foi na área da literatura que a atuação de D. Pedro ganhou mais visibilidade, com seu projeto romântico (e mesmo no campo da música, sobretudo com a ópera 'O guarani' de Carlos Gomes), é nas artes que o motivo tropical fica rememorado. A valorização do pitoresco, da paisagem e das gentes, do típico em vez do genérico, encontrava no indígena o símbolo privilegiado. Com efeito, por oposição ao africano, que representava a escravidão, o índio aparecia como nobre e autêntico, capaz de suportar a construção de um passado honroso e mítico"* (Schwarcz, 1998:123).

protagonistas já ausentes, colocando o indígena no passado; em segundo lugar, os índios apareceram como alheios e/ou passivos às ações representadas, 'testemunhas' da formação da nação e nunca como atores sociais; por último, todas essas representações foram independentes da realidade indígena e distantes de qualquer leitura crítica sobre ela (veja-se Pacheco de Oliveira, 2009). Visto que acompanharam os discursos historiográficos e foram amplamente reproduzidas através de diversos meios – principalmente pelas instituições educativas –, qualquer nova imagem sobre os índios dialogaria, necessariamente, com essas bagagens de representações prévias – em certa medida, ainda recentes[327].

Não obstante, os índios de *Viagem Pitoresca* eram outros: o artista os apresentou não como bons selvagens, nem tampouco como símbolos nacionais, mas como 'índios étnicos' (no sentido de construir os seres que a história natural se propunha estudar, estabelecendo documentos etnográficos/históricos, oferecendo testemunhos de populações/culturas diferentes); como pintor da expansão, tinha registrado os 'objetos' da civilização, aqueles que, no Brasil, eram os 'objetos' da política pós-independência. Acreditamos, entretanto, que a vigência daquelas representações indianistas e seus significados poderiam ter atuado como um eficaz quadro interpretativo: de acordo com Gombrich (1972), o significado que um espectador pode outorgar a toda imagem contemplada requere da articulação dos seus conhecimentos e experiências prévias, pelo qual a imagem se tornaria, antes, um sistema simbólico mais do que uma representação de alguma realidade. Coincidimos com a perspectiva deste autor, mas consideramos necessário enfatizar sobre ela a nossa leitura sociológica, entendendo que, além de responder a sistemas simbólicos articulados entre códigos e/ou convenções iconográficas, a nossa compreensão teórica das imagens está diretamente vinculada a práticas culturais e sociais (Mitchell, 1994; 1995).

Nessa direção e considerando o apontado mais acima, a partir da década de 1930 os índios de Rugendas se encontraram com o grande público brasileiro, encontrando-se também com todos aqueles universos de representações prévias em

[327] *"Estas imagens acompanham a trajetória de grande parte da população brasileira, seja por meio de livros didáticos, de revistas, de cenas de televisão ou mesmo através do cinema, como é o caso do filme* Descobrimento do Brasil (1937)*, do diretor Humberto Mauro. Imagens que, de certa forma, se eternizaram no imaginário com tal força que* ***é quase impossível pensar na missa realizada por Pedro Álvares Cabral, sem nos remetermos automaticamente à tela de Victor Meirelles,*** **A primeira missa no Brasil***"* (Pimentel de Castro, Isis. Os pintores de história: a pintura histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista. In: *Pergaminho*. Revista eletrônica de História, UFPB. Ano 1, n. zero, Out. 2005, pp.53-68; grifo nosso). Especialmente em torno desta obra de Meirelles, veja-se Guimarãens, 1998.

torno dos indígenas, constituídos em uma confluência de saberes informados através dos imbricados âmbitos da história, da ciência, da arte e da política: objetos de civilização e de governo, 'raça' humana diferente e inferior, seres idealizados fora do presente como objetos simbólicos da nacionalidade. Nos múltiples diálogos, combinações e empréstimos entre essas dimensões, gerados por sua vez em contextos sócio-histórico diversos, atores e imagens *realizam* experiências visuais que reatualizam conteúdos, recriados constantemente por aqueles que consomem tais imagens e estabelecendo, por isso, construções sociais diversas sobre essa visualidade, em processos de redefinições que evidenciam a construção subjetiva dos seus conteúdos.

Considerando o dito até aqui, retornemos agora à primeira edição de *Viagem Pitoresca* lançada no Brasil. Lembremos que o seu tradutor, Sérgio Milliet, tinha apresentado o álbum de Rugendas declarando que este não tinha passado por nenhuma '*crítica histórica*', e que, apesar dos erros e confusões do artista *"...sua obra constitui um dos mais curiosos e honestos documentos acerca do Brasil antigo"* (pág.168), sem deixar claro – não havendo crítica histórica – sobre que parâmetros se podia basear essa documentalidade. Mais tarde, a maioria dos trabalhos sobre a obra de Rugendas, realizados por especialistas, tampouco incluíram perspectivas histórico-políticas pelas quais nos afastarmos de uma consideração dos índios como 'objetos estetizados' pela mão de Rugendas para, diferentemente, abordar aquelas imagens como manipulações de informação social realizadas sobre eles. Apresentando-os muitas vezes em caráter de 'registros' daquela época (no sentido de interpretá-los como meios de orientação para compreender realidades passadas), resultou favorecida uma leitura dessas cenas enquanto fatos etnográficos, passando-se por alto como Rugendas *tinha visto* a seus índios a partir de determinadas ideias e interesses. A aparente neutralidade dos tratamentos artísticos obscureceu as circunstâncias políticas profundamente organizadas que atuavam no momento em que Rugendas construiu essas informações visuais, mas, por sua vez, ao se eclipsarem essas circunstâncias, as imagens ganharam outros contornos políticos. Nunca problematizadas em sua singularidade, somaram-se às trajetórias visuais já comentadas: mais uma vez, tratava-se de índios colocados no passado, alheios ao processo de formação nacional, representados sempre através de um não-índio e sem vínculo nenhum com a realidade indígena.

Achamos que, ao outorgarmos historicidade a essas imagens, o encantamento estético que elas nos provocam pode-se abrir a outras construções analíticas,

reconstruindo jogos de forças e significados ao longo de sua 'vida social' (Appadurai, 1986) ao tornar manifesta a participação de diversos atores e universos sociais, com suas orientações e ideologias. Abrir as imagens em sua potencialidade heurística (Fabian, 1996) permite questionar sua leitura como 'exemplos' de representações sobre os índios (retirando-as de um *corpus* genérico de imagens) e atribuí-las a povos indígenas historicamente definidos, encontrando, nelas, alguns dos traços da exclusão política da primeira metade do século XIX – reatualizados até hoje sob uma variedade de modalidades.

Celebradas pelo seu caráter institucionalizante, atualmente se afirma que as imagens de Rugendas *"...desempenharam o papel de um abecedário para a iniciação na iconografia nacional"*[328] e que o artista *"...não só criou uma rica iconografia referencial para o estudo da história de um país nascente (...) também invadiu com seu olhar inaugural, e para sempre, o imaginário do povo brasileiro"*[329]. Sem que se possa negar o conteúdo dessas afirmações, é necessário, então, destacar que o celebrado caráter referencial de sua iconografia aludiu sempre ao índio como um *colonizado*, isto é, como um objeto. Um *objeto disponível*, tanto de pensamento quanto de intervenção política.

[328] Diener e Costa, 1999:11.
[329] Texto da exposição realizada no *Centro Cultural Justiça Federal*, Rio de Janeiro, fevereiro de 2008.

Capítulo 5

OS ÍNDIOS DE *LA CAUTIVA* EM 1837

Em 1837, a editora *Imprenta Argentina* publicou em Buenos Aires o segundo livro do escritor Esteban Echeverría, *Rimas*, constituído por uma série de poemas – entre eles, "La Cautiva"[330]. Como foi apontado no primeiro capítulo, pouco tempo depois esse livro chegou até Rugendas através de Carmen Arriagada e, em 1845 – quando Rugendas e Echeverría se conheceram pessoalmente –, o artista já tinha realizado dois quadros sobre a temática das cativas, aparentemente inspirados no poema desse escritor argentino. Também apontamos que, a partir de sua relação pessoal com o escritor, Rugendas retomou os seus trabalhos sobre os araucanos (iniciados no Chile em 1835, na zona de *La Frontera*, e na sua primeira viagem à Argentina, 1837-1838), recriando-os em cenas de raptos e *malones* sob uma mudança de estilo que recuperava a tradição dos seus antepassados – as cenas de batalhas. Destacadas por seus biógrafos, essas questões permitem interrogarmo-nos acerca de quais teriam sido os motivos que tornaram os conteúdos do poema relevantes como representação, por um lado, e por que, mais tarde, teriam sido supostamente estimulados pela relação pessoal do artista com Echeverría, por outro.

Com o intuito de aprofundar essas influências e vinculações, começaremos este capítulo referindo-nos aos conteúdos do poema, ao contexto histórico do seu aparecimento na 'sociedade nacional' e à posição política-intelectual do seu autor, para assim rearticular uma releitura desses conteúdos no quadro histórico do romantismo argentino e seus protagonistas, assim como em torno das relações mantidas, naquele momento, entre as sociedades hispano-crioula[331] e indígena. Junto com esses contextos, e procurando aceder às condições que tornaram possível a visualização e a realização das ilustrações vinculadas ao poema, na segunda parte deste capítulo aprofundaremos a esfera das relações sociais de Rugendas, abordando outras figuras do romantismo argentino, os contatos do artista com esses políticos e intelectuais, e suas influências.

[330] Editaram-se também "Himno al dolor" e "Al corazón", junto com sete canções: "La ausencia", "La diamela", "A una lágrima", "El desamor", "La aroma", "Serenata" e "La lágrima".
[331] Na Argentina do século XIX, o termo 'crioulo' (*criollo*) aplicava-se geralmente aos filhos de pais europeus.

5.1 – Um poema romântico escrito em chave política

5.1.1 - *La Cautiva*

Depois de dedicar essa obra a Lord Byron, na 'Advertência' que precedia o poema, Echeverría explicava a seus leitores que

> *"El principal designio del autor de 'La Cautiva' ha sido* ***pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto****;* ***y, para no reducir su obra a una mera descripción****, ha colocado, en las vastas soledades de la pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio. El suceso que poetiza,* ***si no cierto, al menos entra en lo posible*** *(...)* ***El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional****"* (Echeverría, 1966:31; grifos nossos).

Os dois 'seres ideais' são Brian e Maria: um capitão do exército com nome inglês (participante das guerras de Independência, agora recrutado para defender a fronteira)[332] e sua esposa crioula. Organizado em nove cantos e um epílogo[333], o poema narra a desventura desses dois brancos nas mãos dos índios: eles ficam cativos pelo ataque de um *malón* a um quartel de fronteira; Maria consegue fugir depois de esfaquear um índio e sai à procura do seu marido, encontrando-o gravemente ferido. A heroína organiza então a fuga de ambos, carregando o corpo de Brian, mas, devendo atravessar a imensidão do 'Deserto', este não consegue sobreviver à travessia. Pouco depois da sua morte, Maria é encontrada pelos soldados de Brian; através deles, fica sabendo que os índios degolaram seu filho, morrendo instantaneamente por causa da notícia.

Com uma projeção pedagógica, Brian e Maria advertiam o leitor acerca dos perigos do maior inimigo dos estabelecimentos rurais das pampas, confirmando-se, através de suas mortes, a necessidade governamental de acabar com a intranquilidade e devastação constantes dos *malones* para, assim, assegurar o progresso do país. A cenografia escolhida para esse drama nacional de fronteira – que, segundo Echeverría, *"entra en lo posible"* – é o *Deserto* das pampas: um espaço marcado por distâncias, um 'mar de terra'[334] no qual, a partir da introdução dos índios, todos os seus elementos

[332] As palavras de Brian, no poema, sugerem ter pertencido ao exército patriota *"... los Andes vieron mi acero / con honor resplandecer"* (Echeverría, 1966:86).
[333] Estes são: I) *El desierto*; II) *El festín*; III) *El puñal*; IV) *La alborada*; V) *El pajonal*; VI) *La espera*; VII) *La quemazón*; VIII) *Brian*; IX) *María* e, finalmente, o *Epílogo*. Ampliaremos os conteúdos de cada uma dessas partes no próximo capítulo, quando analisarmos as imagens de Rugendas que as acompanham.
[334] O próprio Echeverría aproxima a imensidão do deserto com a do mar nos primeiros versos: *"El desierto, inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiende; triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar cuando un instante, / al crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez"* (Echeverría, 1966:37). A respeito dessa associação do deserto com o mar, Laura Malosetti Costa e Marta

tornar-se-ão ameaçantes e vazios de qualquer beleza. Oposto à vida urbana e à civilização, o deserto encarna o barbarismo, a ignorância, o índio primitivo e seus *malones*, a inferioridade e a degradação, os obstáculos para a formação da nação. Demoníaco, *"parece haber apiñado / el genio de las tinieblas, / para algún misterio inmundo / sobre la llanura inmensa (...)"* (1966:43); quando fugirem, Maria dirá a Brian *"(...) huyamos de esta guarida / donde la turba se anida, / más inhumana y fatal"* (54)[335].

Os índios são os inimigos que emergem da escuridão do tenebroso cenário: *"...vían se lanzas agudas, / cabezas, crines ondeando, / y como formas desnudas / de aspecto extraño y cruel"* (1966:38). Quando já passou o *malón*,

> *"De cadáveres, de troncos, / miembros, sangre y osamentas, / entremezclados con vivos, / cubierto aquel campo queda, / donde poco antes la tribu / llegó alegre y tan soberbia. / La noche en tanto camina / triste, encapotada y negra; / y la desmayada luz / de las festivas hogueras / sólo alumbra los estragos / de aquella bárbara fiesta"* (47).

Referindo-se aos povos indígenas como *"tribus errantes"* (37), *"bando de salvajes"* de *"fiero ímpetu"* (39), *"indolentes"* (44) e *"tigres inhumanos"* (54), a ideia de ferocidade e criminalidade atravessa todas as descrições:

> *"...su rencor todavía / mira, con torpe placer, / las cabezas que cortaron / sus inhumanos cuchillos (...)"* (39); *"(...) dos o tres indios se pegan / como sedientos vampiros, / sorben, chupan, saborean / la sangre, haciendo mormullo, / y de sangre se rellenan"* (44); *"En su mano los cuchillos / a la luz de las hogueras, / llevando muerte relucen (...)"* (46); *"(...) los fieros cuchillos / degüellan, degüellan, sin sentir horror"* (61); *"Como el huracán pasó, / desolación vomitando, / su vigilante perfidia. (...) La tribu es, huyendo leda / como carnicero lobo (...)"* (84).

Os indígenas de Echeverría também se entregam às paixões do álcool:

> *"El licor espirituoso / en grandes bacías echan; / y, tendidos de barriga, / en derredor, la cabeza / meten sedientos y apuran / el apetecido néctar, / que bien pronto los convierte / en abominables fieras.(...) De la chusma toda, al cabo, la embriaguez se enseñorea / y hace andar en remolino / sus delirantes cabezas"* (44).

Penhos afirmam, citando a diversos autores: *"Había que crear una imagen nueva para una nueva vivencia y el modelo fue el mar byroniano. A partir de aquí esta idea se constituye en un* topos *de nuestra literatura: "Es la imagen del mar en la tierra" (Sarmiento, 1845), "(...) como una mar de esmeralda" (Ricardo Gutiérrez, 1860), "(...) un mar que haciendo olas se movía" (Ascasubi, 1872), "(...) monótono como el mar en calma" (Mansilla, 1875), "Otra vez la llanura era el mar" (Martínez Estrada, 1933)."* (Malosetti Costa e Penhos, 1991:196).

[335] A partir daqui, todas as referências às páginas de *La Cautiva*, colocadas entre parênteses, pertencem à edição de 1966, citada na Bibliografia.

O seu aspecto físico contribui para sublinhar toda essa ferocidade e embriaguez: após o incêndio provocado pelo *malón*,

> *"Las hogueras, entre tanto, / en la oscuridad flamean, / y a los pintados semblantes / y a las largas cabelleras / de aquellos indios beodos* [bêbados] */ da su vislumbre siniestra / colorido tan extraño, / traza tan horrible y fea, / que parecen del abismo / precita, inmunda ralea, / entregada al torpe gozo / de la sabática fiesta"* (45).

Ao longo do texto também está presente a ideia de profanação, começando pela cativa chamada Maria: a mulher com o mais cristão dos nomes femininos é desonrada pelos *"indios infieles"*, assim como as extensões do deserto, que, apesar de sua aparência tenebrosa, pertencem ao Criador: *"¿Quién es? ¿Qué insensata turba / con su alarido perturba / las calladas soledades / de Dios (...)?"* (39).

As cativas se tornam o elemento sensivelmente privilegiado para delinear o abismo entre a civilização e o barbarismo: no festim realizado pelos índios, celebrando o sucesso do *malón*,

> *"Feliz la maloca* [malón] *ha sido; / rica y de estima la presa / que arrebató a los cristianos: / caballos, potros y yeguas, / bienes que en su vida errante / ella más que el oro aprecia; / muchedumbre de cautivas,/ todas jóvenes y bellas"* (43); *"(...) empieza el bullicio, / y la algazara tremenda, / el infernal alarido / y las voces lastimeras, / mientras sin alivio lloran / las cautivas miserables, / y los ternezuelos niños / al ver llorar a sus madres"* (44). [Os índios] *"Se ultrajan, riñen, vocean; / como animales feroces / se despedazan y bregan. / Y, asombradas, las cautivas / la carnicería horrenda / miran, y a Dios en silencio / humildes preces elevan"* (46).

Como veremos a seguir, em torno desse deserto hostil e abarrotado de crueldade se concentravam, não obstante, os interesses e expectativas dos criadores de gado e dos agricultores. Como parece dizer-nos Echeverría em sua 'Advertência', era necessário, então, representar literariamente esse espaço concebido como doente e anormal para estabelecer, sobre ele, a pertinência da luta entre dois sistemas de valores opostos (dos quais o branco tinha que triunfar, *"para nuestro engrandecimiento y bienestar"*[336]), assim como torná-lo um elemento de *"deleite moral"* na literatura, inaugurando uma tradição narrativa que colocaria, a partir desse momento, valores imprescindíveis à

[336] Essa intencionalidade se torna ainda mais efusiva se considerarmos que Echeverría era também fazendeiro, impulsionador da fazenda "Los Talas" (próxima da localidade de Luján, província de Buenos Aires; Ghiano, 1966:11). *"José María y Félix* [irmãos de Echeverría] *se consagran a las labores camperas. Adquieren tierras del estado en enfiteusis y, luego, en propiedad. José María será socio de Esteban en diferentes empresas industriales"* (Palcos, Alberto. *Echeverría y la democracia argentina*. Buenos Aires: Imprenta López, 1941:23).

nacionalidade (e que estariam presentes em toda a literatura de fronteira do século XIX)[337].

Devido a sua bem-sucedida aceitação, *La Cautiva* adquiriu autonomia e foi reeditado a partir de 1840, tanto dentro quanto fora do país[338]. Multiplicando-se através de sucessivas e incontáveis edições até aos nossos dias, essa obra se tornou o poema-ícone do romantismo argentino e leitura quase-obrigatória nas escolas secundárias do país para estudar esse movimento literário e político. Junto com a tradicional historiografia acadêmica e outros textos literários, os versos de *La Cautiva* contribuíram, pela força da repetição, a consagrar o modo mítico de perceber o 'deserto' das pampas argentinas, e a fixar, sobre suas imensidões, uma compreensão determinada sobre grupos humanos e comportamentos, ambos rigorosamente alinhados sob a dicotomia *civilização/barbarismo*. Dessa forma e como tinha proposto em sua 'Advertência', Echeverría conseguia, efetivamente, superar a *"mera descripción"* no poema: sua narrativa estava impregnada de valores morais, que alcançavam dimensões simbólicas pelo fato de delinear, poeticamente, inquietações nacionais. Com o intuito de tornar mais claras estas afirmações, apresentaremos, a seguir, o contexto histórico-político no qual poema e significados ganharam forma.

5.1.2 - O cenário: o rosismo (1829-1852)[339]

---

[337] "La cautiva *fundó una tradición nacional, la más sostenida y sugerente en la poesía del siglo pasado"* (Ghiano, 1966:19). Esse autor afirma que *La Cautiva* inaugurou poeticamente a descoberta literária das pampas argentinas, transformando-se em *"pauta imprescindible para los escritores que en el siglo pasado* [XIX] ***enriquecieron la comprensión de nuestro paisaje*** *(...) La pampa de Echeverría fue el modelo que Domingo Faustino Sarmiento reselló en páginas admirables de* [Facundo] Civilización o barbarie. ***El patrón echeverriano llegó inclusive a las descripciones científicas de nuestro territorio****; lo prueba el francés Martin de Moussy en* Description Géographique et Statisque de la Confédération Argentine*, impreso en París entre 1860 y 1864"* (1966:18; grifos nossos). Existe uma abundante bibliografia em torno da literatura de fronteira; veja-se especialmente Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX* (Buenos Aires:Sudamericana/Universidad de San Andrés, 1999); também Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983) e a investigação documental de David Viñas, 2003.

[338] Especialmente na Espanha (Ghiano, 1966:10). Bonifacio del Carril aponta que a totalidade de *Rimas* foi reimpressa em 1839 em Cádiz (Espanha), *"probablemente la primera edición de un libro de un autor argentino impreso en España después de la Revolución de Mayo (...)"* (1966:23).

[339] Para a elaboração desta parte nos baseamos, principalmente, nos trabalhos consagrados dos historiadores José Luis Romero (1956) e Tulio Halperin Donghi (2007), medulares no âmbito da historiografia argentina e referências fundamentais na hora de colocar a nossa análise em uma perspectiva histórica. Os trabalhos mais recentes de Pagani, Souto e Wasserman (2005), Salvatore (2005) e Goldman (2005b), aqui utilizados, foram publicados dentro da coleção *Nueva Historia Argentina*, na qual podem-se reconhecer continuidades com a produção historiográfica de Romero e Halperin Donghi. Também recorremos aos inovadores trabalhos de historiadores que, nos últimos vinte anos, têm colocado a (antes subestimada) história indígena como foco de suas pesquisas, entre as quais abordamos aqui as perspectivas de Silvia Ratto (1994) e Mirta Bernal (1997), focalizadas ambas na época de Rosas. Da

Antes de aprofundarmos o período rosista – dentro do qual teve lugar o aparecimento do poema –, precisamos, mesmo que brevemente, introduzir o leitor no contexto histórico precedente. De acordo com o historiador José Luis Romero (1956:104-110), devido às diferenças existentes entre as muitas regiões que compunham o antigo Vice-reinado do Rio da Prata – com distintos modos de vida e interesses –, depois da Revolução de Maio de 1810 os sentimentos patrióticos se manifestaram sob uma diversidade de formas locais, alinhando-se em diferentes tendências políticas que, em geral, uniram-se sob o chamado *federalismo* (entendido como a reunião dos estados livres em um estado nacional). Uma vez passadas as guerras contra o inimigo espanhol, tornaram-se mais evidentes as diferenças que causariam as guerras civis; *grosso modo*, a maior parte desses conflitos eram motivados pela rivalidade no controle dos rios navegáveis, e/ou estimulados pelo ódio ao liberalismo exôgeno dos *unitários* representantes de Buenos Aires, com sua centralização de recursos. Por todas partes surgiram *caudilhos* que fortaleceram sua autoridade levantando a bandeira da autonomia para assim evitar a preponderância da capital portenha, tornando-se condutores das massas populares das províncias. A fidelidade das pessoas para esses 'intérpretes dos seus povos' cresceu, pelo fato deles defenderem os interesses da coletividade regional, mas a adesão das massas não foi só moral: elas proporcionaram a força material dos caudilhos, organizando-se em tropas irregulares que receberam o nome de 'montoneras'. Em Buenos Aires, no seio do grupo liberal e especialmente entre os conservadores, o federalismo foi interpretado como uma expressão de selvageria e anarquia, devendo-se lutar violentamente contra ele; assim, a atitude preponderante em Buenos Aires foi a de conquista, não a de conciliação (Romero, 1956). Em outro nível, cabe destacar que dos dezoito caudilhos que governaram distintas províncias argentinas entre 1810 e 1870, treze deles foram grandes proprietários rurais (Ricupero, 2007:217).

Após duas décadas de profunda instabilidade provocadas pelas guerras de Indepêndencia e as guerras civis, a construção de uma ordem social e política era um desejo amplamente compartilhado por vários setores da sociedade. No final de 1829, Juan Manuel de Rosas (1793-1877) foi eleito governador da província de Buenos Aires com 'faculdades extraordinárias' (isto é, suspendendo-se as garantias individuais que

antropologia, apelamos também à perspectiva histórica desenvolvida por Axel Lázzari (1996) na sua análise sobre estratégias discursivas de processos de etnicização e nacionalização nos povos indígenas do território argentino durante o século XIX.

pudessem limitar suas atribuições). Nessa altura, o caudilho *bonaerense*[340] já era um abastado fazendeiro, dirigente de um corpo militar organizado por ele próprio (os '*Colorados del Monte*'), representante da aristocracia rural e político alinhado com a corrente *federal* – oposta à influência estrangeira e aos princípios do liberalismo e laicismo defendidos pela tendência *unitária*, europeizante e modernizante. Os fazendeiros *bonaerenses* (dos quais Rosas era o mais autêntico representante) desejavam a organização de uma confederação flexível entre as províncias, e que estas delegassem em Buenos Aires o controle da Alfândega e das relações exteriores, monopolizando assim o acesso às rotas comerciais internacionais e encontrando, dessa maneira, uma solução para seus interesses de classe, sem se opor aos ideais autônomos provinciais (Lázzari, 1996:55).

O triunfo de Rosas conseguiu unificar politicamente a cidade e o campo de Buenos Aires, contando para isso com o apoio das massas urbanas e rurais[341]. Como aponta Tulio Halperin Donghi (2007), Rosas estava convencido de que só uma profunda homogeneidade política podia garantir a estabilidade (dado que o mal padecido pela sociedade pós-revolucionária era, justamente, o florescimento das paixões políticas); dessa forma, só seria possível conseguir a paz a partir da eliminação da política. A estratégia de Rosas foi, então, a de radicalizar a tensão entre as facções, criando um sistema que haveria de precisar, constantemente, de instrumentos dóceis por um lado e de opositores por outro, fazendo, da guerra, um instrumento político de utilização quase permanente; segundo esse autor, *"(...) la presencia del execrable enemigo era indispensable para asegurar la cohesión del orden federal, puesto que ese orden debía basarse en el mantenimiento de una politización violentamente facciosa"* (Halperin Donghi, 2007:293).

Ao longo dos seus três primeiros anos de governo não cessarão os reclamos em torno da necessidade de uma constituição e da normalização político-institucional[342].

[340] Relativo à província de Buenos Aires.

[341] Durante os primeiros vinte anos difíceis de vida independente, Rosas tinha sabido interpretar as agudas transformações sociais, percebendo que era necessário contar com os setores populares para levar a cabo qualquer empreendimento político; a unanimidade dessa plebe se transformaria, para ele, em um instrumento de coesão e de estabilidade (Halperin Donghi, 2007).

[342] Contrário à possibilidade de contar com uma Constituição, Rosas procurou (e conseguiu) inibir a criação de poderes políticos legais que pudessem se situar por cima dos Estados provinciais. Essa alternativa teria obrigado a Buenos Aires a redistribuir os ingressos da Alfândega e do seu porto; por outro lado, se se criassem instituições nacionais, ver-se-ia enfraquecido o seu poder como governador. Em 16 de agosto de 1830, Rosas expressava ao caudilho do Litoral, Estanislao López: *"Congreso, Congreso.¡Hasta cuándo tendrán lugar entre nosotros esos delirios con que han logrado llenar nuestras cabezas ciertos hombres que no han pensado sino en esclavizarnos! Desengañémonos: todo lo que no se*

Enquanto isso, a divisão da hegemonia política ir-se-á perfilando em torno de três caudilhos principais: Rosas na potente Buenos Aires, Estanislao López nas províncias do Litoral e Facundo Quiroga nas regiões do oeste e do centro.

Em 1832, Rosas foi eleito novamente como governador, mas rejeitou sua reeleição porque, dessa vez, propôs-se a supressão dos seus poderes extraordinários. Afastou-se, aparentemente, da cena política portenha, para assim retomar seu cargo de Comandante Geral de Campanha, e dirigir uma empresa na qual confluíam uma comunidade de interesses (entre eles, os de muitos unitários): assegurar, por meio de uma expedição militar, a posse pacífica das terras ganhadas aos índios na década anterior. De acordo com Halperin Donghi (2007), essa expedição garantia a Rosas a maneira de estar ausente e presente na contenda política, assegurando-se um novo meio de poder e de pressão. Em setembro de 1832, Rosas tinha escrito ao governador de Mendoza que

> *"Para este fin, tiempo hace que preparo los elementos principiando por* ***haber logrado separar de la masa de indios de guerra todas aquellas tribus más susceptibles de reducción y de una vida regular o laboriosa*** *(...) cuento entre las tribus indígenas auxiliares para la expedición que se va preparando gradualmente (...)* ***estoy convencido el que no podemos mantener paz, sino con aquellas tribus que nos respeten y que acostumbradas poco a poco a las necesidades de la vida social perserveren tranquilas y unidas a nosotros por conveniencia propia. Las demás es preciso destruirlas, si queremos alentar la industria rural y dar sólidas garantías a las ricas propiedades del campo****"* (Arquivo Geral da Nação [doravante, AGN], VII, 10.4.14; citado em Bernal, 1997:53. Grifos nossos).

No final de 1832, de sua fazenda *Los Cerrillos* – na qual morava uma boa quantidade de índios pampas com os seus caciques[343] – partiu um gigantesco contingente para o sul, que alcançaria o seu propósito chegando até Choele-Choel, ponto chave das comunicações entre os indígenas do sul do Chile e os de Pampa-Patagônia (veja-se mapa em Anexo I). Em maio de 1834 Rosas finalizou essa expedição, na qual tinha conseguido pactos e alianças com numerosos povos indígenas

---

haga pacíficamente por tratados amistosos en que rebose la buena fe (...) será siempre efímero, nulo para el bien, y sólo propio para multiplicar nuestros males" (citado em Pagani, Souto e Wasserman, 2005:304). Perante as dissidências, emitiram-se decretos que impunham as opiniões do governo, e se exerceu a censura contra os meios que insistissem por uma organização constitucional (veja-se Salvatore, 2005; Pagani, Souto e Waserman, 2005). A tecnologia política da 'ordem social' rosista ignorava os formalismos políticos do estado liberal: Rosas controlava e se legitimava através dos caudilhos provinciais, da população rural e urbana e, como veremos a seguir, também através dos índios da pampa (Lázzari, 1996).

[343] Em *Los Cerrillos* estiveram os caciques pampas Catriel e Cachul, e o 'chileno' Venancio (AGN, X, 43.1.2; Ratto, 1994:35; 2003:208); estes resultaram intermediários-chave nas relações de Rosas com o resto dos índios da fronteira.

(garantindo uma relativa paz em um território agora mais extenso) e tinha administrado a devolução de cativas e cativos[344]. Também conseguiu consolidar o chamado "Negócio Pacífico de Índios", um sistema de contraprestações entre o governo e os indígenas *amigos* e *aliados* das pampas (ao qual voltaremos mais adiante), com o objetivo fundamental de manter a segurança na fronteira e de neutralizar o possível apoio indígena aos unitários[345]. Cabe destacar que, ao longo de todo o governo de Rosas, uma grande quantidade de indígenas se instalou nas zonas fronteiriças, estabelecendo-se um estreito convívio entre estes e a população crioula (Ratto, 2003:201).

Essa expedição militar tinha permitido, a Rosas, unir setores divergentes da sociedade, estabelecer o controle na fronteira e, principalmente, satisfazer os interesses dos fazendeiros, que eram também os seus (Romero, 1956:120)[346]. No entretanto, tinham tido lugar uma série de conflitos que pareciam anunciar o retorno imediato às crises anteriores: entre outros fatos, em fevereiro de 1835 tinha sido assassinado o caudilho Facundo Quiroga. Em clima de alarme, a Legislatura invocou novamente a Rosas – agora também chamado 'Herói do Deserto'[347] –, outorgando-lhe os instrumentos legais que este considerava necessários para devolver a ordem: as

[344] A Campanha ao Deserto de Rosas é, até hoje, um tema polêmico, sobre o qual se realizaram distintas análises. Segundo Halperin Donghi (2007), Rosas não ganhou novas terras dos índios, mas foram realizados vários levantamentos junto com uma aplicação sistemática de políticas de alianças com algumas parcialidades índias, com o objetivo de assegurar uma estabilidade maior na fronteira; segundo Gelman (2005), essa expedição teria incorporado 180.000 km2 de terras. Para os fins do nosso trabalho encontramos pertinente a análise de Lázzari (1996), que considera três consequências principais dessa Campanha: em primeiro lugar, produziu importantes mudanças nas agrupações indígenas através do seu extermínio e/ou desarticulação; em segundo, modificou táticas de guerra contra os índios; por último, ampliou a consciência territorial do estado nacional-provincial através de rituais de apropriação nacionalista do espaço (Lázzari, 1996:60). Retornaremos a esta Campanha de Rosas na parte **5.1.5**.

[345] De acordo com Ratto, esse sistema tinha começado a se desenhar com antecedência, quando Rosas era o comissionado do governo provincial para a pacificação de índios. Em agosto de 1831 tinha escrito ao comandante da localidade *bonaerense* de Monte que *"acabada la guerra* [com os unitários] ***me es necesario decir 'tales y tales indios son enemigos', para declararles guerra de frente*** *(...)* ***porque a todos ha de ser imposible mantener*** *(...) Los indios amigos y enemigos necesitan ya de un arreglo formal. Es necesario que yo pase al Sud (...) el mejor arreglo es la formación de las Guardias* ***y la colocación allí mismo de todos los indios amigos*** *(...)"* (AGN, X, 23,9,5; Ratto 1994:38. Grifos nossos. Temos modernizado a ortografia).

[346] Durante o período dessa campanha teve lugar, em Buenos Aires, a criação da *Mazorca* (chamada ironicamente pelos unitários *'más-horca'*, isto é, 'mais enforcamentos'). A *Mazorca* era um grupo de choque recrutado entre os setores populares e utilizado para amedrontar os opositores, inspirado pela própria esposa de Rosas, Encarnación Ezcurra. Conjuntamente com essas ações, havia uma guerra propagandística que pretendia catalogar claramente os amigos e os inimigos. Ambas as estratégias se basearam na mobilização dos setores populares rurais e urbanos; o crescente clima de violência gerado pela *Mazorca*, ao longo de 1833, provocou emigrações para Montevidéu e o interior do país (veja-se Halperin Donghi, 2007; Myers, 2005; Ricupero, 2005; Salvatore, 2005).

[347] Acompanhando os títulos de governador de Buenos Aires e encarregado das Relações Exteriores, Rosas também recebia o tratamento oficial de 'Restaurador das Leis' (adjudicava-se o mérito de tê-las estabelecido e assegurado, depois da anarquia política da década de 1820; veja-se Halperin Donghi, 2007; Myers, 2005; Salvatore, 2005; Pagani, Souto e Waserman, 2005).

faculdades extraordinárias, a soma do poder público e o prolongamento do mandato para cinco anos (Halperin Donghi, 2007).

A partir de 1835, o governo de Rosas se consolidou como ditadura e se acelerou seu poder centralizado, graças à progressiva submissão dos caudilhos provinciais (Romero, 1956:99); sob o genérico 'unitários' seriam chamados todos os que não coincidissem com o monolítico federalismo rosista, imposto através da propaganda, da ritualização política e do terror (Halperin Donghi, 2007; Salvatore, 2005). *"Rosas consiguió infundir en el ánimo popular la convicción de que todos sus enemigos (...) constituían un solo grupo caracterizado por su centralismo irreductible y su extranjerismo anticriollo"* (Romero, 1956:126). Os partidários de Rosas consideravam sua causa como *santa*; eles se auto-denominavam '*Santa Federação*', enquanto os unitários eram chamados de *hereges*, *selvagens*, *ímpios*, *anarquistas* ou *traidores*.

Enquanto isso, a busca da hegemonia de Buenos Aires desencadeará guerras civis entre o federalismo portenho e o federalismo do Interior; por sua vez, a complexidade das diferenças no próprio seio do federalismo portenho dará lugar a uma polarização entre 'rosistas' e 'anti-rosistas' que não deixará espaço para outras alternativas. O nada amigável clima político acabará conduzindo a vários opositores para a *Banda Oriental* (atual Uruguai).

Avançando sobre os vazios deixados pelas mortes de Quiroga e de López (em 1835 e 1838, respectivamente), o predomínio de Rosas sobre Buenos Aires e o de Buenos Aires sobre todo o país será a plataforma da nova ordem política. É nesse contexto que Rugendas visitou a Argentina pela primeira vez (1837-38), enquanto aparecia a primeira publicação de *La Cautiva* (1837).

Em 1840, a província de Buenos Aires tinha conseguido conquistar o país inteiro. Como destaca Halperin Donghi (2007), não se tratava de uma unificação nacional, mas da hegemonia portenha sobre o resto do país, tanto por meio da política de terror do seu governador quanto através dos privilegiados recursos *bonaerenses*: sua bem-sucedida economia pecuária e a administração da Alfândega[348]. Enquanto isso, crescimento dos opositores a Rosas tinha acelerado as ameaças, os arrestos

[348] Como aponta esse mesmo autor, os ingressos alfandegários faziam, de Buenos Aires, a dona das mais sólidas finanças do país (enquanto as províncias do Interior compensavam sua miséria pública recorrendo às subvenções portenhas); quanto à economia pecuária, a expansão produtiva e o aumento de saldos exportáveis cresceu devido ao progressivo povoamento das novas terras, asseguradas pela Campanha ao Deserto. Cabe destacar que, para essa época, Rosas já possuia um complexo de várias fazendas, nas quais se criavam mais de 100.000 cabeças de gado que, ao mesmo tempo, eram processadas em matadouros-saladeiristas de sua propriedade (veja-se Gelman, 2005).

domiciliários, as execuções, a confiscação dos bens dos unitários e os exílios (entre eles, o de Esteban Echeverría para Montevidéu).

Durante 1845-1848 terão lugar os enfrentamentos entre a Confederação Argentina e as forças anglo-francesas (que tinham se auto-convocado como mediadoras no conflito entre a Banda Oriental – atual Uruguai – e Buenos Aires, onde o governo de Rosas tinha apoiado as tropas do General Oribe no Sítio de Montevidéu). Nesse clima político, Rugendas visitou o país pela segunda vez, passando por Buenos Aires e também por Montevidéu, onde conheceu pessoalmente o poeta Echeverría (1845).

Confluindo com os conflitos externos precedentes, será a dissidência das províncias do Litoral a que provocará a queda de Rosas: em fevereiro de 1852, o seu fim se definiu no cenário da batalha de Caseros[349]. Coincidente com o começo da grande expansão do capitalismo, essa derrota transformará as condições do Rio da Prata. Os intelectuais e políticos formados no exílio rosista terão uma importante participação na reconstrução econômica e institucional do país, colocando alternativas fundadas no liberalismo político e na abertura econômica; sem dúvida, duas das figuras mais importantes dessa reconstrução serão Domingo F. Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, aos quais retornaremos mais adiante.

5.1.3 - O autor de *La Cautiva* e o romantismo argentino[350]

Tendo apresentado brevemente a ditadura do sistema rosista – contexto imprescindível para interpretar os significados de *La Cautiva* –, referir-nos-emos agora à trajetória política-intelectual do seu autor, Esteban Echeverría.

---

[349] Sem que possamos aprofundar aqui a complexidade de variáveis que determinaram o fim do período rosista, devemos não obstante apontar, brevemente, que as interferências da política econômica de Rosas nas regiões do Litoral tinham favorecido o desenvolvimento de um importante centro de poder militar nessa região. Da província de Entre Ríos, em 1851 o General Justo José de Urquiza (1801-1870) tinha retirado a Rosas a delegação das Relações Exteriores e, em aberto conflito, optou por uma aliança anti-rosista com os governos do Rio de Janeiro e Montevidéu (veja-se Romero, 1956:151-155).

[350] A elaboração desta parte se baseia no trabalho já citado de Halperin Donghi (2007), nas investigações do historiador Jorge Myers dentro da já comentada coleção *Nueva Historia Argentina* (2005), e em outro trabalho mais recente, incluído em *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile* (Pamplona, Marco e Maria Elisa Mäder, org., 2007), coletânea que propõe uma série de reflexões historiográficas sobre distintos movimentos independentistas latino-americanos e seus resultados políticos, entre os quais abordamos, aliás, a profunda análise do politólogo e historiador Bernardo Ricupero (2007). Também apelamos a trabalhos realizados no âmbito dos estudos literários, recorrendo a figuras consagradas no campo intelectual argentino, tais como Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano (1991) e Alfredo Roggiano (1975). Existe uma vasta bibliografia em torno da figura de Echeverría; além da utilizada aqui, destacamos as obras clássicas de Tulio Halperin Donghi, *El pensamiento de Echeverría* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1951); Alberto Palcos, *Historia de Echeverría* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960) e o mais recente trabalho de Juan Carlos Mercado, *Building a Nation: the case of Echeverría* (Boston: University Press of America, 1996).

Depois de ter completado os seus estudos na capital portenha, com somente vinte años de idade o futuro poeta viajou a Paris, estabelecendo-se ali desde 1826 até 1830. Na capital francesa abordou o estudo de várias disciplinas – principalmente Economia Política e Direito, às quais pensava se dedicar de maneira exclusiva. Durante sua estada parisiense se tornou leitor das obras de Léroux, Cousin, De Gerando, Guizot, Chateaubriand, de Stäel, Pascal, Montesquieu, Lamartine, Sismondi, Mazzini, Schiller, Lammenais, Saint-Simon, Fourier, Goethe, Vico, Victor Hugo e Byron, extraíndo deles várias ideias que haveriam de se refletir, mais tarde, ao longo de suas obras.

Aquilo que a Ilustração guardava de positivo seria recuperado por Echeverría sob a ótica do historicismo alemão (Roggiano, 1975). Em 1827 tinham aparecido, em Paris, as *Ideias sobre a filosofia da História da humanidade* de Herder, cujo pensamento em torno do historicismo, nacionalismo cultural e reivindicação da singularidade deixarão, em Echeverría, potenciais influências para as futuras interpretações sobre o seu país. Entre outros pensadores franceses, Léroux, Lammenais, Saint-Simon, Lamartine, Bonald e Fourier davam, ao historicismo alemão, um caráter político e sociológico de motivações práticas: o homem estava dentro do processo histórico e, com sua ação sobre esse processo, determinava-o. Sob essas influências, foi na França onde o poeta incorporou como própria a 'missão' dos homens de letras, procurando ancorar, na literatura, os problemas morais da sua sociedade e do seu tempo. Para Echeverría ('o Herder argentino', segundo o historiador Coriolano Alberini)[351] a poesia devia se constituir em uma força ao serviço da construção de uma sociedade republicana, legitimando desse modo a função social do poeta e sua escrita. A tarefa dos letrados encontrava sua legitimidade moral e política assumindo-se como o trabalho indispensável para a formação de uma opinião pública: eram poetas, mas deviam também ser ideólogos. Essa educação coletiva outorgava, à arte, um significado social, traçando assim a vocação pública do romantismo liberal (Roggiano, 1975)[352].

Quando retornou a Buenos Aires (1830), Echeverría trazia consigo, sistematizadas, as mais inovadoras ideias intelectuais produzidas no Velho Mundo, mas

[351] Coriolano Alberini, *Problemas de la historia de las ideas argentinas*. Universidad Nacional de La Plata, 1966.

[352] Como destaca esse autor, a arte devia ser compreendida em seu caráter 'social' pelo fato de expressar a sociedade que a engendrava, devendo ser entendida em chave historicista – dado que, se se modificava a sociedade, também se modificava sua arte. Esta devia submeter qualquer vontade estética às contingências dos movimentos sociais, servindo assim à revolução e colaborando com a transformação da humanidade, agindo para a 'nação' e o 'povo'. Esse 'romantismo social' *"(...) considera al poeta no como un maldito o réprobo, sino como un conductor de pueblos y totalmente incorporado al proceso vivo de las transformaciones del mundo y de la vida"* (Roggiano, 1975:72)

a Argentina que o recebia lhe oferecia outras perspectivas de ação: no seu país, a tarefa não consistia no traçado de um passado ao qual reivindicar, mas na necessidade de construir uma identidade nacional capaz de substituir a colonial, no âmbito de um Estado que ainda se encontrava em pleno crescimento e precisava se definir como Nação (Myers, 2005; Ricupero, 2007)[353]. Já declarada sua independência política, a Argentina precisava se emancipar *culturalmente* da Espanha, construindo uma literatura própria através da qual oferecer soluções originais para um território onde dois mundos – o ilustrado e o bárbaro – não podiam conviver (Sarlo e Altamirano, 1991). As definições não deviam ser meros reflexos europeus, mas elaboradas de uma forma nacional, particular e *romântica*[354].

Consequente com essa necessidade construtiva, Echeverría começou então o seu propósito levando seus textos inovadores à imprensa e aos leitores portenhos[355]; enquanto isso, ia nucleando, a seu redor, todos os adeptos a essa nova corrente político-literária. Em junho de 1837, no seio desse grupo se fundou o chamado 'Salão Literário', patrocinado pelo livreiro Marcos Sastre (1809-1887) e liderado por Echeverría; em sua primeira sessão serão lidos, em voz alta, os primeiros versos de *La Cautiva*, publicada no final desse ano com grande repercussão.

Segundo o historiador Jorge Myers (2005), o Salão consistia em uma associação surgida no núcleo da elite intelectual portenha, e nele se desenvolvia uma prática de sociabilidade que se supunha condição necessária para o debate e progresso de uma cultura moderna. Junto com Echeverría estavam outros que, como ele, tinham nascido à luz da Independência: Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Juan María Gutiérrez (1809-

[353] Echeverría afirmava que *"A França tinha começado pelo pensamento para concluir pelos fatos; nós seguimos o caminho inverso, começamos pelo fim. De modo que encontramo-nos com resultados e sem princípios"* (citado em Pamplona e Mader, 2007:274).

[354] Echeverría escrevia em um documento de 1837 (lido no 'Salão Literário' liderado por ele), que *"Continuar a vida iniciada em Maio não é fazer o que fazem a França e os Estados Unidos, mas sim o que nos manda fazer a dupla lei da nossa idade e do nosso solo; seguir o desenvolvimento é adquirir uma civilização própria, ainda que imperfeita, e não copiar as civilizações estrangeiras, ainda que adiantadas. (...) estamos encarregados de conquistar o caminho de uma civilização própria e nacional"* (Citado em Pamplona e Mader, 2007:275). Segundo Myers, essa diferença entre o romantismo 'à europeia' e aquele que se estava perfilando em Buenos Aires se devia a que *"La sociedad rioplatense era una sociedad republicana, producto de una revolución política que había modificado los principios de legitimidad sobre los que reposaba el orden político y social local, mientras que la mayoría de los romanticismos europeos, en su origen, eran expresión de una sensibilidad de Antiguo Régimen, articulada deliberadamente en oposición a la revolución y a la república"* (Myers, 2005:418).

[355] Em 1831 começará a publicar suas poesias no *Diario de la Tarde*; em 1832 publicou, sob a forma de um folheto, *Elvira o la novia del Plata* e, em 1834, o seu primeiro livro, *Los consuelos* (Sarlo e Altamirano, 1992:XIV).

1878) e Vicente Fidel López (1815-1904), entre outros[356]. Como aponta esse mesmo autor, a maior parte desses intelectuais tinha se formado nas primeiras instituições educativas do Estado, laicas[357], e assumiram para si próprios a missão de desenvolver o que eles entendiam como a segunda fase da Revolução: a renovação das ideias, a possibilidade de abrir a independência no âmbito da literatura e da cultura (Myers, 2005). Todo esse grupo será reconhecido mais tarde como a "Geração de '37", primeiro movimento intelectual que teve como propósito um claro projeto cultural totalizador e transformador para a jovem Argentina[358]. Essa juventude universitária visava compreender o que os seus antecessores pareciam não ter entendido, procurando 'o próprio' do povo argentino, o seu 'color local'[359]; principalmente, vão querer explicar a figura de Rosas e sua aceitação popular (Romero, 1956; Myers, 2005; Ricupero, 2007)[360].

---

[356] Nessa primeira etapa do movimento participavam também Manuel José Quiroga Rosas, Félix Frías, Juan Thompson, Miguel Irigoyen, os irmãos Rodríguez Peña, Miguel Cané, José Mármol, Claudio Cuenca e Miguel Estévez Saguí (veja-se Myers, 2005:399).

[357] O *Colegio de Ciencias Morales* e a *Universidad de Buenos Aires*, criadas durante o governo do primeiro presidente das Províncias Unidas do Rio da Prata, Bernardino Rivadavia (1826-1827). *"La filosofía que se enseñaba en las aulas del Colegio y de la Universidad era la ideología promovida en Francia por escritores directamente vinculados con la experiencia revolucionaria, como A.L.C. Destutt de Tracy, Pierre-Jean-George Cabanis, o Constantin-François Volney. La enseñanza del derecho se impartía según las doctrinas utilitaristas de Jeremy Bentham, mientras que en las lecciones de economía política el libro de James Mill servía de manual. Más aún, el clima intelectual de la época permeaba el ambiente escolar, y los postulados del liberalismo de Benjamin Constant y de su ocasional compañera Germaine Necker penetraron los recintos académicos en las hojas de los diarios y panfletos que en los años 1820 y 1830 discutían apasionadamente las cuestiones constitucionales y políticas que agitaban la región"* (Myers, 2005:390). Na década de 1830, serão lidos Victor Cousin, Pierre Leroux, Saint-Simon, historiadores como François Guizot e filósofos do direito como Eugéne-François-Marie Lerminier; em 1840 se acrescentarão as leituras dos historiadores Jules Michelet, Edgard Quinet e, principalmente, Alexis de Tocqueville (Myers, 2005:419). Ricupero acrescenta, nessa lista, Victor Hugo, Lord Byron, Felicité Lamennais, Adolphe Thiers, Madame de Stäel, Antoine Berryer, Charles Didier e Saint-Beuve, através da *"(...) Revue Encyclopédique e a Revue des Deux Mondes, que não páram de chegar às cinco livrarias que possui então Buenos Aires"* (Ricupero, 2007:221). Como destacam esses autores, aqueles intelectuais formados em Buenos Aires elaborarão uma expressão da 'Nação' que será claramente portenha.

[358] Sarlo e Altamirano (1991) chamam a atenção sobre o fato de que, mais cedo ou mais tarde, todos os homens da Geração de '37 viajaram a Paris: devido à busca da independência cultural da Espanha, a França era compreendida como 'uma necessidade' e, as viagens para lá, como 'um ato patriótico'; por outro lado, 'viajava-se no tempo' (isto é, 'do primitivo para o civilizado') e não era um fato individual, mas um ato coletivo, 'pelo bem da nação'.

[359] Segundo o declarado por Alberdi no Salão Literário de 1837, a meta primordial do grupo devia ser *"el estudio de lo nacional"* (veja-se Myers, 2005:384); para Echeverría *"El punto de arranque (...) deben ser nuestras leyes, nuestras costumbres, nuestro estado social; determinar primero lo que somos, y aplicando los principios, buscar lo que debemos ser, hasta qué punto debemos gradualmente encaminarnos (...) No salir del terreno práctico, no perderse en abstracciones; tener siempre clavado el ojo de la inteligencia en las entrañas de la sociedad. (...) Ser grande en política (...) no es estar a la altura de la civilización del mundo, sino a la altura de las necesidades de su país"* (citado em Roggiano, 1975:75).

[360] Echeverría se perguntava: *"Si mañana cayese Rosas y nos llamase el poder... ¿qué programa de porvenir presentaríamos que satisficiese las necesidades del país, sin un conocimiento completo de su modo de ser como pueblo?"* (citado em Romero, 1956:134). Segundo esse historiador, *"en eso radicaba el verdadero problema; en desentrañar el secreto de esa sociedad que los unitarios habían ignorado y*

Entre 1830 e 1838/39, esses escritores publicarão os seus primeiros ensaios e começarão a perfilar temáticas e programas intelectuais[361]. Era necessário superar a fase heróica da independência para entrar no terreno da reflexão, já que a nação só poderia existir na medida em que possuísse uma 'consciência de si mesma'[362]. Esses românticos defendiam a tendência à democratização própria de sua época – entendida como o resultado de ter deposto a ordem colonial que, na América, prolongava o esquema do *ancien regime* –, mas, mesmo assim, manifestavam uma profunda desconfiança em relação aos setores populares, que tinham se transformado na principal base social do rosismo (Romero, 1956; Myers, 2005): consideravam que os ilustrados deviam primeiro educar as massas, para, só depois disso, torná-las aptas no exercício da cidadania[363].

De acordo com Myers (2005), durante os inícios dessa primeira etapa, Echeverría, Alberdi e Gutiérrez tinham ocupado o centro da cena e consideraram que o seu dever era cooptar o aparelho estatal rosista, no papel de 'intelectuais orgânicos' desse regime[364]. O rosismo não tinha sabido se rodear daqueles que podiam dar-lhe uma orientação ideológica e uma ação política, baseadas em uma boa doutrina; portanto, atribuíam-se o papel de guias doutrinários, aspirando dotar de assessores letrados à Argentina federal. Entretanto, Rosas não teria disposição para acolher as ideias de progresso desenvolvidas por esses intelectuais, e os seus valores democráticos tampouco serão bem recebidos pelo seu governo (Myers, 2005; Ricupero, 2007). Rapidamente, aqueles perceberam que estavam perante uma radical ruptura de ideias: se, no início, tinham aspirado a se transformarem na 'consciência crítica' do federalismo, orientar-se-iam, mais tarde, para a oposição, organizando um frente de resistência contra Rosas; este era acusado de ser mantido por uma classe plebeu e inculta, localizada na periferia da cidade e no âmbito rural do campo.

---

que Rosas parecía interpretar fielmente, aunque fuera para explotarla en su provecho" (Romero, 1956:134).

[361] Essa periodização está baseada na proposta de Myers (2005), que identifica cinco etapas no desenvolvimento da "Geração de '37" e do romantismo; para os fins deste capítulo, focalizaremos só nas três primeiras.

[362] Isto era sugerido por Alberdi no *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, publicado em Buenos Aires um mês depois da inauguração do Salão (veja-se Ricupero, 2007:222).

[363] Segundo Echeverría *"(...) as massas só possuem instintos; são mais sensíveis que racionais; querem o bem, mas não sabem onde se encontra; desejam ser livres, mas não conhecem o caminho da liberdade"* (citado em Ricupero, 2007:226).

[364] Em setembro de 1837, Marcos Sastre ofereceu a Echeverría a presidência do Salão Literário, dizendo-lhe: *"(...) me atrevo a asegurar que Ud. está llamado a presidir y dirigir el desarrollo de la inteligencia en este país. Ud. es quien debe encabezar la marcha de la juventud; Ud. debe levantar el estandarte de los principios que deben guiarla (...) A Ud. le toca, no lo dude: y de aquí nace mi empeño porque Ud. se ponga a la cabeza de este establecimiento"* (citado em Sarlo e Altamirano, 1991:XXVIII).

No quadro dessas e de outras dissidências internas, em 28 de março de 1838 a França bloqueou o porto de Buenos Aires, com a intenção de forçar a abertura para novos mercados – situação aproveitada por Rosas para exaltar o sentimento patriótico, ultrajado pela agressão estrangeira (Halperin Donghi, 2007). Todos aqueles que cultivavam ideias francesas foram perseguidos, clausurando-se o "Salão Literário" sob a pressão da *Mazorca* e transformando-se na clandestina "Associação da Jovem Geração Argentina"[365], presidida por Echeverría e constituída com a colaboração de Alberdi e Gutiérrez (Myers, 2005; Ricupero, 2007). Aparentemente, foi nessa época que Echeverría escreveu *El Matadero* – conto no qual encarnava, metaforicamente, o subúrbio *bonaerense* como cenário da confrontação entre os (civilizados) elementos urbanos e os (bárbaros) rurais.

Uma segunda etapa do movimento se prolongou então desde 1838/39 até 1842/44, marcada por essas condições políticas do Rio da Prata: tratava-se agora de românticos revolucionários exilados principalmente em Montevidéu (lugar escolhido para as manobras políticas dissidentes), com um discurso público violento, dirigido para derrocar o regime rosista[366]. Echeverría se exilará, primeiramente, na cidade de Colônia do Sacramento, em 1840; instalar-se-á em Montevidéu a partir de junho de 1841. Nessa cidade conhecerá a Rugendas, em 1845. Para essa época, a "Associação" já não existirá como tal: os seus integrantes estavam dispersos no exílio, ou tinham morrido nos levantamentos contra Rosas. No início, o movimento tinha declarado não se alinhar com nenhuma corrente política, mas, a partir dos forçados exílios, começaria uma aproximação e identificação com os unitários, pelo fato de compartilharem uma luta comum contra a tirania do caudilho[367].

---

[365] A qual constituía uma adaptação argentina do modelo associativo desenvolvido na Itália por Giuseppe Mazzini, estreitamente relacionado ao desenvolvimento da maçonaria europeia (Myers, 2005:400-401; Ricupero, 2007:224). *"Las "palabras simbólicas", el "Juramento de la asociación" y el* Dogma socialista *en su primera recensión de 1839, redactadas por Echeverría y Alberdi, se convertirían en un lazo eficaz de unión entre los miembros de la corriente romántica (...)"* (Myers, 2005:401). Como aponta esse autor, o termo 'socialista' não era interpretado como um ideal de coletivização da propriedade privada, mas vinculado a um interesse pela 'sociedade', pela coletividade no seu conjunto – entendida como a Nação.

[366] Há uma eloquente descrição das emigrações desse período nas páginas do *Facundo*, de Sarmiento (2006:247-253). Em Montevidéu, a ditadura de Rosas era atacada pelos jornais *El Grito Argentino*, *Muera Rosas!*, *El Comercio del Plata*, *Nacional*, *El Iniciador*, *Talismán*. Durante essa época se incorporará, à resistência montevideana, Bartolomé Mitre (1821-1906), futuro presidente da Argentina no período 1862-1868 (veja-se nota de rodapé 105, pág.70).

[367] Não obstante, Echeverría considerava os unitários aferrados às teorias sociais da Restauração na França (combinando a ideologia francesa da Ilustração com o empirismo racionalista do pensamento inglês); para ele, essa tendência à universalização, o anti-historicismo e a pouca atenção para o particular, tinham favorecido o advento do rosismo, em vez de evitá-lo (veja-se Roggiano, 1975).

Echeverría passará os seus últimos anos em Montevidéu, afetado por persistentes problemas de saúde. Em 1846 será publicada uma nova versão do seu *Código*, sob o título *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo*; nele, também postulará a necessidade de aumentar a escassa população do país recorrendo à imigração europeia. No mesmo ano, também publicou o poema *El ángel caído* e, convencido do valor da educação, o seu *Manual de Enseñanza Moral para las escuelas primarias*; no ano seguinte, foi nomeado integrante do Instituto de Instrução Pública. Também fez parte do grupo de precursores da Universidade de Montevidéu, inaugurada em 1849, integrando-se nela em meados desse ano. Enquanto isso, em 30 de dezembro de 1848, em Paris, o nº 24 da revista *El Correo de Ultramar* publicava o seu poema "La Guitarra o primera página de un libro" (escrito em 1842), com ilustrações de Rugendas[368]. Dedicado por inteiro a sua militância político-literária e com a saúde cada vez mais fragilizada, Echeverría morreu tísico em 19 de janeiro de 1851, enquanto Rosas ainda estava no poder.

5.1.4 - O mundo índio do deserto argentino[369]

Os contextos até aqui apresentados permitem entrever, em alguma medida, as complexas relações entre o mundo hispano-crioulo e o indígena pampeano-patagônico[370]. A história compartilhada entre ambos os mundos remonta aos tempos coloniais[371], mas – como veremos a seguir –, suas relações se intensificaram de forma crescente durante a segunda metade do século XVIII, sendo o comércio o eixo principal.

---

[368] Publicada em Paris entre 1842 e 1886, essa revista funcionava como um órgão de comunicação entre a Espanha, a França e suas respectivas colônias. Chegava a Montevidéu através de suscrições, geridas pelo farmacéutico Auguste Las Cazes e por um amigo de Sarmiento, Eugène Tandonnet (veja-se Catherine Sablonniere. El *Correo de Ultramar* (1842-1886) y la ciencia: entre labor educativa y propaganda política. In: *IV Encuentro Internacional de Historiadores de la Prensa Iberoamericana 1792-1970*, México, 2007).

[369] Para a realização desta parte, baseamo-nos nos documentos históricos reunidos e editados pelo *Comando General del Ejército Argentino* (1974; doravante, CGE), e nos trabalhos já citados de Halperin Donghi (2007), Lázzari (1996), Ratto (1994; 2003), de Jong e Ratto (2008), Bernal (1997) e Viñas (2003); principalmente, apelamos às excelentes investigações sobre os indígenas da Pampa elaboradas pelo historiador Raúl Mandrini (1994, 2002, 2008), com forte ênfase em seus aspectos econômicos; também incorporamos os trabalhos do antropólogo e etno-historiador Carlos Martínez Sarasola (2005, 2005b).

[370] Longe de terem sido atores passivos, as sociedades indígenas que ocuparam a totalidade do atual território argentino participaram ativamente na definição do caráter das relações com a sociedade branca; não obstante, para os fins do nosso trabalho (baseando-nos nos conteúdos e imagens de *La Cautiva*), focalizar-nos-emos nos povos pampeanos.

[371] Como aponta Mandrini (2002), até poucas décadas atrás, a historiografia argentina tinha encarado a questão indígena sob uma perspectiva arqueológica que a circunscrevia ao período pré-hispânico; ao mesmo tempo, 'a história da Argentina' se reduzia, unicamente, a um *corpus* limitado de eventos políticos, militares e institucionais da sociedade hispano-crioula, investidos de uma natureza

As autoridades do Vice-reinado do Rio da Prata (criado em 1776) tinham tido que considerar necessariamente, em sua agenda política, as relações com populações pampas, araucanas e pehuenches: por um lado, elas controlavam o recurso estratégico do sal[372]; por outro, constituíam os únicos potenciais aliados perante a possibilidade de uma invasão estrangeira[373]. Esses condicionamentos permitiram a existência de uma paz relativa durante esse período, no qual, de fato, respeitaram-se as fronteiras territoriais indígenas (que se estendiam a partir do Rio Salado; veja-se mapa no Anexo I) , embora sem reconhecimento jurídico formal[374].

Ao longo do século XVIII, o Governo do Rio da Prata tinha se integrado no mercado atlântico através da exportação dos produtos de pequenos assentamentos pecuários, denominados *vaquerías*. Orientadas para uma economia de subsistência, tinham tido sua origem nos rebanhos de animais que os espanhóis tinham deixado após a frustrada Primeira Fundação de Buenos Aires (1536), e foram mantidos por mestiços e

---

emblemática. Essa ausência de análise sobre as sociedades indígenas nos períodos posteriores ao contato europeu teve suas raízes na tradicional historiografia acadêmica nacional, que excluiu, deliberadamente, a presença indígena do processo de formação do estado nacional (e, consequentemente, do presente da sociedade argentina). Paralelamente e como aconteceu no resto do mundo, o tradicional privilégio outorgado pelos historiadores aos documentos escritos destinaria às sociedades 'sem escrita' para o domínio da antropologia – que, no contexto argentino, até meados da década de 1980 esteve marcada por um forte a-historicismo (veja-se Roca, 2008:40-68). Quanto ao desenvolvimento da historiografia argentina em relação às abordagens sobre a história das sociedades indígenas, veja-se a cuidadosa introdução de Mandrini ('Hacer historia indígena: el desafío a los historiadores'; Mandrini, 2002:15-32).

[372] Em 1688 foram descobertas as *Salinas Grandes* da Pampa (veja-se mapa em Anexo I); antes disso, o sal que abastecia Buenos Aires provinha, principalmente, da Espanha. *"El Cabildo de Buenos Aires (...) se resignaba a pedir la venia de los caciques para penetrar en sus campos, adonde se hallaban estos inagotables criaderos de sal, y los registros capitulares están atestados de acuerdos sobre los incidentes de estas expediciones, que formaban parte de una de las tareas más penosas de aquel ayuntamiento"* (De Angelis, Pedro. *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, Tomo V, pág. 228, 1910; citado em CGE, tomo II, pág. 202). A produção e exportação do *charqui* (carne salgada) tornava o sal um recurso estratégico, sendo necessário, então, manter relações pacíficas com os índios que o administravam.

[373] No final do século XVIII, e devido à inimizade da Coroa com ingleses e portugueses, os Vice-reis colocaram sua atenção no fortalecimento da fronteira, com o propósito de controlar uma possível cooptação dos indígenas por parte da aliança anglo-portuguesa. Durante a primeira das Invasões Inglesas (1806), caciques pampas, tehuelches e araucanos ofereceram ajuda militar ao Cabildo de Buenos Aires; entre os corpos de milícias voluntárias que se organizaram para combater o invasor inglês, estavam os grupos de *"Indios, Morenos y Pardos"* com 426 homens, e o de *"Indios, Morenos y Pardos de Infantería"* com 352 (veja-se Williams Álzaga, Enrique. *Iconografía de los uniformes militares, Invasiones Inglesas, 1807*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967).

[374] Desde finais do século XVIII até 1820, a fronteira formalmente reconhecida com os indígenas do sul traçava um amplo arco, a partir da baía de Samborombón (Buenos Aires) até o forte de San Carlos (Mendoza). Em sua *Memória* de 1820, o Coronel Pedro A. García apresentou, como um claro dado, que entre 1784 e 1789 tinha se fixado uma linha demarcatória *"en el Río Salado, la cual no podían los indios pasar al Norte, ni para potrear baguales y alimentarse: tampoco era dado á los nuestros pasar al Sud del Salado"*, e que o acordo tinha sido pactuado solenemente, *"quebrando lanzas"* (CGE, tomo I, pág.151). Naquela época, o jesuíta Tomás Falkner escrevia que *"la Patagonia comenzaba a las puertas mismas de la ciudad de Buenos Aires, ya que el río Samborombóm o Saladillo era la frontera sur de Buenos Aires, y desde allí todo recibía el apelativo de patagónico"*. Em Furlong, G. *Tomas Falkner y su "Acerca de los Patagones", 1788*. Buenos Aires: Librería del Plata, 1954, pág.100.

índios de 'trabalho livre'. As primeiras 'licenças para vaquear' outorgadas pelos Cabildos foram se associando, paulatinamente, a formas de posse territorial (as fazendas), que começarão a se concentrar nas regiões periféricas da administração colonial, e configurarão uma primeira linha divisória entre territórios índios e hispano-crioulos (Lázzari, 1996; veja-se também Mandrini, 2008). O incremento das exportações de couros e sebos gerará uma competição pelos recursos entre os povoadores rurais e os caçadores equestres indígenas – que já mantinham o comércio na fronteira araucana, do outro lado dos Andes[375]. O esquema global dos intercâmbios se desenvolvia em dois frentes: por um lado, com os crioulos do Chile; por outro, com as províncias argentinas, especialmente Buenos Aires. Do oeste, os *araucanos* ofereciam têxteis e prata; em troca, os *pampa* abasteciam-nos de cavalos para lutar contra os espanhóis (embora os *pehuenche* também fizessem parte desse circuito)[376]. Enquanto isso, os *ranqueles* dominavam o coração da planície (o denominado *Mamul-Mapú*), os *huilliche* se instalavam na zona pampeana e nor-patagônica, ao redor de zonas de água para o gado e salinas para o abastecimento do sal, provocando competição de recursos com pehuenches e tehuelches, gerando-se assim conflitos interétnicos (Lázzari, 1996).

Segundo o historiador Raúl Mandrini (2002b), a estrutura desse circuito comercial já estava bem estabelecida em finais do século XVIII, e se consolidou no seguinte, dando lugar a uma crescente interdependência entre os distintos povos índios e a sociedade branca. A adopção de bens de origem europeia tinha provocado uma nova organização da economia indígena: além da fundamental incorporação dos cavalos, também vacas, cabras, mulas e ovelhas (estas últimas, essenciais para as tecedoras índias) se transformaram em valiosos recursos, assim como *"...las harinas obtenidas de cereales europeos, los instrumentos de hierro, los licores y aguardientes, el azúcar, la yerba mate, el tabaco, muchos adornos y prendas europeas"*, tornando-se elementos indispensáveis na vida cotidiana, obtendo-os através de intercâmbios com os brancos

[375] Mandrini (2002b:240) destaca que, em 1582, na atual cidade de Mar del Plata (província de Buenos Aires), o conquistador Juan de Garay encontrou índios com mantas tecidas, e que esses índios lhe informaram que as mantas provinham do Chile.

[376] Antes de se espalhar pelas pampas, os pehuenche (do norte e do sul) povoavam os vales orientais e ocidentais da cordilheira, junto com mapuches e huilliches. Quanto aos *araucanos*, receberam esse nome as confederações guerreiras oriundas da Araucania, constituídas por três facções *mapuches* (meridionais, da costa e da planície) e uma *huilliche*. De forma genérica, são chamados 'araucanos' ou 'pampas' quando são localizados na província de Buenos Aires e na Patagônia; 'araucano' referia-se, geralmente, aos grupos que vinham da região da Cordilheira dos Andes, e que se deslocaram para a planície pampeana. O uso deste último termo tem sido questionado tanto por investigadores quanto pelos próprios indígenas; a esse respeito, veja-se Mandrini, 2002b:251. Segundo Lázzari, 'pampas' era o apelativo genérico usado pelos espanhóis para nomear as populações indígenas que povoavam o território homônimo; entretanto, essas populações eram de origem tehuelche (Lázzari, 1996:22).

(Mandrini, 2002b:240-241). Como aponta esse mesmo autor, o gado teria sido um recurso fundamental para a manutenção de toda essa rede.

Existe uma importante documentação acerca desses circuitos comerciais; para darmos um exemplo da envergadura desses circuitos, referir-nos-emos aos informes elaborados pelo marinho e cartógrafo espanhol Basilio Villarino (1741-1785). Enquanto realizava uma expedição de reconhecimento da Patagônia que respondia a objetivos e estratégias políticas da Coroa, em 12 de janeiro de 1783 anotava no seu diário:

> *"Me quedé admirado al haber oído hablar a estos indios de nuestras guerras con los Ingleses, pues me preguntaron si aún duraban. Y preguntándoles yo por dónde habían sabido de esta guerra, respondieron que en Valdivia lo habían sabido, y que por este motivo valían en aquella plaza todas las cosas caras, pues no podían pasar las embarcaciones de España para las Indias (...)"*[377].

Como aponta Mandrini (2008), o comércio com o Chile, no início, tinha se alimentado essencialmente de gado '*cimarrón'* ou selvagem que os índios capturavam nas planícies, mas, com sua progressiva extinção ao longo do século XVIII, o roubo de gado foi uma resposta estratégica a essa situação. Além de suas expedições de caça (*boleadas*), essas sociedades organizaram *malones*, que consistiam em incursões a fazendas, a povoados e a outras comunidades indígenas; esses 'caçadores de gado' se transformaram então em *"guerreros y maloqueros"* (Mandrini, 2002b:242-243)[378]. Não obstante, outra das estratégias foi a de um modelo econômico orientado para a criação de gado, tal como aconteceu nas terras do sul de Buenos Aires; dessa maneira, *"...el indio se convirtió también en 'pastor y comerciante', aunque sin dejar de ser 'guerrero y maloquero' si las circunstancias lo requerían"* (Mandrini, 2002b:43). Segundo Ingrid de Jong e Silvia Ratto (2008), o incremento do circuito de gado, no final do século XVIII e começos do seguinte,

---

[377] Villarino, Basilio. *Diario de la navegación emprendida en 1781, desde el Río Negro.* Citado em CGE, tomo II, p.366; temos modernizado a ortografia. Mandrini (2008) cita as declarações de Miguel Lastarría (secretário do Vice-rei do Rio da Prata, Gabriel Avilés de Fierro, durante 1799-1801), que apontava a importância econômica do comércio com os indígenas destacando que, em 1804, esse circuito movimentava uma soma anual de 120.000 pesos (uma quantidade enorme na época), dando ganâncias a muitos espanhóis de Buenos Aires. Em outro nível, queremos destacar que os comerciantes de Buenos Aires fomentavam as relações pessoais com os índios, para assim venderem suas mercadorias: durante o período colonial, em Buenos Aires tiveram lugar uma série de conflitos provocados pelo interesse de diferentes *pulperos* (merceeiros) para hospedar a importantes comerciantes indígenas, e para monopolizar o contato comercial com eles (vejam-se diferentes casos no CGE, tomo I e II; também Ratto, 2003:217).

[378] No mesmo Diário citado anteriormente, Villarino (op.cit.) registrava que o gado daqueles índios ascendia *"...al número de 8.000 cabezas, entre caballos, yeguas y vacas, y de aquí se puede inferir los que destruyen estos indios a Buenos Aires, pues todo el ganado es marcado y señalado por los vecinos de esta ciudad (...)"*. Esse gado era vendido aos espanhóis do lado chileno, que assim se abasteciam do gado 'roubado' a seus conterrâneos em Buenos Aires (veja-se CGE, tomo II, pág.366).

> *"...derivó en la **formación de coaliciones de grupos indígenas de diversos espacios que se unían coyunturalmente** con el objetivo puntual de proveerse de ganado mediante incursiones a establecimientos fronterizos del espacio rioplatense. **En general, las convocatorias eran realizadas por líderes asentados en la región pampeana que conocían el territorio, la existencia de recursos pecuarios y las posibilidades de incursión. Estos malones no siempre respondían a una necesidad exclusiva de ganado sino que en ocasiones representaban respuestas a agresiones o intentos de avances de los poderes estatales.** Una vez efectivizada la apropiación de ganado, los grupos participantes se separaban y cada uno volvía al lugar de pertenencia. La reunión de los coaligados no era siempre pacífica (...)"* (de Jong e Ratto, 2008:245; grifos nossos).

De acordo com Mandrini (2002b), durante o século XVIII também tinha tido lugar a chamada 'araucanização das pampas', produto das migrações do outro lado dos Andes para as terras livres pampeanas, não só pelo interesse em adquirir gado mas também para controlar, de perto, os circuitos que se iam consolidando. Essa integração entre os territórios chilenos e riopratenses gerou tanto campos de cooperação quanto de conflito, mobilizando diacríticos étnicos (Lázzari, 1996); para os espanhóis, a penetração araucana tinha quebrado a relativa paz que, até esse momento, tinham tido com os pampas[379]. Mas, durante o período dos Vice-reinados, o interesse pelo campo circundante a Buenos Aires foi quase que limitado: as elites estavam formadas por comerciantes que raramente investiam algo nele, e a consolidação da propriedade privada da terra não constituiu, até esse momento, uma grande urgência. Expressão dessa situação foi o pouco interesse em expandir a fronteira na própria província de Buenos Aires – que, durante três séculos, tinha mantido quase o mesmo e estreitíssimo limite[380].

A partir da Revolução de Maio de 1810, os crioulos tentaram convocar diferentes povos indígenas à causa revolucionária, para combater contra o inimigo espanhol e criar, com os índios, uma comunidade de interesses, pelo qual foi declarada sua igualdade jurídica poucos dias depois da Revolução[381]; por outro lado, para os

[379] Veja-se Burucúa, 1973:288.
[380] Veja-se Meli, Rosa (1973), "Fundación de fuertes, fortines y postas"; CGE, Tº II, pp.218-240.
[381] Em 8 de junho de 1810, a *Primera Junta de Gobierno* convocou os oficiais indígenas para comunicar-lhes: *"La Junta no ha podido mirar con indiferencia que los naturales hayan sido incorporados al cuerpo de castas, excluyéndolos de los batallones españoles a que corresponden. Por su clase, y por expresas declaratorias de S.M., en lo sucesivo no debe haber diferencia entre el militar español y el indio: ambos son iguales y siempre debieron serlo, porque desde los principios del descubrimiento de estas Américas quisieron los Reyes Católicos que sus habitantes gozasen de los mismos privilegios que los vasallos de Castilla"* (Jornal *La Gaceta,* Buenos Aires, 09/06/1810, p.15; citado em Goldman, 2005). Referindo-se a essas e outras disposições similares em torno dos indígenas, no mesmo jornal defendia-se que *"...el indio es ciudadano y se halla bajo la protección de las leyes (...) conforme a los principios de humanidad, espera la Junta recoger la dulce consolación de ver salir a los indios de su oscuro abatimiento, y que,*

governos revolucionários era importante manter a paz com esses grupos, visto que as guerras de Independência obrigá-los-iam a desproteger, militarmente, as áreas fronteiriças[382].

Além do avanço paulatino sobre as terras indígenas, as expedições militares e topográficas, os reconhecimentos de terras, as migrações, os assentamentos e as relocalizações levadas a cabo pelo nascente Estado durante a primeira metade do século XIX, pretenderão uma melhor identificação, controle e administração tanto de pessoas quanto de recursos. As expedições do Coronel Pedro Andrés García (1810, 1820, 1822) procuraram adiantar a fronteira além do Rio Salado, com os objetivos de obter o sal, assegurar as fronteiras, fundar pequenos povoados, instalar entre os indígenas a agricultura e a pecuária, e favorecer a imigração[383], mas, principalmente, o seu avanço permitiria que o Estado colocasse terras à venda, para assim financiar os custos das guerras de Independência[384]. A inspiração fisiocrática das propostas de García respondia à política agrária perseguida pelo estado em formação; este propunha identificar os indígenas com a nova ordem sócio-política da jovem nação, assimilando-os como mão-

infundidas las generaciones, dividamos bajo un mismo techo los frutos de la vida civil" (*La Gaceta*, 24/01/1811; citado em Goldman, op.cit.). Mais tarde será sancionado, de forma definitiva, o fundamento jurídico de igualdade perante a lei, através da chamada *Asamblea General Constituyente del año 1813*. Entretanto e como aponta Martínez Sarasola (2005), se considerarmos as línguas para as quais foi traduzido esse decreto, percebe-se que sua mensagem estava dirigida àquelas comunidades 'amigas' que cooperavam com os revolucionários. Os rebeldes tehuelches e araucanos do 'deserto patagônico', ou os ferozes guaikurúes e charrúas do 'deserto chaquenho', não estavam contemplados nele; as fronteiras com Chaco, Pampa e Patagônia continuavam impondo os seus limites à pretendida integração (Martínez Sarasola, 2005).

[382] A presença indígena era de tal importância que, durante o *Congreso de Tucumán de 1816* (no qual se declarou a independência política das *Provincias Unidas en Sudamérica*, em 9 de julho), Manuel Belgrano (1770-1820; um dos heróis das guerras de Independência e criador da bandeira nacional) defendia a restauração da monarquia Incaica, já que, segundo ele, a política europeia não poderia colocar objeções à aplicação de uma doutrina legitimada, reconciliando assim a revolução portenha não só com a Europa, mas também com todo o âmbito americano. Após uma série de debates – nos quais também se consideravam outras alternativas monárquicas –,*"la posibilidad de que un 'indio peruano' gobernara a Buenos Aires queda suspendida"* (Halperin Donghi, 2007:78). A *Acta de la Independencia* foi editada com 1.500 exemplares em espanhol, 1.000 em espanhol/quechua e 500 em espanhol/aymara (sem se concretizar a edição guarani, por estarem ausentes, no Congresso, as províncias do Litoral). Veja-se Halperin Donghi (2007) e também Levene, Ricardo. *Las revoluciones indígenas y las versiones a idiomas de los naturales de los documentos de la Independencia*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1948.

[383] Veja-se CGE, Tomo II, p. 427. Era necessário combinar novos pactos, segundo García, *"afianzando en ellos la costumbre del comercio pacífico como medio para proveerse de ciertos artículos que ya les son indispensables"* (referindo-se ao tabaco, *yerba*, aguardente, freios, vestidos, estribos, facas, panelas; veja-se CGE, tomo II, p. 454) e também obter o sal (op.cit.:459-460). Os índios que assistiram às reuniões de García (até 1815) eram huilliche valdivianos que controlavam, através do parentesco e das alianças, territórios que comunicavam o Atlântico e o Pacífico (Lázzari, 1996:42).

[384] Véase CGE, tomo I, pág.564.

de-obra. Sob políticas diferentes, as expedições do governador Martín Rodríguez (1820, 1823) conseguirão expulsar as tribos pampas para o sul da província[385].

Como destaca Halperin Donghi (2007), durante a primeira década independente, os custos das guerras contra os espanhóis tinham empobrecido a todos os setores da sociedade, mas, nessa crise, a recuperação do campo foi muito mais rápida e efetiva do que a do comércio. Depois de 1820, essa percepção será cada vez mais generalizada e, junto com os antigos setores rurais, também letrados, militares e comerciantes se lançarão sobre a empresa que consideravam mais rentável e segura: o campo. Ali, além da fronteira do Rio Salado, estavam as bases da prosperidade, do futuro poder de Buenos Aires e da nova relação do Rio da Prata com o resto do mundo (Halperin Donghi, 2007).

A expansão pecuária que instalaria à futura nação na ordem econômica mundial implicava, indefectivelmente, o avanço territorial, procurando-se então estender as fronteiras sobre os territórios indígenas. Tal ampliação será administrada pelo Estado, que oferecerá terras em enfiteuse (a preços muito baixos) àqueles que se transformarão, mais tarde, nos grandes proprietários terratenentes e chefes da sociedade pecuária. Estes inaugurarão um novo núcleo social no campo: a *estancia* (fazenda de grandes dimensões) e contarão com a ajuda do Estado para disciplinar o trabalho dentro dela (Lázzari, 1996). Enquanto o avanço territorial provocava a agressividade dos povos indígenas afetados, os novos e maiores estabelecimentos dos brancos se transformavam, ao mesmo tempo, em potenciais unidades de abastecimento para os indígenas, com os quais prover de mais gado os circuitos de comércio tradicionais. Aumentada a escala, os *malones* começaram a se transformar em empresas econômicas de grandes dimensões, cujo objetivo principal era a apropriação de gado para vendê-lo em territórios chilenos, obtendo diversos produtos através dele; *"la empresa ganadera era la que*

[385] Veja-se Lázzari, 1996:46. Sem 'sucesso' nas suas expedições (motivadas por uma complexidade de propósitos diferentes, que não podemos ampliar aqui), Rodríguez concluía que *"La experiencia de todo lo hecho nos enseña el medio de manejarse con estos hombres: ella nos guía al convencimiento de que* ***la guerra con ellos debe llevarse hasta su exterminio****. Hemos oído muchas veces a genios más filantrópicos la susceptibilidad de su civilización e industria, y lo fácil de su seducción a la amistad… Era menester haber estado en contacto con sus costumbres, ver sus necesidades, su carácter y los progresos que su genio es susceptible para convencernos de que aquello es imposible… Veríamos, también con dolor, que* ***los pueblos civilizados no podrán jamás sacar ningún partido de ellos ni por la cultura, ni por ninguna razón favorable a su prosperidad.*** *En la guerra se presenta el único* [partido]*, bajo el principio de desechar toda idea de urbanidad y* ***considerarlos como a enemigos que es preciso destruir y exterminar*** *(…)"*. (Rodríguez, M. *Diario de la expedición al desierto* (1824); citado em CGE, tomo I, p. 479. Grifos nossos. Temos modernizado a ortografia).

proporcionaba las mayores riquezas al mundo indígena, principalmente a los caciques y jefes que organizaban los grandes malones" (Mandrini, 2008:210).

Durante as guerras civis em torno da forma de governo – 'unitária' ou 'federal' – os caciques tiveram condições de oferecer uma força guerreira significativa, aparecendo então uma complexa rede de alianças entre as comunidades indígenas e o Estado, com múltiplos circuitos a nivel regional. Os caudilhos do Litoral contaram com o apoio indígena, mobilizando-o frequentemente[386]; na luta entre os portenhos e os 'anarquistas' do Interior, não houve reparos para pedir ajuda aos índios do sul de Buenos Aires – classificados então como 'patriotas'[387]. O apoio de povos indígenas às causas de alguns caudilhos será uma linha divisória para classificar os 'índios amigos' dos 'inimigos', e ser 'índio amigo' significará ser 'aliado político'. Suas alianças estratégicas com os brancos os envolviam em diferentes facções, transformando-se em mais uma variável do desenvolvimento da política nacional. Perseguindo interesses diferentes dos dos brancos, *"los frecuentes cambios de bando que tomaban tales caciques fueron interpretados por la historiografía tradicional como una muestra del carácter 'pérfido y traicionero' de los indios"* (Mandrini, 2008:76)[388].

Se se analisarem os diferentes tratados da época pactuados com os indígenas do sul da província de Buenos Aires e os do resto do país, poder-se-á perceber o importante papel da administração para determinar diferenças entre eles, em função dos objetivos expansionistas da burguesia pecuarista (Lázzari, 1996:53): como aponta esse autor, havia especial interesse em que os indígenas do sul fossem tribalizados, territorializados e faccionalizados. Por outro lado, chama poderosamente a atenção que, tanto nos tratados da época colonial quanto naqueles das primeiras décadas independentes, nunca se fez menção à evangelização. A integração na sociedade nacional não estava pensada através desta, mas por intermédio da ocupação 'produtiva' dos índios (Ratto, 2003:11). Como aponta essa autora, os tratados com esses grupos versavam sobre as trocas de

[386] Veja-se CGE, tomo I, pp. 254-256.
[387] Veja-se CGE, tomo I, pág. 287.
[388] Como na "guerra à morte" que tinha lugar no território chileno, os indígenas do lado argentino também se dividiram em *realistas* e *patriotas*. Quanto a essa guerra, devemos apontar aqui que, depois da Batalha de Maipú (1818), as forças revolucionárias chilenas perseguiram o exército realista para o sul, e, para fortalecer suas posições, tanto os chefes realistas quanto os revolucionários incorporaram contingentes indígenas em suas tropas, iniciando a "guerra à morte" que se prolongaria até 1823 (veja-se Mandrini, 2002b:245). No território argentino, pode-se dizer, *grosso modo*, que os *realistas* eram os boroganos, ranqueles do norte e pehuenches: a tendência destes era aliar-se com os federais do Interior e do Litoral na luta contra os portenhos, enquanto os *patriotas* eram os índios pampas do sul. As rivalidades entre esses grupos (como a ranquel-araucana, a pehuenche-borogana, a araucano-borogana e entre distintos grupos tehuelches entre si) eram aproveitadas pelo governo (Sarasola, 2005).

cativos, as regulações para o comércio, a obrigação dos índios de avisar o governo sobre possíveis ataques de índios 'inimigos' e, principalmente, o compromisso de não atacar propriedades brancas (op.cit.:207). Nesse quadro, surgiriam discursos paternalistas desenvolvidos pelos grandes fazendeiros (entre eles, Rosas), estabelecendo vínculos de dependência personalizados com os índios e criando, com eles, relações basicamente clientelistas (Lázzari, 1996; Bernal, 1997; Ratto, 1994).

O recrudescimento dos *malones* em 1826 será enfrentado pelo ex-oficial napoleônico Federico Rauch. Suas duas expedições (1826 e 1827) tiveram como objetivo dissolver os Pincheira[389], e traçar uma sólida linha de fronteira para estabelecer centros agrícolas de imigrantes. As campanhas de Rauch foram de uma clara política ofensiva, e de aberto extermínio dos povos indígenas rebeldes; nelas participaram, pela primeira vez, os 'índios amigos' do sul de Buenos Aires[390]. As alianças que estes teriam com Rosas mais tarde, provocaram que os unitários chamassem de 'índios' os federais, e que, por sua vez (junto com o clássico 'morte aos selvagens unitários'), os federais proclamassem "índios sim, estrangeiros não" (Lázzari, 1996:56).

Durante o período rosista (1829-1852), Buenos Aires continuou sua expansão produtiva e aumentou os saldos exportáveis devido ao progressivo povoamento dos novos territórios (assegurados pela Campanha ao Deserto de 1833-1834). Teve lugar uma privatização de terras que acabou consolidando a propriedade pecuária, mas não foram legalizados os direitos dos índios sobre os seus territórios. Enquanto se preocupava por garantir assentamentos indígenas perto da fronteira e pela incorporação dos índios nos trabalhos do campo, Rosas, de forma deliberada, não registrou nenhum tipo de acordo por escrito com as tribos amigas[391].

---

[389] Os Pincheira eram quatro irmãos chilenos que tinham lutado nas filas *realistas* contra os *patriotas*, na chamada "guerra à morte"; após o triunfo destes últimos, fugiram para a cordilheira, e daí comandavam as chamadas *montoneras*. Depois da morte dos dois irmãos mais velhos, José Antonio Pincheira passou para as pampas em 1827, e desde então começou a depredar as fronteiras em aliança com boroganos e pehuenches, tomando mais de mil mulheres cativas durante aquele período, especialmente em torno das cidades de Chillán (província de Mendoza, Argentina) e de Talca (Chile). Vejam-se Foerster, 1992:115; Bernal, 1997:24; Encina, Francisco. *Historia de Chile*. Santiago: Editorial Nacimiento, tomos IX e X, 1948.

[390] Mais tarde, Rosas aprovará essas ações, alegando que *"Esta expedición fue útil y muy oportuna para desvanecer la desconfianza que ya habían empezado a concebir los indios amigos, de que no se les daría la protección que se les había ofrecido en el caso de que los indios enemigos, resentidos por su unión con nosotros, los atacaran"* (citado em Bernal, 1997:29).

[391] Como destaca Ratto, essa estratégia lhe permitia agir situacionalmente e com total liberdade, segundo as circunstâncias. A ausência de documentos sobre a posse das terras era o que dava a Rosas a possibilidade de relocalizar os grupos em outros lugares, segundo as necessidades; aliás, não existindo qualquer tipo de tratado, os conflitos deviam se resolver a título pessoal, entre ele e os caciques (veja-se Ratto, 2003:207; 210; 214).

Sob o governo de Rosas foi estabelecido um sistema regular de contraprestações conhecido como o "Negócio Pacífico de Índios", que garantiu uma paz relativa no campo *bonaerense*. Esse sistema consistia na entrega de bens de consumo e de presentes, por parte do governo, para alguns povos indígenas, como uma forma de comprar sua amizade; os bens recebidos eram interpretados como uma forma de pagamento, por consentir que os brancos ocupassem suas terras[392]. No quadro do discurso paternalista de Rosas, com essas medidas se reinaugurava a política colonial da 'compra da paz', isto é, a distribuição estratégica de víveres, gado e bens de prestígio, assim como cargos militares (Lázzari, 1996). Essa política visava construir caciques poderosos, em importantes tribos com as quais estabelecer alianças[393]; Rosas encarregava-se de administrar essas hierarquias, privilegiando aqueles caciques que fossem mais dóceis com o governo. Ao mesmo tempo, empenhava-se especialmente para que as autoridades militares da fronteira não perturbassem as relações sociais dos índios; por exemplo, a poligamia devia ser tolerada (veja-se Ratto, 2003:221).

Não obstante, o móvil da política indigenista de Rosas não tinha sido melhorar a condição dos índios, mas oferecer segurança (e ocasionalmente mão-de-obra) à exploração pecuária. Após a queda do seu governo, aqueles que lhe sucederam não contaram com a 'habilidade' para manter esse tipo de relações clientelistas, e foi muito difícil reconstruir as relações com os principais caciques amigos; sentindo-se desprotegidos de Buenos Aires, começarão uma série de ataques sucessivos. Os últimos

[392] Veja-se Bernal, 1997:49. Para uma análise minuciosa do desenvolvimento do 'Negócio Pacífico', veja-se o excelente artigo de Ratto (1994), assim como sua análise das relações fronteiriças durante esses processos (2003). Como aponta essa autora, a quantidade de bens e a frequência das entregas dependia do grau de contato: os índios que tinham suas *tolderías* nas pampas e tinham relações com os quartéis fronteiriços eram *aliados*, e recebiam rações de maneira esporádica, enquanto os assentados na fronteira eram *amigos* e recebiam rações mensais. Os do primeiro grupo deviam manter o compromisso de não atacar as fazendas fronteiriças, mas não existia uma grande fidelidade a esse pacto. Por outro lado, mantinham sua autonomia política, pelo qual as alianças com o governo se tornavam bastante frágeis. Os caciques *amigos* atuavam como defensores da fronteira e aliados políticos do governador, servindo como verdadeiras forças de repressão; em reciprocidade com o governo, deviam cumprir uma diversidade de tarefas (tais como *chasquis* [mensageiros] ou arreadores de gado, mas principalmente apoio militar). Diferentemente dos *aliados*, tinham perdido a autonomia territorial e política; estavam assentados dentro dos territórios controlados pelo governo provincial, *reduzidos* na fronteira. Através de atitudes conciliadoras, captava-se a ajuda de determinados índios, para assim diminuir o poder dos opositores rebeldes (como o caso dos povos ranqueles; veja-se AGN, X, 25-95 em Bernal, 1997:68).

[393] O comércio entre as populações fronteiriças foi uma prática corrente e muito fluída nesses anos. Entre 1832 e 1839 (fase de estruturação desse sistema de relações, que vai durar até a queda de Rosas), teve lugar a prática estatal de alugar casas na cidade de Buenos Aires para hospedar caciques de importância, criando-se cargos de 'encarregados' aos quais se pagava um salário, pelo fato de receber, hospedar e cuidar desses indígenas durante sua permanência na cidade (os recibos de pagamento desses aluguéis estão no AGN, III, 3.8.4; 3.8.11; 3.9.3; 3.9.13; 3.9.15; X, 43.1.1; veja-se Ratto, 1994:39-41). Também, durante esse período, o governo ofereceu assistência médica permanente aos índios amigos, e os índios estabelecidos na fronteira receberam a vacina contra a varíola (AGN, X, 25.3.2 e 25.2.5; Bernal, 1997:89).

anos da década de 1850 marcarão o ponto mais alto de agressividade dos indígenas: os *malones* alcançaram uma envergadura impensada, devastando a frontera de Buenos Aires[394].

As questões brevemente apresentadas até aqui, permitem-nos reconhecer uma direção nesses processos – que, retrospectivamente, parecem se tornar transparentes. Depois da Revolução de Maio (1810), urgia constituir a ideia de nação e consolidar os corpos sociais que deviam integrá-la: aqueles importantes comerciantes do século XVIII podiam ser considerados 'irmãos' em igualdade jurídica, devido à conveniente unidade perante o perigo da dominação espanhola. Apenas uma década mais tarde, segundo os seus alinhamentos entre federais e unitários (e estabelecida uma clara distinção, aliás, com aqueles que chegavam do território chileno), seriam catalogados como 'amigos' e 'inimigos'. Os segundos deviam ser exterminados, e os primeiros – 'aliados políticos' – deviam assegurar a fronteira e/ou serem assimilados como mão-de-obra, *reduzidos* às formas de organização e controle dos brancos. Enquanto isso, a par do crescimento dos estabelecimentos pecuários, tinham se desenhado progressivas distâncias entre a legalidade branca e a clandestinidade indígena. As opções haveriam de ser basicamente duas: ou se avançava paulatinamente sobre os territórios indígenas através de negociações, ou se adoptava uma política ofensiva; em outras palavras, ou eram submetidos ou eram eliminados. Já em meados do século XIX, os discursos estatais procurarão a criação de mercados livres sobre a base de uma forte concentração de terras, tornando-se necessário substituir o indígena pela imigração estrangeira. Como veremos, a opção será basicamente uma.

Não obstante e de acordo com Mandrini (1994:23), a quase nunca mencionada economia indígena permitiu a prosperidade de suas comunidades, e foi a base do poder alcançado pelos grandes cacicatos da região (resultados de um longo e complexo processo histórico), enfrentando com sucesso a sociedade crioula até meados da década de 1870, quando teve lugar a chamada *Conquista do Deserto*. Levada a cabo pelo General Julio Argentino Roca (1843-1914), essa 'conquista' se ajustou às necessidades de um projeto político-econômico que pressupunha o caminho para a pacificação e civilização do país, a expansão de suas fronteiras, a afirmação territorial do Estado, a

[394] Calcula-se que esses grandes *malones* se apropriaram, aproximadamente, de meio milhão de cabeças de gado. Veja-se Piana, Ernesto (1981), *Toponimia y arqueología del siglo XIX en la Pampa*. Buenos Aires, Eudeba, p.226; citado em Mandrini, 1994:12.

construção de uma ideia de nação e o traçado do seu destino agropecuário. Com sua política ofensiva de extermínio e desestruturação contra os índios, Roca avançou em 1879 até o Rio Negro, incrementando o patrimônio nacional com 54 milhões de hectares (Rotker, 2002)[395].

Paralelamente, o discurso historiográfico se tornaria o instrumento privilegiado para deixar registrada uma determinada memória nacional e uma ideia moral de nação; nele, não aparecerão nem o aporte indígena à reprodução econômica da sociedade colonial, nem tampouco sua participação nos processos de independência e de formação do Estado nacional. Junto com as imagens literárias e pictóricas, essas convenções historiográficas acabariam por naturalizar um elaborado sistema de negações e de preconceitos, organizando um 'conhecimento' determinado acerca dos indígenas: submetidos por sua 'essência' ao primitivismo, à pobreza e à criminalidade, nada neles permitiria considerá-los como agentes de mudanças, colocando-os, então, como algo exterior à história.

5.1.5 - Uma cativa anti-rosista

As interdependências entre os contextos até aqui apresentados nos permitem articular outros elementos para uma releitura dos significados de *La Cautiva*. Como já apontamos, a Campanha ao Deserto levada a cabo por Rosas, entre 1832-1834, tinha consolidado importantes conquistas: em primeiro lugar, conseguiram-se pactos e alianças com numerosos povos indígenas, garantindo-se uma relativa paz em um território agora mais extenso; por outro lado, durante a expedição foi negociada a devolução, bem-sucedida, de 634 cativos e cativas, mais 73 crianças[396]. Por causa dessas conquistas, a figura política de Rosas encontrava uma sólida legitimidade: com sua ação militar, tinha unido setores divergentes da sociedade, estabelecido o controle e, principalmente, satisfeito os interesses dos fazendeiros. Foi a soma dessas circunstâncias o que lhe permitiu marcar o seu triunfo político e retornar à governação

---

[395] *"En esta guerra fueron muertos alrededor de 1.300 guerreros indios; fueron hechos prisioneros otros 1.270 y 5 caciques principales; 10.000 indios fueron recluidos en campos de concentración. De allí serían enviados a los ingenios azucareros de Tucumán, a la Marina y a prisiones federales; muchos niños y mujeres fueron repartidos por las Damas de Beneficiencia entre las familias aristocráticas de Buenos Aires y del Interior"* (Lázzari, 1996:89). Quatro anos antes dessa expedição, Roca tinha expressado: *"A mi juicio, el mejor sistema para concluir con los indios, ya sea extinguiéndolos o arrojándolos al otro lado del Río Negro, es el de la guerra ofensiva que fue seguida por Rosas, que casi concluyó con ellos (...)"* (Discurso de J.A. Roca em outubro de 1875; citado em Martínez Sarasola, 2005:207).

[396] Segundo Martínez Sarasola (2005:204), em 24 de dezembro de 1834 o jornal *La Gaceta* informava o sucesso da operação, com 3.200 mortos, 1.200 prisioneiros e 1.000 cativos resgatados.

da província de Buenos Aires em 1835, dessa vez com plena atribuição de poderes. Esse mesmo ano foi publicada a *Relación de los cristianos salvados del cautiverio por la División Izquierda del Ejército expedicionario contra los bárbaros, al mando del señor brigadier D. Juan Manuel de Rosas*, documento no qual se divulgavam os sucessos da campanha do 'Herói do Deserto'[397].

Susana Rotker (2002) aponta que o fato de publicar *La Cautiva* em 1837 – três anos depois de finalizada a expedição ao deserto, e dois anos depois do retorno de Rosas ao governo e da emissão desse documento – significava não só reinserir a atualidade da selvageria dos *malones* no imaginário coletivo, mas também – e principalmente – pôr em dúvida, publicamente, a efetividade da empresa de Rosas (Rotker, 2002:81-83). *La Cautiva* questionava as verdades rosistas, advertindo sobre as ameaças de um território que, longe de estar pacificado, continuava sendo perigoso[398]. Nos seus versos, Echeverría punha em dúvida as descrições realizadas pelo próprio Rosas no seu *Diario de la expedición al desierto (1833-1834)*: nele, o caudilho tinha destacado a diversidade do terreno e a quantidade de lugares favoráveis para seu povoamento (alguns deles agradavelmente descritos, e cheios de vantagens); seu aspecto indomável e/ou adverso só aparecia no final do diário, à maneira de um recurso que apontava favorecer a construção heróica de sua própria ação na expedição[399]. Também questionava Rosas em outros aspectos: ao dizer *"(...) doquier cielo y soledades / de Dios sólo conocidas, / que Él sólo puede sondar"* (37), em certa medida acusava o caudilho por ter 'profanado' aqueles espaços com sua expedição; ao enunciar *"(...) allá en la pampa desierta, / donde el cristiano atrevido / jamás estampa la huella (...)"* (43), o poeta poderia ter questionado a presença da Campanha de Rosas (sua expedição não teria estado lá) ou, se tivesse estado, ele e seus homens não eram verdadeiros 'cristãos'. E, ao mesmo tempo que os seus versos descreviam a crueldade dos índios – os maiores inimigos dos estabelecimentos rurais e do progresso –, implicitamente tornava suspeitos e/ou *selvagens* a todos aqueles que pudessem estabelecer contatos e/ou alianças com eles, em um momento no qual já estava vigente o chamado 'Negócio Pacífico'. Como aponta Rotker, a escrita de *La Cautiva* teria estado

[397] De autor anônimo, esse documento de 1835 foi editado pela *Academia Nacional de la Historia* em *Juan Manuel de Rosas y la redención de cautivos en su campaña al desierto*, 1979.
[398] Rotker também aponta que desacreditar o sucesso da 'Campanha ao Deserto' realizada por Rosas, foi uma constante no discurso dos seus inimigos, especialmente Sarmiento: apesar de reconhecer importantes conquistas geográficas e tratados com os índios, insistia em destacar a contínua presença dos *malones* (Rotker, 2002:191).
[399] Rosas, Juan Manuel de. *Diario de la expedición al desierto (1833-1834)*. Buenos Aires: Pampa y Cielo, 1965.

motivada pela urgência de acusar o sistema rosista, mas, também, estava presente a necessidade construtiva de organizar uma determinada memória social sobre a formação da nação, e não outra. Temos que considerar que, por intermédio dos seus textos, tanto Rosas quanto Echeverría demonstravam a vontade de *escrever* (realizar, instituir) a identidade nacional, embora sob dois projetos de nação antagônicos. Isso acontecia pouco depois de duas décadas de independência política, quando ainda não se havia 'inventado a nação', nem estavam consagrados os protagonistas de sua história.

Através de ângulos diferentes, a narrativa echeverriana confrontava o discurso oficial: Rosas não era cristão, mas selvagem; o deserto não era como o caudilho o tinha descrito, e a sua empresa tampouco tinha sido bem-sucedida, visto que o perigo continuava existindo. Os índios *ainda estavam lá*, roubando gado e raptando cativas, e o caudilho – além do seu estreito contato com as massas populares urbanas e rurais – mantinha uma política de alianças e pactos com eles. Identificando esses grupos sociais com Rosas, este *não-cristão* encarnava o deserto e tudo aquilo que Echeverría tinha construído nessa geografia literária: um sistema composto por ignorância, instabilidade, selvageria e inimigos demoníacos, organizados em *malones* violentos, encenados em paisagens inóspitas e perigosas.

A esse respeito, é importante assinalar que o romantismo argentino não construiu, sobre o campo, um olhar idílico e nostálgico que procurasse encontrar, nele (à maneira rousseaniana), a bondade original da condição humana em oposição à corrupção da vida urbana; pelo contrário, era justamente no campo onde se encontravam os elementos negativos que impediam o desenvolvimento da civilização e do progresso (Roggiano, 1975:76). A dicotomia campo/cidade opunha o campo à vida urbana, embora através de uma luta; em *La Cautiva* não há 'distâncias' a partir de uma urbe saturada que olha para as tranquilas possibilidades de um deserto, mas uma conflitiva proximidade entre ambos os espaços através da montagem literária de um combate entre dois sistemas de valores radicalmente opostos (Sarlo e Altamirano, 1991:xxiii).

A existência de qualquer um dos seus elementos acabaria negada a partir da própria palavra 'deserto' – o nada –, mas era justamente essa negação a que permitia preencher um espaço vazio com representações literárias. Organizando, de um lado, todos os *bárbaros* – os índios, Rosas, os federais e os conservadores – e do outro lado os *cultivados* – os brancos unitários e liberais –, o poema montava a luta entre dois universos morais, entre o barbarismo e a civilização. Ambos expressavam claramente o que a Argentina *não devia* e *devia* ser; sua opção definiria a identidade da nação. Assim

sendo, a narrativa de Echeverría se tornava performática na medida em que *fazia* realidades (grupos sociais, espaços, geografias, paisagens), sobre um mapa desenhado por (e resultado de) intervenções políticas.

A localização e as dimensões do deserto (algo supostamente árido e inabitado) eram definidas pela presença dos índios e seu barbarismo; literária e pictoricamente, os seus elementos e habitantes deviam ser reduzidos ao nada para poder configurar a ausência, o vazio deserto de civilização[400]. À maneira das utilizações do termo sertão no Brasil, o deserto tampouco aludia a algum acidente geográfico preciso; também se configurava, nele, uma categoria espaço-ideológica para indicar o lugar sempre distante do outro, da alteridade mais extrema e indesejável.

A apresentação literária dessa geografia não respondia a uma observação comprometida com o registro da realidade; pelo contrário, estava construída como um espaço cultural e simbólico onde tinha lugar o drama nacional: a infeliz história e o sítio difícil se uniam para representar os problemas da pátria. Sobre aquele território se materializavam relações sociais: o deserto, como fronteira interna/cultural, traçava inclusões e exclusões, amigos e inimigos. Ali eram colocados Brian e Maria – o inglês e o crioulo, isto é, o *branco* – em franca oposição e resistência ao barbarismo; a morte de ambos não acontece exatamente 'nas mãos dos índios', mas como consequência dos seus costumes, do seu modo selvagem de vida (Rotker, 2002). De acordo com essa autora, poderíamos dizer que a moral da história é que a civilização não sobrevive ao barbarismo – isto é, ao *não-branco* –, sendo as mortes de Brian e Maria, justamente, as que negam o direito de existência dos índios. Demonstrando a inquestionável supremacia do branco e do seu projeto liberal, o *"deleite moral"* proposto por Echeverría (em sua 'Advertência' prévia ao poema) codificava relações e tensões raciais, espacializava conflitos políticos e acabava criando uma alegoria acerca da impossibilidade de uma convivência nacional: o poema projetava um país que se definia bipolarmente, e que não tolerava diferenças – nem 'raciais', nem culturais, nem políticas (Sarlo e Altamirano, 1991).

Considerando-se a compreensão social da arte defendida pela "Geração de '37", percebemos que os elementos que integram *La Cautiva* foram organizados para uma

[400] É interessante destacarmos aqui o apontado por Myers (2005:385), estabelecendo um paralelo entre as imagens do território argentino como um 'deserto', e o 'vazio cultural' invocado por Echeverría e a "Geração de '37": diferentemente do México ou do Peru, Argentina (ou melhor, Buenos Aires) não possuia nem monumentalidade nem fortes tradições católicas, fazendo do âmbito das ideias um campo livre, também um 'deserto intelectual' inaugural.

missão específica: os seus personagens resultaram construídos como quase-símbolos dos valores éticos, morais e políticos em pugna, excedendo a situacionalidade espaço-temporal do próprio poema ao desenhar a emergência de uma causa apresentada como transcendente e *nacional*. Porque o mesmo território que, nas mãos dos índios, conspirava contra o progresso da jovem nação, era, nas mãos de crioulos e europeus, aquele sobre o qual projetar a expansão econômica, os ideais do progresso, a esperança civilizatória.

Além das ideias contidas nos versos de *La Cautiva*, achamos que Rugendas teria conhecido essas 'causas nacionais' através de outras figuras intelectuais e políticas.

5.2 – Rumo às relações sociais de Rugendas

5.2.1 - Outros protagonistas do romantismo argentino: Sarmiento e Alberdi[401]

Junto com Echeverría, as ideias da "Geração de '37" e os particulares perfis que o romantismo adquiriu na Argentina ganharam forma através de outros políticos e intelectuais, entre os quais se destacaram Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi. Esses dois homens de Estado – cruciais na invenção do país e no seu ingresso na 'modernidade' – conheceram-se com Rugendas durante seus exílios no Chile e, como tentaremos demonstrar mais adiante, haveriam de influir nas representações do artista sobre o deserto pampeano e os seus habitantes.

De acordo com a periodização que começamos na parte **5.1.3**, uma terceira etapa do movimento romântico pode-se traçar entre 1842/44 até 1852/54 (queda de Rosas)[402]. Durante esse período, a dispersão geográfica dos políticos românticos se concentrou preferencialmente em torno da estabilidade do governo chileno[403]. Entre as cidades de

[401] Para a elaboração desta parte nos baseamos, principalmente, nas cuidadosas análises de Myers (2005) e Ricupero (2007), comentadas anteriormente.

[402] Lembramos aqui que continuamos com a periodização proposta por Myers (2005). Quanto à quarta e quinta etapas por ele identificadas, não abordadas aqui, referem-se mais à continuidade do romantismo do que à "Geração de '37": a partir da queda de Rosas, todos os integrantes da 'Geração' dividir-se-ão em uma pluralidade de opções políticas; *"(...) la "Generación del 37" se disolvía como corriente orgánica en el mismo instante en que el sistema literario y de ideas promovido por ella conquistaba una hegemonía indiscutida en todos los ámbitos de la cultura argentina"* (Myers, 2005:393-394).

[403] A passagem desses emigrados por terras chilenas não seria completamente pacífica; foram inúmeras as acusações contra o caráter pretensioso e soberbo dos argentinos (veja-se Norberto Pinilla (org.). *La polémica del romanticismo en 1842*. Buenos Aires: América Lee, 1943). Entre todos esses emigrados, Myers (2005) destaca, como denominador comum, a consciência de pertencerem a uma elite intelectual superior, terem estado convencidos de uma maior legitimidade em função da cultura europeia moderna que possuiam, e fomentarem uma crença inquebrantável no poder legitimador desse saber. José Victoriano Lastarria (líder do partido liberal, e da chamada "geração chilena de '42") destacaria mais tarde que *"(...) destacava-se sempre o elegante desembaraço e a notável ilustração dos filhos do Prata, causando não poucos ciúmes, que eles provocavam e incitavam, fazendo notar a estreiteza dos nossos conhecimentos literários e o diminuto espírito que os mais distinguidos dos nossos jovens deviam à sua*

Santiago e Valparaíso, reuniram-se Alberdi, Gutiérrez, López e Mitre[404]; desses lugares, lançaram devastadoras críticas a Rosas, através dos jornais *El Nacional*, *El Progreso*, *Crónica Contemporánea de Sud América*, *El Heraldo Argentino* e *El Mercurio*. Naqueles anos se redigiram as obras mais importantes da "Geração de '37", concebidas, em sua maioria, em chave política, encaradas como descrições históricas e sociológicas[405]. Uma das figuras mais notáveis daquela emigração será Domingo F. Sarmiento[406], que, das páginas de *El Mercurio* e de *El Progreso* (fundado por ele em Santiago), apresentava-se como o principal exponente da oposição a Rosas. Junto com Juan Bautista Alberdi, a influência de ambos será decisiva no processo de formação do estado-nação argentino; referir-nos-emos a eles através de suas obras capitais.

Em *Facundo, o civilización y barbarie* (1845), Sarmiento se propôs dar conta da guerra civil que consumia à Argentina, explorando suas dificuldades para se constituir como nação; ao longo de toda essa obra, o autor tentava demonstrar a necessidade de um governo unitário para poder organizá-la. No primeiro capítulo ("Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra"), Sarmiento descrevia o quadro geográfico do território interpretando-o à maneira de Herder, isto é, como base imprescindível para compreender o homem como ator e autor de sua história[407].

---

educação habitual" (Lastarria, J.V. *Recuerdos literarios.* Santiago: Librería de M.Serrat, 1885:85; citado em Ricupero, 2007:230).

[404] Como aponta Myers (2005), o fato de viverem esse movimento como uma escola de pensamento social os impulsionou, também, à criação de uma base de referências para a interpretação da história argentina; alude especialmente às obras de Bartolomé Mitre e Vicente Fidel López, mencionadas por nós no Capítulo 1.

[405] Referimo-nos aqui à *América poética* (1846/47) de Juan María Gutiérrez; a *La acción de Europa en América* (1847) e às *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852) de Juan Bautista Alberdi; ao *Facundo, o civilización y barbarie* (1845), às *Viajes por Europa, África y América* (1849) e aos *Recuerdos de provincia* (1851) de Domingo Faustino Sarmiento.

[406] Nascido na província de San Juan, Sarmiento foi professor, jornalista, escritor, historiador, pedagogo, político e estadista; com só 18 anos de idade, os seus artigos foram o motivo do seu primeiro exílio no Chile (1829), escolhendo o jornalismo como forma de luta contra Rosas (fundando nesse país os jornais *La Tribuna*, *La Crónica*, *El progreso*, e colaborando também em *El Mercurio* de Valparaíso). Rosas solicitaria duas vezes, sem sucesso, a sua extradição, para julgá-lo por calúnias. Em 1842 foi encarregado da organização da Escola Normal Chilena, primeira no continente; em 1845, escreveu sua grande obra *Facundo, o civilización y barbarie*. O seu livro *Viajes por Europa, África y América* (1849) foi o resultado do encargo do governo chileno, que o enviou para estudar os sistemas educativos norte-americanos e europeus, para aplicar as inovações no seu próprio sistema escolar. Regressou à Argentina em 1855; foi governador de sua província natal em 1860, e, durante a presidência de Bartolomé Mitre (1862-1868), atuou como ministro plenipotenciário em Washington, retornando à Argentina como presidente da nação (1868-1874). Caracterizou-se pela luta contra os caudilhismos e pelo impulso dado à educação, em todos os níveis (Dottori e Zanetti, 2006). Conforme essas autoras, durante sua estada no Chile foi amigo de José Victoriano Lastarria, ocupando uma posição de *nexo* entre os emigrados românticos e a elite política chilena.

[407] Explicando as divisões do livro, Sarmiento apontava que ia *"(...) dividir este precipitado trabajo en dos partes: la una, en que trazo el terreno, el paisaje, el teatro sobre el que va a representarse la escena; la otra en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar;* ***de manera que ya la primera esté revelando a la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones****"* (2006:24; grifo

Destacando a importância do clima como fator determinante na personalidade dos povos, o autor expressava inúmeras vezes, com especial ênfase, que *"el paisaje revela"*[408], classificando paisagens e tipos humanos, de cujas combinações apresentava resultados evidentes: o 'deserto pampeano' era um espaço que só podia criar criaturas bárbaras; a civilização devia se impor aos mais bárbaros – os índios – e aos produtos híbridos do deserto – *gauchos* e caudilhos. Traçando uma significativa oposição com o europeu, Sarmiento estabelecia analogias entre o território do deserto e Oriente; apesar de não ter conhecido, até esse momento, nenhum desses espaços geográficos, assegurava que

> *"(...) en efecto, hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas: alguna analogía encuentra el espíritu entre la pampa y las llanuras que median entre el Tigris y el Éufrates (...)"* (2006:33).

Queremos abrir aqui um breve parêntese para apontar que mais tarde, em 1851, Sarmiento escreverá:

> *"¡A caballo, en la orilla del Paraná, viendo desplegarse ante mis ojos en ondulaciones suaves pero infinitas hasta perderse en el horizonte,* ***la Pampa que había descrito en el*** **Facundo,** ***sentida, por intuición, pues la veía por la primera vez de mi vida!"***[409]

Nas páginas do *Facundo*, Sarmiento tinha descrito 'o deserto' sem conhecê-lo, o qual põe de manifesto sua possibilidade de construir (dada sua posição no campo político-intelectual daquele momento) um relato com valor 'documental', fora de toda confrontação com a realidade ali descrita; lembremos, aliás, que as descrições do poema echeverriano tampouco tinham se ajustado à observações comprometidas com o registro da realidade.

Retornando agora às páginas do *Facundo*, as supostas semelhanças meio ambientais – que Sarmiento não conhecia – permitiam-lhe, depois, prescrever consequências inerentes para ambas as geografias: como os asiáticos, esses 'beduínos americanos' (nas palavras dele, os habitantes do deserto argentino) não poderiam

---

nosso). Seguindo o pensamento historicista e histórico-cultural, e a valorização do determinismo meio ambiental de Herder e Taine, Sarmiento aprofundará as particularidades históricas e sociais, as modalidades locais, os costumes, as 'vozes dos povos'. Ao longo do *Facundo* Sarmiento também expôs, com erudição, uma grande quantidade de leituras estrangeiras: privilegiando a ciência natural de Humboldt, também apareceram incorporados Michelet, Tocqueville, Quinet, Fenimore Cooper, Chateaubriand, Victor Hugo, Shakespeare, Victor Cousin, entre outros.

[408] Vejam-se, na mesma edição, os exemplos do seu determinismo meio ambiental nas páginas 24, 30, 32, 43, 48, 58, 60, 118, entre outras.

[409] Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, publicada pela primeira vez em 1852; Buenos Aires: Eudeba, 1962:76. Grifo nosso.

desenvolver mais do que uma 'atividade pastoril', e o seu meio político natural não poderia ser outro que o 'despotismo'; as marcas de identidade dos habitantes da pampa resultavam invisibilizadas e diluídas em elementos asiáticos. Oposto à europeia Buenos Aires e à sua vida pública, no deserto orientalista de Sarmiento regia a bestialidade e a arbitrariedade; *"(...) el bien público es una palabra sin sentido, porque no existe público"* (2006:70). Era o 'deserto' o que determinava e concentrava o problema nacional:

> *"El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas. (...) Al sur y al norte, acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambre de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones"* (2006:29).

Para Sarmiento, a população argentina estava composta por 'três famílias': a raça espanhola, a índia e a negra, das quais

> *"(...) ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial (...)* ***Mucho debe haber contribuido a producir este resultado desgraciado la incorporación de indígenas que hizo la colonización.*** *Las razas americanas viven en la ociosidad, y se muestran incapaces, aún por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido. Esto sugirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados ha producido. Pero no se ha mostrado mejor dotada de acción la raza española, cuando se ha visto en los desiertos americanos abandonada a sus propios instintos"* (2006:35; grifo nosso).

Apesar da existência dos seus habitantes, esses territórios 'vazios' precisavam ser povoados: *"¿Hemos de cerrar voluntariamente la puerta a la inmigración europea, que llama con golpes repetidos para poblar nuestros desiertos (...)?"* (2006:18)[410].

Uma vez definido o meio determinante, começará o desenvolvimento do seu ensaio sociológico através da biografia do caudilho Facundo Quiroga. Perseguindo um objetivo mais político do que histórico, Sarmiento tomava essa figura como exemplo de sua concepção de barbarismo, encarnada nos caudilhos federais e nas massas populares que os seguiam (*gauchos* e índios), todos eles localizados em um 'lugar' – o deserto – que avançava sobre Buenos Aires na figura de Rosas. Como indicava o próprio título do livro, para Sarmiento o dilema argentino se concentrava em torno da dicotomia

[410] Mais tarde, Sarmiento também declararia que só os europeus podiam salvar o 'deserto argentino' do seu abandono e 'esterilidade primitiva' (veja-se *Viajes en Europa, África y América*, Buenos Aires: Editorial La Cultura Argentina, 1922 [1846]). Seguindo a Tocqueville, considerava que a América devia realizar o futuro de maneira mais completa do que a Europa; o seu ideal de civilização estava mais orientado ao modelo dos Estados Unidos.

civilização/barbarismo; projetada em uma infinidade de analogias, essa equação tornava-se o esqueleto interpretativo da realidade do seu país:

> *"El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades; el otro, en las campañas"* (2006:58). *"Había, antes de 1810, en la República Argentina, dos sociedades distintas, rivales e incompatibles, dos civilizaciones diversas: la una, española, europea, culta, y la otra, bárbara, americana, casi indígena (...)"* (2006:70).

Essa polaridade insalvável teria se prolongado no tempo, encontrando suas continuidades nos partidos *unitário* e *federal*, respectivamente[411].

No seu relato, Sarmiento também celebrará a inserção europeia da obra pioneira de Echeverría – *La Cautiva* – por ter dado a conhecer o deserto das pampas[412], sobre o qual ambos os escritores compartilhavam um olhar comum:

> *"¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda?(...) ¿Qué hay más allá de lo que ve?* ***¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!****"* (2006:49; grifo nosso)[413].

Como Sarmiento e Echeverría, Juan Bautista Alberdi[414] também invocava um programa liberal baseado na educação, na modernização e no impulso à imigração

---

[411] Como foi apontado inúmeras vezes pela crítica histórica e literária, Ricupero também afirma que o grande impacto que provocou (e ainda provoca) a leitura do *Facundo* deve-se tanto a sua excepcional qualidade estética quanto à comodidade de suas simplificações; Sarmiento tornava expressiva essa dicotomia, dotando-a de um poder analítico-explicativo (Ricupero, 2007:237-38; veja-se também Piglia, Ricardo. Notas sobre Facundo. In: *Punto de vista.* Año 3, nº 8, Buenos Aires, Marzo-Junio 1980, pp.15-19; Dottori e Zanetti, 2006:7; Sarlo e Altamirano, 1991).

[412] *"(...) nuestro joven poeta Echeverría ha logrado llamar la atención del mundo literario español, con su poema titulado* La Cautiva*. (...) volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites, en las soledades en que vaga el salvaje, en la lejana zona de fuego que el viajero ve acercarse cuando los campos se incendian, halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación, el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada (...)"* (Sarmiento, 2006:47-8).

[413] Nas páginas de *El Progreso*, Sarmiento escreveu em 27 de setembro de 1844:*"Puede ser muy injusto exterminar salvajes, sofocar civilizaciones nacientes, conquistar pueblos que están en posesión de terreno privilegiado; pero gracias a esta injusticia, la América, en lugar de permanecer abandonada a los salvajes, incapaces de progreso, está ocupada hoy por la raza caucásica, la más perfecta, la más inteligente, la más bella y la más progresiva de las que pueblan la tierra (...) Así, pues, la población del mundo* [se] *sujeta a revoluciones que reconocen leyes inmutables: las razas fuertes exterminan a las débiles, los pueblos civilizados suplantan la posesión de la tierra a los salvajes."* (citado em Viñas, 2003: 64-65).

[414] Alberdi foi um homem de Estado crucial durante esse período de formação nacional. Advogado, escritor e político, iniciou-se em filosofia do direito através do seu *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), discutindo a institucionalização do país e a cultura nacional nos seus discursos do "Salão Literário". Como comentamos anteriormente, por causa da oposição a Rosas teve que emigrar para Montevidéu em 1838, combatendo-o através do jornalismo; a partir de 1843 mudou-se para a cidade chilena de Valparaíso. Urquiza (vencedor de Rosas) o nomeará como enviado extraordinário da Confederação Argentina perante a França e a Inglaterra (1854), e ministro plenipotenciário em Paris, Londres, Madri e Roma (1856).

europeia. Repetindo o modelo desértico, também apelará a esse espaço ideológico-político nas suas *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina* (1852; principal inspiração para a futura Constituição Argentina de 1853).

> *"¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto por doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? – Un desierto –. ¿Qué nombre daréis a la constitución de ese país? – La constitución de un desierto. Pues bien, ese país es la República Argentina; y cualquiera que sea su constitución, no será otra cosa por muchos años que la constitución de un desierto.* ***Pero, ¿cuál es la constitución que mejor conviene al desierto? – La que sirve para hacerlo desaparecer; la que sirve para hacer que el desierto deje de serlo en el menor tiempo posible, y se convierta en un país poblado****"* (Alberdi, 1966[1852]:178; grifo nosso).

Nesse texto fundacional para a organização republicana da Argentina, Alberdi sustentava que era necessário construir a ordem e garantir a paz, a partir de 'fundar o Estado' por meio de uma Constituição, tal como tinha feito o Chile dezoito anos antes. Como aponta Ricupero (2007), para Alberdi a sociedade (com seus costumes) precedia a política (com suas instituições), pelo qual resultava difícil, então, projetar políticas para a Argentina pelo fato de ter, como base, uma sociedade tão diferente da europeia. Entretanto, baseando-se nas 'vantagens do atraso' (no sentido de poder contemplar o que fizeram outros estados e nações), Alberdi argumentava que o desenvolvimento haveria de acontecer espontaneamente, aprendendo através de 'situações exemplares' tomadas de outros povos; essas situações podiam ser criadas com a chegada de imigrantes e de capitais estrangeiros (Ricupero, 2007). As emigrações seriam favoráveis também para Europa: o velho continente se desfaria das massas proletárias socialistas que tantos problemas lhes traziam, e esses 'não proprietários' poderiam, ao mesmo tempo, resolver seus anseios de propriedade nos 'territórios desabitados' argentinos. A preferência imigratória de Alberdi era delineada em torno dos anglo-saxões, visto que, segundo ele,

> *"(...) La libertad es una máquina que, como el vapor, requiere para su manejo maquinistas ingleses de origen. Sin la cooperación de esa raza es imposible aclimatar la libertad y el progreso material en ninguna parte"* (1966:181).

O progresso estava na indústria, antes do que na educação:

> *"¿Creéis que un Araucano sea incapaz de aprender a leer y escribir castellano? ¿Y pensáis que con eso sólo deje de ser salvaje? (...) La cuestión argentina de hoy es (...) buscar un sistema de organización conveniente para obtener la población de sus desiertos, con pobladores capaces de industria y libertad, para educar sus pueblos, no en las ciencias, no en la astronomía – eso es ridículo por anticipado y prematuro – sino en la industria y en la libertad práctica"* (1966:182-183).

Sob um claro lema – *"En América, gobernar es poblar"* (1966:179) – Alberdi redelineava o *locus* já configurado através das problemáticas apresentadas por Echeverría e Sarmiento. No entanto, as percepções e/ou definições do 'deserto' adoptadas por esses políticos românticos não eram novas, mas recriações da perspectiva lockeana: *"(...) a terra que se deixa totalmente à natureza, sem qualquer melhoramento de pastagem, lavra ou plantação, se chama, como em verdade o é, 'deserto'"* (Locke, John. *Segundo tratado sobre o governo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973:57; citado em Ricupero, 2007:244).

Apesar das posteriores diferenças entre esses três intelectuais, para os fins do nosso trabalho nos interessa sintetizar algumas das ideias comuns em seus projetos de nação. Em primeiro lugar, o programa liberal que propunham consistia, basicamente, em criar uma sociedade e uma cultura de argentinos brancos descolonizados e independentes, adscritos aos valores civilizatórios europeus e à inegável supremacia branca. De maneiras diferentes, os três explicaram a realidade argentina sob o eixo interpretativo *civilização/barbarismo*[415], baseando-se, para sua *mise-en-scène*, sobre um espaço simbólico atravessado (e definido) por marcas político-culturais, carregadas de juízos de valor; nos seus discursos, as atribuições étnicas aparecem como delimitações operadas a partir dos seus projetos intelectuais de formação nacional, estabelecendo fronteiras a partir de tipos morais e culturais. Em segundo lugar, colocaram especial ênfase na questão territorial, 'desertizando' o espaço habitado pelos *outros* internos e indesejáveis à nação, eliminando-os simbolicamente. De maneira paradoxal, para *povoar* a Argentina era necessário, antes, o movimento contrário, *desabitá-la*: a terra devia ser dominada primeiro (delimitando a integridade territorial do país) para depois controlar os indígenas. A integração simbólica da nação era projetada em torno da busca de uma unidade territorial e econômica antes do que cultural; as características de invisibilidade atribuídas 'literariamente' aos habitantes do deserto resultariam suficientes para imaginar essa unidade sem eles.

Através dos seus gestos literários, Echeverría, Sarmiento e Alberdi conseguiram erguer, sobre a Argentina, essa incongruente e simbólica realidade vazia[416] que, sem

[415] Referindo-se especialmente às figuras de Sarmiento e Mitre, Martínez, Gallardo e Martínez (2002) apontam que *"Si bien el discurso de la barbarie de los indios puede encontrarse sustentando muchas de las prácticas sociales y políticas en distintas naciones latinoamericanas del siglo XIX, es en Argentina donde tiene algunos de sus máximos teorizadores"* (Martínez, Gallardo e Martínez, 2002:38).

[416] *"La Argentina iba a ser inventada y nada de su pasado prehispánico o colonial podía ser reciclado en un proceso de modernización. En términos ideológicos, la amenaza de los indios vivida por la sociedad poscolonial se resolvía simbólicamente en esa versión criolla del romanticismo que decidió representar a*

dúvida, tornava-a *disponível* no mundo real. Além dos pontos de vista literários, sociológicos e político-ideológicos compartilhados por esses três *'nation builder'* argentinos, para os fins do nosso trabalho nos interessa especialmente destacar que Rugendas conheceu essas três importantes personalidades políticas durante os seus exílios, enquanto estavam forjando essas ideias, mantendo contato, especialmente, com Sarmiento e Echeverría.

5.2.2 - Echeverría, Sarmiento, Alberdi… e Rugendas

São escassos os documentos nos quais encontramos evidências concretas sobre as relações entre Rugendas e essas três figuras políticas; as cartas e os textos que apresentaremos a seguir constituem, até ao momento, os únicos testemunhos que dão conta desses contatos. Não obstante, encontramos, neles, informações significativas, que nos permitem entrever – à luz dos contextos histórico-políticos expostos anteriormente – potenciais releituras sobre as imagens de Rugendas, apresentadas junto com o poema *La Cautiva*.

Como apontamos no Capítulo 1, o artista conheceu Echeverría em sua passagem por Montevidéu (abril de 1845), através da anfitriã das tertúlias portenhas, Mariquita Sánchez. Pouco depois desse primeiro encontro, a dama escreveu ao poeta:

> *"(...) Vamos a la gloria. El señor Rugendas, a quien ha visto usted en casa de Pepita, habría tenido mucho gusto de conversar con usted, pero como no hay nada más difícil que hacer apartes en nuestra sociedad, porque ignora los placeres de la libertad social, se quedó muy calladito.* ***Este señor es un admirador de usted y es voto. Es un hombre de alta concepción. Conoce nuestra América, se ha identificado con ella, es un americano indulgente y amante de nuestro país. Tengo el placer de hablar con él de todo y me ha contado que ha hecho dos cuadros, tomando sus*** **Rimas** ***de usted por asunto.*** *De modo que usted tendrá este lauro sin sospecharlo. Le he dado un ejemplar de sus* Rimas*, le he hablado de sus últimas composiciones de usted, que aún no han visto la luz. Tiene una alta idea del saber de usted y le admira y le quiere por la opinión que sus poesías le han dado de su corazón y sensibilidad.* ***Considera perfecta la pintura que usted hace de las pampas. Cree él que usted concibió primero el paisaje y después tomó sus figuras como accesorio para completar aquél.*** *Mucho deseo que hable usted con él cuando vuelva. Yo le he hablado de usted con atención, con el aprecio que hago de su juicio y talento. Rugendas publicará un viaje que será sin duda el primero de más valer para América. Ahora recorre esta pobre patria nuestra, toma vistas y golpes de dibujo, para trabajar. ¡No se embrutezca usted, por Dios, luche con el*

---

los territorios indios como desierto y, en otro giro también paradójico, poblar a ese desierto de una barbarie indígena con la que el nuevo mundo de las naciones surgidas de la independencia no debía mezclarse. ***El conflicto semántico que estaba en la base de la palabra 'desierto' se resolvió materialmente a través de violentas intervenciones del Estado hacia el golpe final de la expedición al 'desierto' de 1879"*** (Sarlo, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras. In: Sarlo, B. e C. Altamirano. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997, pp.269-288. A cita é da pág. 270).

plomo que llueve sobre nuestra imaginación, alce la cabeza, no se duerma, ***trabaje para ver los cuadros de Rugendas!****(...)"* (Citada em Vilaseca, 1952:330. Grifos nossos)[417].

Nessa carta, Mariquita mencionava ter dado a Rugendas o livro *Rimas* (em cujas páginas, lembremos, estava *La Cautiva*); entretanto, o artista já contava com esse livro: tinha sido um presente oferecido a ele por Carmen Arriagada (Lago, 1998:123) e, tal como Mariquita aponta nessa correspondência, sua leitura – prévia àquele encontro – tinha inspirado Rugendas para a realização de dois quadros sobre o tema.

Em níveis diferentes, os comentários da dama portenha oferecem outras informações significativas. Em primeiro lugar, a imagem pública de Rugendas, registrada por essa senhora, apresenta-o como um homem culto, sensível e informado; chamando-o de 'americano', descreve-o como um conhecedor das realidades sociais dessa parte do continente, incluindo-o em um coletivo comum de pensamento e de posição política que os identificaria. Em segundo lugar, os comentários de Rugendas sobre a construção echeverriana das pampas incorporam, de alguma maneira, o modelo herderiano adotado por Sarmiento no *Facundo*: Rugendas traduz a paisagem de Echeverría como determinante, visto que esta teria resultado, em primeiro lugar, 'concebida' pelo poeta para, só depois, colocar nela as figuras que a 'completam'.

Não se conhecem outros documentos que dêem conta de posteriores encontros pessoais entre o artista e o poeta, mas, poucos dias depois de ter retornado ao Rio de Janeiro (em julho de 1845), Rugendas lhe escrevia:

"Sr. Don Esteban Echeverría.
Mi apreciado amigo

Visitas y continuos encuentros con antiguos amigos y relaciones me han quitado el tiempo – me han dejado estropeado – y ahora han venido a quitarme tiempo que había reservado para la correspondencia así es que me queda poquísimo lugar para un par de cartas para Vd. y nuestra amiga en Buenos Aires [refere-se a Mariquita Sánchez].

Fue largo y fastidioso nuestro viaje a Rio – y se me hizo más fastidioso aún por la sociedad ruda y por la estrechez de la cámara en la cual uno no podía emprender ninguna ocupación. Así fue imposible de ocuparme de algún dibujo cuidado – ***pero hice siempre algo y para que Vd. no diga que el pintor***

[417] A respeito desse primeiro encontro entre Rugendas e Echeverría, del Carril aponta que *"La casa de Pepita, donde Rugendas vio a Echeverría en Montevideo por primera vez, antes del regreso del artista a la capital oriental, fue la de doña Josefa Cabaillon, amiga íntima de Mariquita Sánchez, en la que doña Mariquita se alojó más de una vez. Allí Rugendas no se atrevió a acercarse a Echeverría. Pero luego habría de hacerlo y entablar con él una verdadera amistad. (...) cuando Rugendas volvió a Montevideo, en el mes de julio de 1845, en camino para Rio de Janeiro, se encontró con Echeverría y habló largamente con él. Echeverría bien pronto tuvo un claro juicio sobre el modo de trabajar de Rugendas, juicio que curiosamente ha llegado hasta nosotros a través de una significativa carta del propio Rugendas dirigida a Echeverría desde Rio de Janeiro"* (del Carril, 1966:26).

> ***pintó lo que garabate[o] entre tanto – no vale, y no me satisface ninguno – pecan contra la economía en la disposición pero considérelas Vd. como ideas – como primer borrón hasta que con más sosiego ejecute algo más digno de Vd. y de su bellísima composición***.
>
> *Estuve dos veces adonde el Sr. Vilardebó sin hallarlo – pienso volver mañana con el viajero italiano que me acompañó adonde Vd. también – el amigo de las F.S. Cabaillon para las cuales recomiendo finos recuerdos míos. Me detengo un mes en Rio en este intervalo espero tener más oportunidades para repetir cartas y entre tanto favorecerá Vd. también con sus noticias a su fino amigo y admirador, Mauro Rugendas"* (28/07/1845. Citada em del Carril, 1966b:36; grifo nosso. Temos modernizado a ortografia).

Escrita com algumas dificuldades gramaticais, a carta de Rugendas põe em evidência tanto amizades quanto lugares compartilhados com anterioridade entre ambos, dando a entender, também, que Echeverría tinha confiado ao artista a entrega de um correio pessoal[418]. Porém, principalmente – e de uma maneira que sugere terem conversado previamente sobre o tema –, nessa carta Rugendas se justificava perante o poeta, comentando que o desconforto do barco não tinha lhe permitido trabalhar de maneira satisfatória sobre seus textos; seu 'amigo e admirador' comprometia-se a fazê-lo com maior esmero quando estivesse em melhores condições. Apesar de não estar referida de maneira direta, tanto os desenhos de Rugendas quanto documentos posteriores nos permitem afirmar que a 'belísssima composição' de Echeverría era, sem dúvida, *La Cautiva*.

Uns meses mais tarde (fevereiro de 1846), e ainda durante essa segunda estada de Rugendas no Rio de Janeiro, o artista se reencontrou com Sarmiento; este estava começando a sua viagem para a Europa e os Estados Unidos. Sobre esse reencontro Sarmiento escreveu uma carta a Echeverría, na qual dava conta da amizade que unia os

---

[418] Rugendas levava uma carta para Teodoro Vilardebó (1803-1856), médico e naturalista uruguaio que, naquele momento, trabalhava para o IHGB estabelecendo pareceres em debates sobre questões paleontológicas (veja-se *Revista do IHGB*, n.26, 1845). Respondendo a essa carta levada por Rugendas, Vilardebó escrevia mais tarde a Echeverría: *"Rio de Janeiro, 14 de diciembre de 1845 - Querido Dr. Estevan: disimule tanta tardanza en contestar a su muy estimada del 9 de julio, que me fue entregada por el pintor Rugendas. El motivo no ha sido otro sino que recién ahora me han devuelto el tomo de las poesías dedicadas al 25 de Mayo, que un sujeto tuvo la poca delicadeza de guardar en su poder, habiéndoselas prestado por muy pocos días, y que no he podido tener hasta ahora el gusto de leer.* ***Rugendas fue el portador de esta apreciable carta (…). El Sr. Rugendas es un pintor de mucho mérito. En estos días hay una exposición de sus cuadros y dibujos en la Academia de Bellas Artes, y Rugendas ha presentado tres cuadros, uno de una tropilla de caballos en las llanuras de las pampas, arreada y boleada por unos gauchos, y los otros dos referentes a una cautiva tomada y rescatada. Me ha enseñado Rugendas algunos de sus dibujos, y la obra que publicó en el año 33 en Alemania y que se tradujo al francés, sobre los usos y costumbres del Brasil. Se conoce que es un sujeto de luces, y excelente observador…*** *(...)"* (*Archivo General de la Nación*, Legajo 2663, Sala VII. Grifo nosso). Essa carta permite confirmar as apreciações de Diener (1997:61), quando sugere que Rugendas teria adquirido conhecimento da repercusão de *Viagem Pitoresca* nessa segunda viagem a Rio de Janeiro.

três, e onde celebrava as 'cópias' dos versos de Echeverría – que ele encontrava refletidos nos desenhos de Rugendas:

> *"Me he encontrado aquí con Rugendas y gustamos de acordarnos de usted y de sus brillantes composiciones. Sabe usted que es un poeta nuestro tartamudo amigo; pero no sé si se ha fijado en que su numen inspirador es la pampa, sus héroes los gauchos y el potro.* ***Es por fortuna, de usted un plagiario a veces, y en más de un cuadro suyo encuéntranse versos enteros de 'La cautiva'*** *y copias de 'La guitarra'. Yo gusto a fe de estos robos, y, como él con el pincel, quisiera yo con el rudo garrote de la prosa acercarme a las blondas doradas que usted entreteje. No siendo esto posible, haré lona o lienzo, para la plebe de los desnudos"* (20/02/1846; *Archivo del Museo Histórico Nacional*. Pasta 913, Catálogo 2681; grifo nosso. Temos modernizado a ortografia).

No mesmo mês de fevereiro, Sarmiento escrevia sobre Rugendas a Martín Piñeiro:

> *"Rugendas tiene… sus predilecciones.* ***Entre las escenas de la Pampa Rugendas tiene dos tipos que repite y varía al infinito. La escena de bolear caballos y el rapto de las cristianas, el poema épico de la pampa, y de que Echeverría sacó tan bello partido en su cautiva.*** *¡Cuántos contrastes de matices y de caracteres suministra en efecto aquel drama, en que mil familias de los pueblos fronterizos pueden creerse penosamente interesadas!* ***La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes de polvo que levantan los caballos medio domados que monta el salvaje; la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima, que prepara para su lascivia.*** *Ropajes flotantes que se prestan á todas las exigencias del arte; grupos de jinetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas, contrastes de caracteres en las razas, de trajes* ***en la civilización de la víctima y la barbarie del raptor, todo ha encontrado Rugendas en ese asunto favorito de su animoso pincel***.
> ***(…) Rugendas es un historiador más que un paisajista; sus cuadros son documentos*** *en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América. (...) Alemán cosmopolita, es por la candorosa poesía de su carácter, argentino y gaucho. (...) en sus numerosos diseños ha estereotipado la naturaleza y las fisonomías de las diversas secciones de la América del Sud. Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa; pero, ni en Europa, ni en América, se apreciará por largo tiempo todavía su exquisito talento de observación, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres (...)* ***Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz son los dos europeos que más a lo vivo han descripto la América"*** (Sarmiento, 1922: 128-129; grifos nossos. Temos modernizado a ortografia).

Essa carta de Sarmiento organiza, para nós, uma série de questões medulares. O político reconhecia a 'predileção' de Rugendas pela temática das cativas, e celebrava os elementos escolhidos pelo artista para representar o índio como um selvagem, assim como sua forma pictórica de organizar a ordem social argentina (expressada através da 'civilização da vítima' e do 'barbarismo do raptor'); concluía que 'seus quadros são

documentos históricos'[419] comparando o artista com Humboldt, devido à produção de conhecimento que ambos os europeus elaboravam sobre a América. Em outro nível, sabemos que durante esse reencontro no Rio de Janeiro, Rugendas ofereceu a Sarmiento um quadro sobre a defesa do Sítio de Montevidéu (Lago, 1998:172)[420]. Tudo isso nos permite confirmar as afinidades intelectuais, políticas e ideológicas compartilhadas entre ambos, certeza que se atualiza energicamente em uma carta de Sarmiento a Rugendas, escrita em 28 de novembro de 1849:

> *"Mi querido Rugendas*
> *No he tenido hasta hoy el placer de adquirir noticias directas de Ud. Por Gutike he sabido que estaba en Baviera, y gozaba de la consideración de sus compatriotas.* ***Le envío a Ud. mis dos últimas obras,*** **Viajes** ***y*** **Educación popular.** *En la primera he consignado algunos recuerdos de viajes relativos a Ud. Los números adjuntos de* La Crónica*, periódico que redacto en Santiago, le instruirán de la nueva persecución entablada por Rosas contra mí. (...) He escrito a Francia, interesando a muchos amigos para que, dando cuenta por la prensa de mis trabajos en beneficio de la civilización y de la libertad en América del Sur, me apoyen en el concepto público contra mi formidable enemigo.* ***Un amigo poderoso en Francia debe solicitar a Mr. Merimée para que escriba sobre las dos obras citadas y la posición política del autor en la cuestión del Río de la Plata. Si Ud. pudiera apoyar esta solicitud para con Mr. Merimée, me haría un gran servicio. Necesito que los hombres de corazón apoyen en Europa mi nombre, que pueda un día hacerse el representante en América de las ideas de progreso, libertad y civilización, por las cuales he combatido hasta hoy****.*
> *(...)* ***En estas circunstancias me interesa que mi nombre sea conocido en Europa, y excite simpatías entre los hombres que aman la libertad. Me interesa por una previsión política que debo confiar a Ud. En Buenos Aires, a despecho del sistema de Rosas, la emigración europea aumenta todos los días, y lo que había yo previsto en el*** **Facundo** ***bien pronto será mayor en número que la de los nacionales, sobre todo entre las masas, pues Rosas los aniquila en las guerras que tiene siempre pendientes. Ahora, pues, me interesa que los alemanes emigrantes que vienen a América me conozcan y me consideren como su protector,*** *porque un día llegará en que esta palabra pueda ser efectiva. También me interesa por cuanto en las diversas complicaciones de la Europa con Rosas, necesitarán un día entenderse con un argentino que les dé garantías de que los intereses europeos serán respetados en América, y desaparezca ese antagonismo que ha suscitado Rosas.* ***Si se ha publicado*** **Civilización y Barbarie** [Facundo] ***en alemán, como me lo ha dicho Gutike, mándele un ejemplar a Merimée y otros a algunos escritores capaces de apreciarlo.***
> *(...)* ***Ayúdeme pues a salir de la oscuridad americana; interese a los escritores alemanes, que den noticia de mi trabajo…****(...). De Ud. affvo. amigo, D. F.*

[419] Resulta altamente sugestivo encontrar esse juízo legitimador de Sarmiento em todas as biografias de Rugendas (tanto as elaboradas na Argentina, quanto as realizadas no Brasil e Chile); a voz autorizada (e já consagrada) desse importante homem de Estado resulta invocada, até hoje, para atribuir valor de verdade às obras do artista.

[420] Na mesma carta, Sarmiento comentava a Piñeiro o quadro que Rugendas tinha lhe oferecido: *"Me ha hecho obsequio de una salida de los sitiados en Montevideo, en que ha ostentado toda la gala de su talento de reproducir los tipos americanos"* (citado em del Carril, 1966b:38).

Sarmiento ("Tres cartas a Rugendas" in: *Revista Chilena de Historia y Geografía*, n.126, Santiago, 1958, pp. 205-210. Grifos nossos).

Ao solicitar a Rugendas esse tipo de ajuda, Sarmiento apelava, sem dúvida, a um ideário político compartilhado: não só ambos eram opositores a Rosas, mas também militantes de um projeto modernizante e liberal que apoiava a emigração europeia – para o qual se necessitavam pampas desertas.

Quanto aos contatos de Rugendas com Alberdi, as fontes são poucas e indiretas: por um lado, uma carta de Mariquita Sánchez ao político[421]; por outro, um artigo de Alberdi homenageando Echeverría (com motivo de sua morte, em 1851), no qual, entre outros assuntos, referia-se à relação do poeta e Rugendas, confirmando a existência das ilustrações realizadas pelo artista inspiradas em *La Cautiva*, e dando conta do seu próprio conhecimento sobre elas:

> *"(...) Echeverría fue el portador, en esa parte de América, del excelente espíritu y de las ideas liberales desarrolladas en todo orden por la revolución francesa de 1830. (...) fue el órgano inmediato de esa irrupción de las ideas reformadoras. (...) Todas las novedades inteligentes ocurridas en el Plata, y en más de un país vecino, desde 1830, tienen por principal agente y motor a Echeverría. (...)* ***El* Correo de Ultramar*, del 15 de diciembre de 1848, ha publicado su retrato y uno de sus poemas titulado "La Guitarra". El espiritual Rugendas ha ilustrado algunas escenas de* La cautiva *– poema descriptivo del desierto o la pampa, con cuadros que se han publicado en Europa"*** (citado em Echeverría, *Los ideales de Mayo y la tiranía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1928:11-14).

Tal como comentava Alberdi, *El Correo de Ultramar* tinha publicado em Paris, no final de 1848, o poema echeverriano "La Guitarra o primera página de un libro" com ilustrações de Rugendas (veja-se pág.245). Não conhecemos como se realizou esse encontro editorial, mas a reunião do poema e dos desenhos supõe o acordo entre o poeta e o artista, no espaço de uma relação iniciada em 1845 e mantida desde então.

Como dissemos no começo desta parte, são escassos os documentos que evidenciam a relação de Rugendas com essas três figuras políticas; além das cartas aqui citadas, até hoje não se conhecem outras fontes documentais que dêem conta dos vínculos entre eles. Não obstante, podemos afirmar que esses três intelectuais 'aparecem' nas imagens de *La Cautiva*: estas se ajustam a seus universos morais, descrevendo, nos seus traços, conflitivas relações sociais organizadas sob as ideias de

[421] Mariquita escreveu a Juan Bautista Alberdi (em Paris), em 1º de abril de 1856: *"(...) Conservo su recuerdo* [de Echeverría] *en mi pobre álbum, que ya está lleno. Mr. Rugendas se encargó de mandarme otro y no sé de él. (...) no sé nada de él, ni dónde está"* (citada em Vilaseca, 1952:349). O comentário permite inferir como Rugendas era bem conhecido para ambos.

civilização e barbarismo, por eles compartilhadas. Na mesma direção, Rugendas parece ter reunido as geografias do comportamento defendidas por Sarmiento com as vastas solidões irracionais da pampa imaginadas por Echeverría. Em um momento no qual urgia definir e consagrar uma determinada escrita da história, Rugendas podia oferecer símbolos às significações políticas de suas obras, encenando as *ideias* que lutavam sobre um deserto 'preenchido' pelos personagens necessários para constituí-lo: os índios.

Capítulo 6
OS ÍNDIOS DE *LA CAUTIVA* EM 1966

No capítulo anterior apresentamos uma série de contextos, atores sociais e ideias que, no nosso entender, permitem iluminar as condições que tornaram possível a visualização e a realização das ilustrações vinculadas a *La Cautiva*: o poema e suas condições de aparecimento, a posição política do seu autor e seu movimento intelectual, as relações entre o 'mundo índio' e a 'sociedade nacional', os vínculos dos significados de *La Cautiva* com o pensamento de outras figuras intelectuais, cruciais na projeção da Argentina como nação e próximos de Rugendas. Consideramos que a apresentação desses contextos, diversos e ao mesmo tempo interdependentes, facilitam a compreensão do universo de representações ao qual o artista se aproximou, na hora de colocar, sobre o papel, as imagens dos índios e das pampas desertas que submetiam a *La Cautiva* no território argentino.

Não obstante, devemos lembrar o leitor que essas imagens foram reunidas junto com o poema de Echeverría em 1966, tornando-as conhecidas para o público argentino somente a partir dessa data. Semelhante deslocamento temporal nos obriga a abordar as imagens de *La Cautiva* nesse movimento, e nessa manipulação no tempo: em um presente histórico distante e diferente, foi outra a leitura restituída sobre elas, mobilizando atributos que reatualizaram uma série de significados, sentimentos e valores 'nacionais'. Observadas individualmente, essas imagens não impõem nenhuma evidência por si mesmas; não obstante e como desenvolveremos a seguir, a forma como têm sido *usadas* (a apresentação sucessiva das 25 imagens, editadas pela primeira vez junto com o poema) as transformou em um meio de orientação para compreender as 'realidades' passadas ali narradas, pondo em jogo sua capacidade de intervenção política. Os problemas que essas imagens nos colocam transcendem o seu período específico de realização; não se trata, portanto, de interpretá-las unicamente no seu contexto histórico, mas precisam ser abordadas como produtos culturais que permitiram determinadas apropriações visuais, fazendo história e jogando um papel importante na formação de sujeitos e identidades nacionais.

Assim sendo, neste capítulo faremos uma espécie de '*zoom'* para focalizarmo-nos, especificamente, sobre as imagens de Rugendas apresentadas junto com *La Cautiva*, em 1966. Analisaremos os elementos articulados para essa reunião e a *mise-en-*

scène de uma reatualização dos seus mútuos significados, vinculando-os, por sua vez, com outros elementos e tradições visuais que convergiram no traçado de ideias para a invenção da Argentina, e para a reatualização dessa invenção.

6.1 – Rumo às imagens de *La Cautiva*

6.1.1 - *La Cautiva* e Rugendas

Por ocasião dos 150 anos da independência política argentina, em 1966 a *Editorial Emecé* de Buenos Aires reunia pela primeira vez, em um mesmo volume, o poema *La cautiva* junto com as 25 ilustrações de Rugendas associadas a ele. Essa edição foi apresentada sob o patrocínio da Instituição Cultural Argentino-Germana, em 108 páginas, com um formato de 23 x 31 cm.; na capa reproduzia-se, colorido, o quadro a óleo "*El regreso de la cautiva*" (cujo esboço original é a imagem nº 24 deste capítulo).

"El regreso de la cautiva"[422]

[422] Essa pintura fazia parte da coleção privada do editor Bonifacio del Carril e, provavelmente, isso teria influenciado a sua escolha para a capa do livro, privilegiando-a também de um ponto de vista compositivo (ao ser colorida, tornaria mais atraente a apresentação da obra). Infelizmente, não foi possível obter dados acerca da tiragem dessa edição: durante a década de 1990, a Editorial Emecé foi incorporada à Sudamericana/Planeta, sem se conservarem os dados acerca das tiragens das publicações anteriores a essa fusão. É necessário destacarmos a importância da Emecé no horizonte editorial argentino daquela época:

Essa reunião comemorativa foi acompanhada de dois ensaios preliminares. O primeiro deles intitulava-se "*La Cautiva* de Esteban Echeverría", a cargo do escritor Juan Carlos Ghiano. Esse autor realizava uma análise literária do poema, inserindo algumas breves informações sobre o seu contexto histórico, e sublinhando a sua dimensão simbólica pelo fato de ter sido concebido em pleno rigor rosista, cifrando-se, em Maria, um 'destino nacional'. Apontando que o índio era 'um elemento do deserto', Ghiano atribuía a Echeverría uma 'projeção docente' pelo fato de ter assinalado uma situação que devia ser resolvida para assegurar o progresso do país, adjudicando-lhe uma posição pioneira por ter se antecipado aos posteriores reclamos que, durante muitos anos mais, seriam realizados pelos 'protagonistas e testemunhas das guerras de fronteira'.

O segundo ensaio – intitulado "*El malón* de Rugendas" – esteve a cargo do colecionista Bonifacio del Carril, impulsionador dessa edição. Tendo visitado as coleções de Rugendas em Munique, del Carril se referia a essa série de 25 desenhos como o resultado do impacto que tinha tido, no artista, a notícia de um *malón*, enquanto estava na província de Mendoza (durante sua primeira viagem à Argentina)[423]. Tal evento teria estimulado o interesse do artista pelos *malones*, procurando por isso o contato com os índios e sendo esse

> *"(...) el origen de una serie de 25 trabajos* ***descriptivos*** *del malón, algunos apenas esbozados, otros, casi todos, impregnados de romántico dramatismo. (...) En la Graphische Sammlung de Munich* [estão] *los veinticinco trabajos numerados por el artista, algunos de los cuales han sido titulados por el mismo Rugendas. (...) Rugendas utilizó estos dibujos como base para pintar cuadros al óleo en reiteradas oportunidades. En algunos casos anotó en el mismo papel las fechas y los nombres de las personas para los cuales realizó los trabajos"* (del Carril, 1966:24-25; grifo nosso)[424].

---

depois do crescimento editorial da década de 1930, Emecé liderava essa área concentrando, nas suas publicações, autores tais como Jorge Luis Borges e Manuel Mujica Láinez, entre outros escritores de prestígio.

[423] A existência dessa série de 25 ilustrações já tinha sido citada por Richert (1952), Keller (1958), Lago (1998[1960]) e del Carril (1966b); não obstante, tanto Keller quanto Lago cometem o erro de se referir a '25 óleos' (veja-se Keller, 1958:123 e Lago, 1998:58). No seu catálogo completo sobre a obra de Rugendas, Diener nos informa que a série de desenhos inspirados em *La Cautiva* está composta por 25 ilustrações, com 27 folhas de diferentes esboços e variantes: *"La mayor parte de las hojas lleva inscripciones autógrafas del artista y aquellas que componen la versión final se identifican por la numeración correlativa, también autógrafa, y por el tipo de papel"* (Diener, 1997:45). Como Diener, Schindler (1992) tem trabalhado sobre os originais dessas ilustrações; a precisão dos seus comentários nos permite inferir que a reprodução das imagens, na edição de 1966, é de baixa definição gráfica.

[424] Em um trabalho anterior, del Carril afirmava que *"...ellos son consecuencia directa del viaje que el artista hizo a nuestro país* [Argentina] *en 1838"* (del Carril, 1966b:26).

O artista tinha numerado essa serie na íntegra, mas colocou títulos só em alguns desses desenhos. Aqueles que não os tinham foram intitulados por del Carril, apelando a *"sus aspectos más expresivos"* (1966b:24; no nosso trabalho, os títulos atribuídos por del Carril serão colocados entre parênteses).

Além de nos informar sobre alguns dados biográficos em torno das duas visitas de Rugendas à Argentina, e de aprofundar as descrições das 25 imagens, del Carril comenta os vínculos entre o artista, Sarmiento e Echeverría, chegando a algumas afirmações:

> *"Se ha dicho muchas veces que Rugendas dibujó esta serie de estudios sobre el malón después de haber leído el poema 'La Cautiva' que el artista tuvo en sus manos. El paralelismo de algunos dibujos es innegable. Las románticas escenas de* En la noche – *María se llama aquí* Dolores – *y de* La fugitiva – fuyante *dice Rugendas al pie del dibujo – lo muestran claramente. (...) En* El despertar *y* Las cautivas *vuelven los elementos del poema de Echeverría"* (del Carril, 1966:25)[425].

E, mais adiante, conclui:

> *"En un trabajo que acabo de publicar sobre la obra del artista en la Argentina* [refere-se a del Carril, 1966b] *(...) he señalado en forma especial esta vinculación de Rugendas con el poema de Echeverría, nacida sin duda de la profunda impresión que le produjo la lectura de 'La cautiva'. Puede decirse que desde entonces, y hasta su muerte, Rugendas vivió permanentemente con el tema, que llegó a ser* ***el principal objeto de sus trabajos de creación artística.*** *Como se habrá visto y podrá comprobarse leyendo el poema,* ***la serie de dibujos de*** **El Malón** ***no sigue estrictamente el texto de Echeverría. Son, en rigor, dos versiones distintas, paralelas pero libres, del mismo asunto: la del poeta y la***

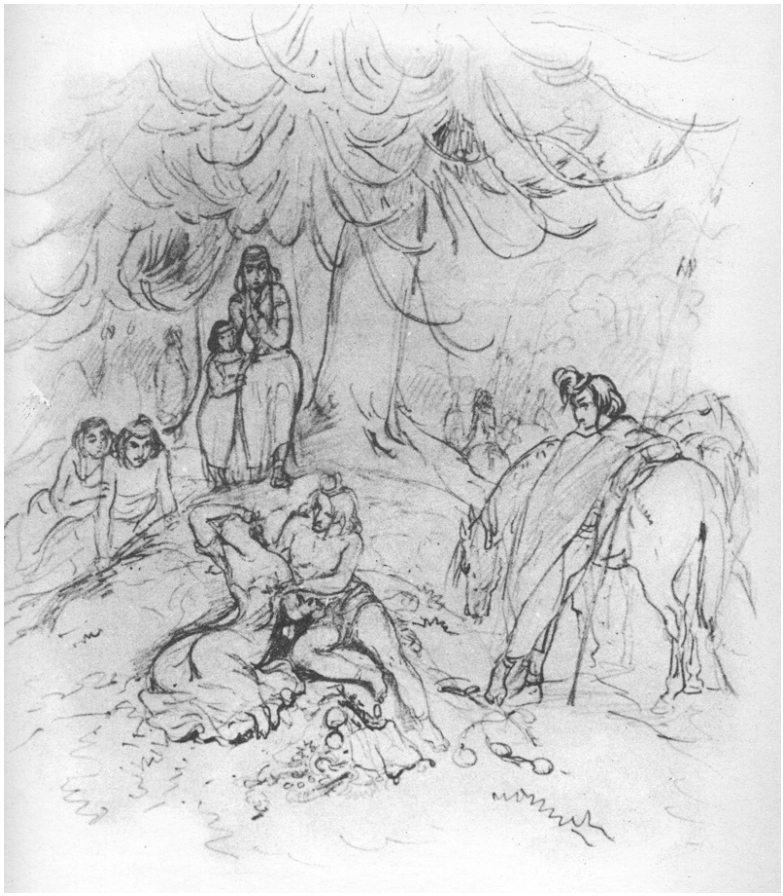
[425] Em 1992, Diener escrevia *"(...)* ***es paradigmática la relación con el poema dramático 'La Cautiva', publicado por el argentino Esteban Echeverría en Buenos Aires, en 1837. Es evidente que algunas escenas están tomadas en forma literal de las descripciones de Echeverría. Pero también Echeverría y su obra parecen haber inducido a que Rugendas organizara estos trabajos en forma de un ciclo que relata la historia de un malón. (…) Existen numerosos dibujos relacionados con esta serie.*** *Las únicas dos escenas que, con seguridad, Rugendas concibió ya en Chile – y que reelaboró posteriormente – son la del indígena huyendo a caballo con una mujer raptada y la que representa a la cautiva entre los araucanos.* ***Las demás fueron hechas en su totalidad en Argentina, hacia 1845.*** *Aún así, hasta el momento no hemos podido descubrir con certeza si realmente llegó a la formulación definitiva de un plan para su ciclo. Ya en Chile realizó versiones al óleo de las escenas del 'Malón' y del 'Rapto',* ***pero será sobre todo en Argentina, en 1845, cuando lleve este tema a la pintura, y allí lo hará con un lenguaje pictórico completamente diferente****"* (Diener, 1992:38-40; grifos nossos). Em um trabalho posterior, Diener sustenta que *"Por lo visto,* ***es a partir del encuentro con Echeverría que Rugendas retoma en Buenos Aires*** *su trabajo dedicado a la vida de las tribus indígenas del cono sur, una serie de dibujos iniciados en Chile y* ***basados en el poema dramático La Cautiva. De hecho, por esas fechas Rugendas reorganiza la estructura narrativa del ciclo****"* (Diener, 1997:59-60; grifos nossos). Baseado nas investigações de Diener, Muñoz Zárate também cita esses 25 trabalhos (2007:60). Por sua vez, Schindler aponta que *"En Munich se conserva un ciclo de dibujos que relata la historia del asalto a un caserío, su destrucción y saqueo, el rapto de las mujeres, su destino entre los araucanos y, finalmente, su liberación y retorno.* ***Los hechos tienen lugar en Argentina, según se deduce tanto del paisaje como de la vestimenta. Así también lo indica una lista de la Colección de Arte Gráfico de Munich, que en un apartado con el subtítulo 'Sobre la vida de los habitantes de la pampa' reseña escuetamente el contenido de cada uno de los episodios****. Al parecer, fue el propio Rugendas quien elaboró esta lista al vender su obra a la Corona de Baviera"* (1992:93-94).

> ***del artista.*** *Con motivo de la reciente exposición de las obras de Rugendas, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, surgió la idea de unir a ambas en esta edición (...) La idea ha sido indudablemente feliz.* ***Rugendas y Echeverría fueron, sin duda, espíritus gemelos.*** *(...)* ***Los dibujos, hasta hoy inéditos, de*** **El malón** ***fueron la obra más querida de Rugendas, sin duda, su obra maestra. 'La cautiva' es, quizá, el trabajo literario más representativo de Echeverría.*** *Este libro, que reúne por primera vez el poema y los dibujos,* ***es un homenaje al espíritu idealista y romántico del siglo XIX*** *que Echeverría y Rugendas representan tan cabalmente"* (1966:28; grifos nossos).

Os comentários de del Carril apontam a orientar a nossa atenção para as intenções expressivas de Rugendas, mediadas pelo campo artístico e impregnadas do espírito romântico da época; não obstante, a conjuntura histórico-política desenvolvida no capítulo anterior exige sobrepor, a essas intenções, outra ordem de leitura, para nos encontrarmos não somente com uma imagem social do índio construída por Rugendas no século XIX, mas também com aquela 'recriada' nessa recuperação da sua obra. Como assinala del Carril, as 25 imagens de Rugendas da série 'El malón' acompanham tão só parcialmente o relato echeverriano; a seguir, apresentaremos essas imagens ao leitor, tal como apareceram na edição de 1966.

6.1.2 - "Dos versiones distintas (…) la del poeta y la del artista"

A cena escolhida para nos introduzirmos no poema resulta emblemática. À esquerda da folha de rosto dessa edição, ocupando a página inteira, encontramos a ilustração número 15) da série (intitulada por del Carril "En poder de los indios"). Própria para seduzir a curiosidade dos leitores/espectadores, a imagem sugere um iminente contato físico entre a mulher branca e o índio: ambos aparecem em primeiro plano, sentados no chão; a mulher branca rejeita expressivamente o seu raptor e parece chorar, enquanto outros homens e mulheres indígenas assistem à cena com atenção, embora indiferentes à sua resistência e à sua dor.



15) *En poder de los indios*[426]

Esse desenho foi o esboço do quadro a óleo "El rapto de Trinidad Salcedo" (reproduzido na página seguinte). O etnólogo alemão Helmut Schindler destaca que não existem provas de que Rugendas tivesse dado esse título àquele quadro. Referindo-se a ele, aponta que

> *"...el indígena le está ofreciendo joyas del botín para conseguir así sus favores. (...) ...la cautiva no sólo es una blanca, sino que además es rubia y su piel tiene una tonalidad acentuadamente clara. Los indígenas, en cambio, tienen un matiz de piel casi tan oscuro como la de un negro. Las joyas del botín, con las que el indígena pretende seducir a la muchacha, en parte proceden del tesoro de una iglesia y pueden identificarse un cáliz y una cruz. Así, de la forma más enfática, se quiere poner en evidencia que los indígenas son capaces hasta de profanar los más sagrados bienes de la nación, ultrajando a las mujeres y a la iglesia"* (Schindler, 1992:105).

[426] Nas margens deste desenho, Rugendas acrescentou: *"1841 – In Valparaíso. Hamb[urgischer] Cónsul Bergemeier, Mr. Cood"* (citado em Schindler, 1992:101).

El rapto de Trinidad Salcedo[427]

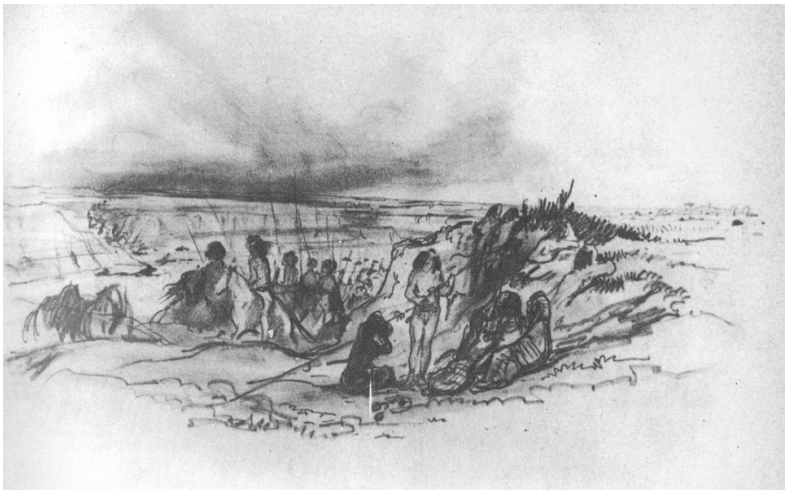
Iremos agora para a leitura do poema e das imagens que o acompanham, conforme à construção realizada pelos editores em 1966; não obstante, devemos considerar que a sequência dos desenhos organizada por Rugendas – que será apontada ao longo desta apresentação – sugere outras formas de apropriação do poema, reformulando, em sua própria linguagem, um conjunto visual distinto do percurso argumental de Echeverría.

Anteriormente, explicitamos que a narrativa de *La Cautiva* se divide em nove cantos e um Epílogo. No primeiro deles – *El desierto* – Echeverría descreve as horas do crepúsculo e a chegada da noite nas extensas solidões da pampa, sensibilizando o leitor com sua quietude e com seus sons silenciosos; em poucos segundos, tudo se transformará caoticamente devido à irrupção eufórica de um *malón* que regressa. Os

[427] Em relação a este quadro, del Carril nos informa que *"En Chile* [Rugendas] *dibujó además una importante litografía sobre el rapto de Trinidad Salcedo para el álbum de Claude Gay que apareció en 1854"* (1966:25; o autor se refere ao *Atlas da história física e política do Chile,* 24 volumes editados em Paris, nesse mesmo ano).

versos dessa primeira parte são acompanhados pelas duas imagens apresentadas a seguir. Em 1), percebem-se, em um primeiro plano, mulheres e crianças, aparentemente à beira de um riacho, realizando atividades domésticas; no fundo, vislumbram-se o movimento dos homens com uma carroça, e as casas do povoado. Com linhas grossas e escuras, em 2) aparece o perigo que quebra a tranquilidade da imagem anterior: os indígenas parecem atravessar um pequeno vale enquanto, no fundo à direita, uns poucos traços parecem insinuar um povoado.

1) *La posta*



2) *Indios en marcha*

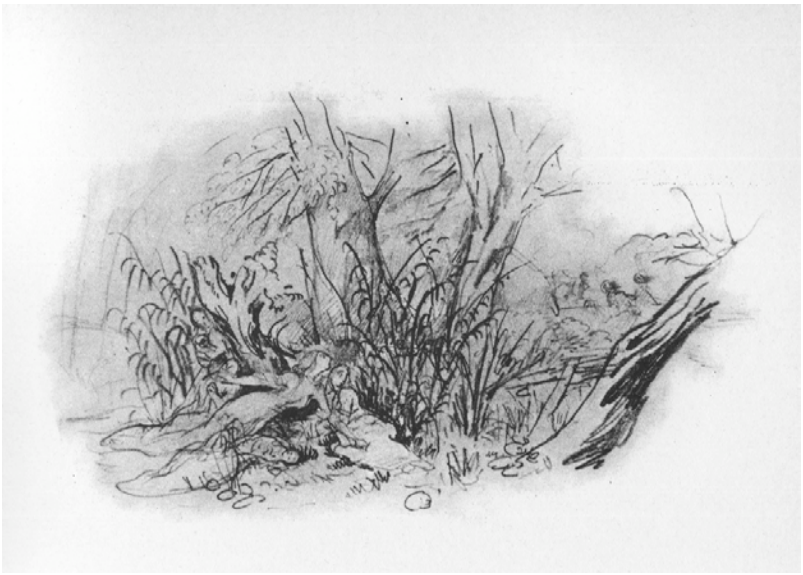
O segundo canto – *El festín* – descreve a ensanguentada e 'sabática festa' realizada pelos índios depois do ataque ao povoado, do qual levaram gado, cativos e cativas. Esse canto está acompanhado por três imagens, que estariam narrando o motivo da aberrante celebração: em 3) se reproduz o momento do ataque ao casario; os

indígenas aparecem em plena ação com *boleadoras*[428] e flechas, dispersando o gado, matando homens e tomando mulheres e crianças. Em 4), esses assaltantes parecem entrar violentamente em algum tipo de recinto; à esquerda, uma mulher os enfrenta com um punhal na mão, rodeada de outras mulheres que tentam segurá-la. Em 5) encontramos, em primeiro plano, um grupo de mulheres com seus filhos pequenos, escondendo-se por trás de alguns arbustos; à direita e no plano do fundo, umas poucas linhas sugerem a presença do inimigo.

3) *El ataque*

4) *El ataque* (estudo)

[428] A *boleadora* é uma arma de lançamento. Consiste em uma, duas ou três pedras polidas em forma redonda, geralmente cobertas de couro. São sujeitas a cordões também de couro, unidos em uma ponta. Depois de '*rebolearlas'* (fazê-las girar para tomar força), eram lançadas às pernas do animal.



5) *En el monte*

O canto terceiro – *El puñal* – começa com o descanso dos índios depois dos seus tenebrosos festejos. Na escuridão da noite, Maria esfaqueia um deles e, em silêncio, dirige-se até aos prisioneiros, entre os quais encontrará gravemente ferido seu marido, Brian. Depois de se reconhecerem mutuamente, Maria evoca junto com ele a morte de um dos seus filhos, e a dos seus próprios pais (assassinados pelos índios), enunciando a justiça da vingança. Ao mesmo tempo, Brian se confessa infeliz perante a ideia do corpo de Maria ter sido violentado pelos índios, e a rejeita; *"ya no me es dado quererte"*, dir-lhe-á (pág.54). Apesar disso, a heroína insiste em seu amor por ele, convencendo-o a iniciar a fuga. As imagens que acompanham esse canto são três. Em 6), alguns homens brancos estão atacando os indígenas, que parecem empreender a retirada; no centro da cena, um deles levanta energicamente sua lança contra um dos brancos, levando na sela uma cativa que eleva os braços, pedindo socorro. Em 7), os indígenas estão carregando mulheres e crianças nos seus cavalos; algumas delas parecem ter perdido o conhecimento. Na imagem 8) aparecem, em um primeiro plano, um indígena e uma cativa montados a cavalo; os movimentos dela sugerem que quer livrar-se do seu raptor. Por trás, enérgicas linhas desenham outras cativas e raptores. As imagens colocadas nesse canto não acompanham o relato; no entanto, contribuem para aumentar o dramatismo em cenas carregadas da violência dos índios, narradas previamente.

6) *El rapto*[429]

7) *(Rapto de mujeres y niños)*

[429] Schindler aponta que, segundo demonstram as anotações nas margens colocadas por Rugendas, essa cena foi pintada a óleo, e só posteriormente foi incluída no ciclo. Essas anotações rezam: *"pintado para Beierbach, 1839. Mr. Bigneaux, 1841. Mr. Bardele, Cónsul de Francia"* (citado em Schindler, 1992:99). Referindo-se a outro esboço muito similar, Diener (1992:160) assegura que fez parte de *"(...) un trabajo preparatorio para un óleo firmado en Buenos Aires en 1845. La datación de este dibujo permite determinar la fecha en que Rugendas trabajó más intensamente en el ciclo de 'El malón', o sea, el año 1845"*. Esse autor também transcreve outras anotações de Rugendas no verso desse desenho, que permitem recompor algumas chaves sobre sua concepção do ciclo: *"una hoja – cadáveres en primer plano – en la lejanía los indígenas huyen con el botín. Agregar el malón pintado para Beierbach. Detención o alto de los indígenas que retornan del malón. Echeverría. El retorno de las cautivas. Juego indígenas con los bolos. Baile indígena. Parlamento. Familia indígena – toldería. 1. después de la primera hoja – atardecer y rancho a la luz del sol – descanso. 2. indígenas en el Biobío y dispuestos para el ataque – amenaza"* (citado em Diener, 1992:160-161).

8) *(La posta en llamas)*

No quarto canto – *La alborada* – o relato se centra no ataque aos índios levado a cabo, com sucesso, pelos soldados de Brian; seguem-se cenas de regozijo pelo triunfo e e a libertação dos cativos, embora cheios de tristeza por não encontrarem, entre eles, Brian e Maria (que estão atravessando o inóspito deserto no seu primeiro dia de fugitivos). As imagens que acompanham esse canto são só duas. Em 9), um cachorro uiva na imensidão da planície, salpicada de cadáveres. Em 10), linhas muito rápidas e apenas esboçadas parecem sugerir a recolha de corpos mortos. Como no canto anterior, as imagens tampouco acompanham literalmente os versos; não obstante, a desolação e a morte inscrita nessas ilustrações contribuem a intensificar o drama e a dor do poema.

9) *(El último perro)*

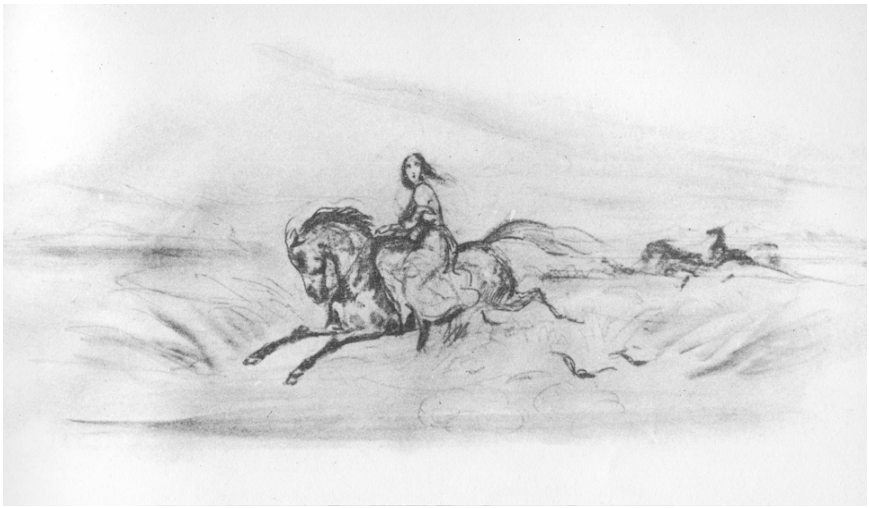
10) (*La posta arrasada* (estudo))

O quinto canto – *El pajonal* (capinzal) – descreve o pobre e hostil espaço que, apesar de suas limitações, consegue oferecer refúgio e descanso aos fugitivos; à beira de um riacho eles encontram água, renascendo as esperanças de salvação. Um par de imagens acompanham esta parte. Em 11), dois indígenas montados a cavalo correm rapidamente pela planície; um deles leva uma cativa desmaiada. Em 12) podemos reconhecer a cena do canto terceiro, já comentada: no meio da noite, Maria mata o seu raptor, e se desloca silenciosamente para efetivar a sua fuga. Essas duas ilustrações tampouco acompanham literalmente a temática desse canto; não obstante, a repetição de elementos dramáticos (um rapto, uma mulher desmaiada, um assassinato em legítima defesa) sublinha o núcleo moral do drama, legalizando a ação de Maria – que, sem dúvida, *devia* assassinar seu raptor.

11) *El rapto de la cautiva*

12) *(En la noche)*[430]

No sexto canto – *La espera* – a noite chega ao capinzal e os fugitivos continuam ali, por causa do frágil estado de Brian. Aos temores próprios da fuga e do espectro da morte que parece se aproximar, acrescentam-se duas ameaças: por um lado eles vislumbram, ao longe, um incêndio que parece avançar, provocado pela seca do verão no deserto; por outro, um tigre anda perto do capinzal e Maria deve permanecer atenta, com o punhal na mão. Só uma ilustração acompanha este canto: a figura 13) representa uma mulher montada de lado sobre o cavalo, fugindo espavorida. Essa imagen não pertence a parte nenhuma do poema; Maria nunca teria fugido a cavalo, mas andando, carregando o corpo de Brian.



13) *La fugitiva*

[430] Rugendas tinha intitulado a este desenho "Dolores".

O sétimo canto – *La quemazón* – configura um novo sucesso na fuga organizada por Maria. Perante o avanço do incêndio (anunciado no canto anterior), a heroína consegue carregar Brian e, atravessando o riacho, conseguem chegar até à outra margem, salvando-se assim do inferno de fogo que estava se aproximando. Duas ilustrações acompanham este canto: em 14), os indígenas descarregam as mulheres cativas dos seus cavalos; no fundo e à esquerda, aparecem insinuados os contornos das *tolderías*. O desenho 16) representa, em primeiro plano, uma mulher branca levantando-se do chão, onde jaz um indígena deitado. No segundo plano, uma mulher indígena abre a porta do recinto e leva a mão à boca, aparentemente com um gesto de surpresa[431]. Essas duas imagens tampouco se correspondem com os conteúdos deste canto, embora possam ser interpretadas como situações paralelas à narrativa central do poema.

14) *La llegada*

[431] Referindo-se às *tolderías* desenhadas na imagem 14), Schindler aponta que *"éstas ponen de manifiesto la inseguridad de Rugendas en lo referente a su forma"* (1992:101), argumentando que esse tipo de indícios – o desconhecimento das formas das habitações, por exemplo – põe de manifesto que Rugendas não esteve 'convivendo' com comunidades indígenas, como tinha assegurado sua biógrafa alemã Richert. Quanto à imagem 16), Rugendas tinha intitulado originalmente a esse desenho "primeiro despertar". Dando continuidade a sua argumentação, Schindler acrescenta: *"Con excepción de la vestimenta de la araucana, nada es verosímil desde un punto de vista etnográfico. Ni las viviendas de los araucanos en Chile ni sus toldos de piel en Argentina eran tan pequeños; tampoco las puertas del tipo que las sugiere aquí, y las camas no se hallaban inmediatamente junto a la entrada"*. Referindo-se à suposta 'surpresa' da mulher indígena que entra no recinto, agrega que *"Si un araucano incluía a una cautiva como una más de sus mujeres, ello en ningún caso constituía una ofensa para el resto. La poligamia era habitual y estaba influida por la demografía, que presenta un excedente de mujeres"* (1992:102).

16) *El despertar*

O oitavo canto – *Brian* – traz à luz outro amanhecer na epopéia dos fugitivos, já muito enfraquecidos. Novamente, um tigre se aproxima deles, mas, perante o olhar de Maria, a fera prossegue o seu caminho, sem atacá-los. Enquanto isso, o estado de Brian piora gravemente; depois de alguns delírios moribundos, e de ordenar a Maria *"Vive, vive para tu hijo!"*, o valente soldado morre nos braços dela. As imagens que acompanham este canto são três: em 17) encontramos, em primeiro plano, duas cativas, uma delas chorando no ombro da outra. Por trás delas, à esquerda e entre as árvores, percebe-se o perfil de um indígena que as observa. Rugendas acompanhou esse desenho com significativas inscrições: referindo-se ao indígena, escreveu *"el salvador está cerca"* e, depois de algumas palavras indescifráveis em alemão, lê-se *"y aumentan los sollozos de las muchachas, hasta conmover el corazón del joven salvaje – no las mira con codicia, se dispone a salvarlas y devolverlas a los suyos"* (citado em Schindler, 1992:103; também em Diener, 1997:45). A partir da ação desse 'salvador' – que contradiz a bestialidade dos selvagens –, Rugendas desenvolveria uma narrativa diferente da do poema, colocando nesse indígena intenções, sentimentos e comportamentos que provocariam outras consequências no percurso do relato visual.

Em 18), um joven indígena, montado a cavalo, arrasta outro cavalo no qual cavalga uma mulher. Em 19), indígenas e brancos assinalam, às cativas, um caminho nas montanhas; o gesto da primeira das mulheres sugere uma certa ansiedade por encontrá-lo. Considerando estes três desenhos e as anotações de Rugendas que os

acompanharam, consideramos que é a partir deste momento que a narrativa visual de Rugendas se separa radicalmente do relato de Echeverría[432].

17) *Las cautivas*

18) *(Indio llevando a una cautiva)*

[432] Diener (1997:45) localiza este corte a partir da figura 12), quando Rugendas muda o nome de Maria por 'Dolores' e o relato visual se focaliza nas cativas e seus destinos – isto é, a partir de uma mudança de temática.

19) *El descenso*

O nono e último canto – *Maria* – começa com perguntas retóricas na voz do próprio poeta; este interpela dolorosamente o leitor acerca do destino dessa mulher sozinha e abatida. Maria abandona o corpo de Brian no capinzal que os salvou de tantos perigos, e retoma, desolada, a marcha pelo deserto. Na segunda jornada é encontrada pelos soldados de Brian e pergunta-lhes onde está o seu filho; fica sabendo, então, que foi degolado pelos índios, morrendo instantaneamente por causa da terrível notícia. A seguir, a tropa de Brian realiza o funeral de Maria. Este último canto é acompanhado por quatro ilustrações. Em 20), só se vislumbra um combate confuso; em primeiro plano, no chão, uma mulher ajoelhada levanta os braços ao céu. No meio de um emaranhado de linhas vertiginosas, em 21) podem-se perceber as silhuetas de vários indígenas que, como sugere o título colocado por Rugendas, estariam atacando a viajantes brancos. Em 22), uma cena mais delineada representa um feroz combate entre índios e brancos; entre o movimento dos corpos, aparecem as silhuetas de algumas cativas. Em 23), à direita, percebe-se o conjunto de soldados e, à esquerda, grupos de indígenas, com cativas de ambos os lados; como o indica o título colocado por Rugendas, a cena representa uma negociação para o intercâmbio de prisioneiros.

Nenhuma dessas cenas coincide com o conteúdo deste último canto; não obstante, as imagens 20, 21 e 22 – verdadeiros 'instantâneos' fotográficos – conseguem dinamizar as cenas do poema, comunicando-nos uma impressão violenta que se funde com o drama do argumento.

20) *En el combate*

21) *Asalto a los viajeros*

22) *(El combate)*

23) *Parlamento para el cambio de cautivos*[433]

Por último, o *Epílogo* fecha o poema com uma homenagem a Maria, *"motivo poético y símbolo de la dualidad humana de la frontera"* (Ghiano, 1966:15); depois de sua morte, as 'luzes' errantes dos dois infelizes fugitivos vagariam eternamente pela 'inóspita morada' do deserto. Assim acaba o poema no qual esses dois brancos tinham sobrevivido à paisagem hostil, ao seu incêndio, às suas feras: todos esses elementos tinham sido mais piadosos com eles do que os próprios índios, por cujas selvagens ações Brian e Maria acabam morrendo. São duas as imagens que acompanham esse dramático final: em 24), uma cativa resgatada retorna ao acampamento militar, enquanto em 25) se percebe uma animada celebração, por causa do seu retorno ao povoado.

24) *El regreso de la cautiva*

[433] Acerca dessa ilustração, del Carril aponta que *"se evoca una escena bien conocida por quien fue protagonista de un episodio similar"* (1966:24-25). Esse autor se baseia no relato de Richert (1959), que assegurava que Rugendas participou de uma negociação de paz entre o Gral. Bulnes e os chefes mapuches, em 1835 (veja-se também Metzger e Trepesch, 2007:27-28; Lago, 1998:71).

25) *La fiesta*[434]

Essas duas últimas ilustrações concluiriam um relato visual diferente do de Echeverría, traçando-se outra continuidade a partir das imagens: a cativa tem retornado ao povoado graças à ajuda de alguns indígenas para poder fugir (ações representadas nas figuras 17, 18 e 19); os comportamentos indígenas 'esperados' resultam quebrados por uma série de gestos benevolentes, impróprios ao caráter criminal atribuído a eles ao longo do poema. Assim sendo, coincidimos com Diener quando aponta que esse relato com 'final feliz' nada tem a ver com a narrativa echeverriana; segundo esse autor

> *"...la capacidad de un sentimiento compasivo es totalmente ajena a la concepción del indio presentada por Echeverría. (...) Tanto la valoración que Echeverría hace del indio, como la del entorno geográfico, son absolutamente análogas a las de Sarmiento (...) Rugendas se inspira en* La Cautiva *de Echeverría para la concepción del ciclo narrativo, pero a esta fuente primaria se sumó un segundo componente cuyo origen ha de buscarse fuera de Argentina.* ***Se trata del mundo ideal descrito por Chateaubriand en su novela de amor* Atala*, cuyo protagonista es la personificación del* bon sauvage*. El arquetipo de esta otra interpretación del indio había sido modelado por Rousseau en la figura del* homme naturel*.*** *Es abismal el contraste entre la idea rousseauniana de la civilización como causa del deterioro del hombre, y el pensamiento de Echeverría, Sarmiento y sus compatriotas, para quienes la barbarie de la pampa sólo podría ser superada mediante la cultura urbana de tradición europea"* (Diener, 1997:45-46; grifo nosso).

Dessa forma, ao mesmo tempo que Rugendas compôs um índio selvagem para acompanhar a narrativa echeverriana, também teria realizado, nas suas imagens, um índio romântico que respondia aos ideais europeus em voga; essas duas construções antagônicas da identidade do índio sublinhavam sua radical alteridade e, respondendo a expectativas diferentes, nenhuma das duas era real.

[434] Rugendas chamou a esta cena "*Fiesta familiar*".

Entretanto, achamos que localizar essas imagens entre o *bon sauvage* e o índio criminal echeverriano nos leva até uma polaridade que dificulta a possibilidade de encontrar, nelas, outras marcas e leituras. Como vimos anteriormente, em *Viagem Pitoresca* Rugendas não realizou nenhuma apologia do bom selvagem; segundo os seus biógrafos e comentadores, teria recorrido a essa ordem de representação nos quadros a óleo sobre o Brasil, realizados na Europa (pág.48-54). Aquelas composições estiveram regidas pelo interesse de representar a natureza incorporando os 'sentimentos' propostos para ela por Humboldt e Goethe, integrando holisticamente aqueles índios diminutos no cenário exuberante da floresta brasileira, fazendo parte dela. Em *La Cautiva*, o bom selvagem que Diener identifica se torna visível através dos comentários do próprio Rugendas, isto é, além da linguagem visual: aparece como um ator social definido, sendo o 'salvador' que inverte o desenvolvimento da história contada por Echeverría. O qual – no nosso entender – exige considerar essas opções de representação superando a polaridade 'bom selvagem/índio criminal', desde o momento em que as imagens e as palavras do artista instalam novos sentidos, com outras ordens de complexidade e/ou ambiguidade, que, para nós, não se reduzem àquela dicotomia. Por outro lado, através dessa tipologia e/ou generalização estariam outorgando-se aspectos de realidade a uma classificação de ordem intelectual, essencializando, por seu intermédio, condutas, conteúdos e significados sobre imagens que parecem possuir e mostrar universos mais amplos: a cativa de Rugendas teria regressado ao povoado graças à ação de alguns indígenas benevolentes, mas, nesse retorno, eles não aparecem como parte da celebração, nem tampouco se sugere nenhuma outra forma de contato entre eles e a sociedade branca, criando-se, então, outras tensões e interrogações.

Lembremos aqui, mais uma vez, o tratamento dos índios de *Viagem Pitoresca*: estavam aí as ideias da incorporação do índio e da necessidade de sua mescla com o branco, ao mesmo tempo que as da sua separação; conviviam ali as propostas de fazer-lhes guerra, ao mesmo tempo que tratá-los docilmente e 'com brandura'. Não havia contradição porque tudo fazia parte da mesma pedagogia, sendo nós quem encontramos incompatíveis essas posturas. No seu projeto pessoal para *La Cautiva*, Rugendas também utilizava aquele modelo de gestão pedagógica do progresso para os índios do território argentino – modelo no qual cabiam versões que parecem exceder a dicotomia índio criminal vs. *bon sauvage*.

Até ao momento, não se sabe o que Rugendas ia fazer com esse conjunto de desenhos: alguns deles foram recriados, mais tarde, em quadros (como indicam suas

próprias anotações), mas a existência dessa série individualizada e numerada insinua um particular projeto no futuro. Longe de estabelecermos conjeturas sobre as possíveis intenções do artista, interessa-nos destacar, por enquanto, que esse conjunto de 25 imagens (reunidas por ele próprio) expõe visualmente a colocação do ambíguo e do paradoxal em torno dos indígenas, e da sua posição no projeto desse estado nacional na primeira metade do século XIX.

6.1.3 - Elementos para um encontro em 1966

Ora bem: por que unir o poema de Echeverría e os desenhos de Rugendas, quando se sabia que não eram coincidentes? Essas 25 ilustrações poderiam ter sido apresentadas em um catálogo crítico que explicasse o contexto do seu aparecimento, os vínculos e as distâncias com o poema, seus conteúdos e ambiguidades; pelo contrário, as imagens resultaram reunidas com o poema comemorando os 150 anos da independência política argentina, repetindo, nessa edição, o gesto de dominação cultural sobre as comunidades indígenas do país.

Como mencionamos na *Introdução*, a correspondência criada a partir desse momento entre ambas as obras, imprimiu sobre elas a 'naturalidade' de sua reunião: juntas, ganharam uma condição de permanência e/ou continuidade que se prolongaria até aos nossos dias, permitindo que se imaginassem como simultâneas e inseparáveis desde o século XIX. É verdade que essa edição concretiza, materialmente, uma aliança pré-existente, iniciada em 1845 pelos seus próprios autores, Rugendas e Echeverría. Nessa direção, parece válida a surpresa perante a 'tardia' reunião de suas obras, efetivada só *a partir de 1966*. Entretanto, achamos que é necessário inverter a cronologia desse assombro: não se trata de uma reunião tardia em 1966, mas de maneiras de interpretar a história que *ainda se mantinham em 1966*, com uma vigência explicativa que continuava permitindo a compreensão histórica do deserto argentino e seus habitantes no século XIX.

É necessário partirmos do princípio de que *La Cautiva* narra 'eventos' que, como tais, requerem desenvolvimentos e interpretações sobre os seus lugares, protagonistas e ações; em 1966, as imagens resultaram combinadas às descrições desses eventos. A narração está claramente ancorada em 1837, abrangendo esse passado e situando-se nele; trazida para o presente, a percepção a interpreta e a coloca em funcionamento. Levando em conta a hegemonia do visual como modo de conhecimento (Mitchell, 1986; Fabian, 1996), trazer esse relato do passado para o presente – dessa vez, junto com as

imagens – transformava esse passado em *experiência visual* do passado. Embora as imagens pareçam congelar a ação, dramatizam o tempo que envolve as ações descritas; acopladas ao poema de Echeverría, constituiam um modo diferente de produzir conhecimento, aportando outros elementos e matizes complementares para uma compreensão do 'problema do deserto' apresentado em *La Cautiva*.

A edição de 1966 toma essas ilustrações sobre os indígenas realizadas por Rugendas, um não-índio que 'os representa' e define em imagens. Os índios não falam por si mesmos no poema, nem tampouco se auto-representam visualmente; sem sua participação, assinala-se, não obstante, de que maneira são 'tipicamente índios' e como os brancos são superiores a eles. Reconhecer esse poder branco e europeizante é, sem dúvida, fundamental; entretanto, perante o enorme alcance que teve essa 'verdade', o que aqui nos interessa é focalizar as particulares e detalhadas evidências construídas sobre isso, de maneira específica, ao redor de *La Cautiva*.

Sabemos que as imagens são polissêmicas, permitindo uma multiplicidade de interpretações; como apontamos no Capítulo 2, ao analisá-las é possível ir além do que elas representam, em virtude de conciliar certos elementos significativos que, segundo o modo em que resultem combinados, podem produzir afirmações e realidades. Nessa direção, é de fundamental importância termos em mente a distinção realizada por Mitchell (1986) entre a linguagem verbal e a visual: diferentemente da primeira, com suas possibilidades retóricas de negação, a linguagem visual possui, unicamente, um caráter afirmativo, visto que sempre representa algo, sendo impossível a negação de uma representação. Trata-se, então, de analisarmos o que essas imagens *afirmam* na construção editorial realizada em 1966, e através de *quais* elementos. Consideramos que estes podem ser agrupados sob três eixos principais, em torno das seguintes problemáticas: a) a subordinação das imagens ao poema e à sua historicidade; b) a paisagem humana; c) a fronteira moral e o território. Para os fins de uma exposição mais clara, desenvolveremos os três eixos nessa ordem, mas não devem ser entendidos como algo sucessivo; pelo contrário, entendemos que esses componentes trabalham visualmente de forma simultânea.

a) <u>Subordinação das imagens ao poema e à sua historicidade</u>. Para começar, lembremos que o próprio Echeverría tinha explicitado, na sua 'Advertência', que *"El suceso que poetiza* [o poema]*, si no cierto, al menos entra en lo posible"* (1966:31). Classificado o texto na ordem de um acontecimento provável, transmitiria essa mesma condição às imagens que o acompanhavam. Apesar das diferenças entre ambos

(assinaladas na parte anterior), a construção editorial de 1966 permite que o poema se imponha sobre as imagens, tornando-se condição para interpretá-las e transformando-as em sua ilustração; podem não acompanhar ao pé da letra o fio narrativo, mas sim o seu significado e o seu sentido, impregnando os personagens representados com a carga de atributos já definida pelo relato. Nessa direção, são as imagens que apresentam cativas brancas as que permitiriam identificar os indígenas como 'raptores': com menor força física, as mulheres aparecem entre eles em posições defensivas (imagens 4, 5, 17), e também desmaiadas, chorando ou em súplicas, com os braços estendidos no fragor dos *malones* (3, 6, 7, 8, 11, 14, 15, 20, 22). Não obstante, esses desenhos apresentam algumas dificuldades de identificação. Trata-se de cenas confusas (vejam-se especialmente as imagens 20, 21 e 22), nas quais percebemos que há indígenas lutando devido à presença de lanças e *boleadoras*, armas 'características' dos índios (uma das tipificações divulgadas pela história oficial), mas, nos desenhos, não há nada que confirme por si mesmo que se trata de um 'ataque indígena', a não ser pela narrativa do poema (que não permite pensar na possibilidade de um 'ataque branco', exceto como 'represália'; veja-se o Canto IV)[435]. Acreditamos, então, que o que estava em jogo era a ideia de barbarismo em si mesma, indefectivelmente encarnada nos índios – com suas lanças e suas *boleadoras*. As imagens, portanto, põem em jogo sua capacidade performativa, *encenando as ideias* do poema e *realizando* visualmente o barbarismo.

Por outro lado, vincular as imagens a um sistema temporal cria posições pelas quais lê-las de uma maneira, e não de outra. O poema imprime sobre as imagens o tempo histórico de sua narrativa e, ao fazê-lo, a temporalidade criada é ideológica, na medida em que consegue o efeito de 'pôr em discurso' à visualidade dentro de um quadro cosmológico no qual interpretá-la, restituindo a significação social das imagens ao situá-las, em tempo e espaço, em torno da problemática específica do 'deserto argentino' na primeira metade do século XIX. A montagem de uma história contínua e significativa entre a linguagem verbal e a visual se torna o veículo apropriado para incorporar suas mútuas representações; ambas as linguagens se informam e confirmam reciprocamente, em uma aproximação que restitui condições de legitimidade às ideias sobre o deserto projetadas por Echeverría.

[435] Outras imagens parecem ser autônomas, adquirindo significado unicamente quando vinculadas à narrativa (1, 2, 9, 10, 12, 13, 16); por último, estão aquelas que parecem configurar um relato diferente, já comentadas (18, 19, 23, 24, 25).

b) A paisagem humana. Anteriormente destacamos a contradição semântica do termo deserto, e a consequente negação 'retórica' de seus habitantes; não obstante, precisamos ver o que acontece com as imagens em torno dessa ideia de vazio. Se prestarmos atenção às 25 ilustrações aqui apresentadas, aquilo que poderiamos identificar como 'paisagem' é apenas insinuado, sendo os personagens os que dominam a cena; tratando-se de um poema localizado no 'deserto', a paisagem se torna praticamente inexistente. Lembremos que tanto Humboldt quanto Juan Godoy (amigo de Rugendas) já tinham informado o artista sobre essa deficiência: nas pampas não havia paisagens (vejam-se pág. 56 e 66). A impossibilidade de encontrar algo digno de representação paisagística na planície pampeana não foi exclusiva a Rugendas, mas recorrente em todos os artistas que por ali passaram, tanto nativos quanto estrangeiros[436]; como aponta Laura Malosetti Costa (2005), só a partir de 1880 a paisagem da pampa se transformará em motivo de atenção pictórica (coincidentemente, a partir da incorporação de milhões de hectares pela chamada Conquista do Deserto)[437].

No senso comum, a representação da paisagem resulta geralmente interpretada como um motivo neutro e/ou despolitizado; não obstante e como aponta Raymond Williams (1989), o 'sentimento da natureza' – histórico e por tanto em contínua transformação – entrelaça modos de leitura e estrutura experiências, adquirindo formas através das quais se definem conteúdos de relações sociais, e implicando, portanto, maneiras determinadas de pensar sobre elas[438]. Segundo esse autor, as diferentes visões sobre a paisagem (literárias, visuais) cristalizariam historicamente em sistemas de percepção e/ou sensibilidade, devendo-se, então, indagar as instâncias nas quais essas

[436] Em 1826, o viajante inglês John Miers definia a imensidão pampeana como *"una ilimitada llanura vacía de paisaje"* (citado em Malosetti Costa, 2007:87).

[437] Malosetti Costa apela à *Monumenta Iconographica* de Bonifacio del Carril (1964) para destacar que, durante o período 1536-1860, as únicas 'paisagens' foram urbanas (2005); em um trabalho posterior (2007), essa autora aponta que o olhar europeu, impregnado pela estética espiritualista do romantismo, tinha encontrado, naquela imensa planície, a *antítese* daquilo que se entendia como uma paisagem pitoresca.

[438] Examinando os modos de vida rurais e urbanos refletidos na literatura inglesa do século XVI até aos nossos dias, e comparando-os com as mudanças acontecidas na sociedade, Williams analisa o trabalho social de produção ideológica em torno da oposição campo/cidade. Esta aparece como uma forma disfarçada de pensar transformações mais gerais; a oposição moderna entre ambos os espaços representaria o momento crítico do processo de divisão e especialização do trabalho, adquirindo sua mais extraordinária transformação a partir do capitalismo. Williams demonstra como, além das formas literárias, visões e atitudes resultaram cristalizadas em sistemas organizados de percepção ou de sensibilidade ('*structures of feeling*'); no caso inglês, a ideia de paisagem teria implicado fazer desaparecer, progressivamente, o trabalho produtivo de transformação da natureza – ou, em outras palavras, a existência dos camponeses – ocultando-se assim relações sociais e apresentando, em seu lugar, uma noção de 'natureza' como expressão metafórica (Williams, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

formas estruturadas de percepção permitem trazer à superfície realidades históricas e sociais. Nessa direção, a *mise-en-scène* 'poema-imágenes' de 1966 constitui, para nós, uma particular instância de análise sobre a 'paisagem' que ali se representa, já que, de acordo com Mitchell (1994b:15), não nos interessa tanto o que aquela é ou significa, mas aquilo que a paisagem *faz* nos seus usos e circulação. No nosso caso, poderiamos pensar que a 'ausência de paisagem' nas imagens de *La Cautiva* significaria, então, não defrontarmo-nos com a identificação de relações sociais argumentada por Williams; entretanto, a encenação de alguns elementos que sugerem (e/ou substituem) a paisagem pampeana, leva-nos para outras maneiras de metaforizá-las e transmiti-las.

Dissemos que a ideia de paisagem está apenas sugerida, sendo os personagens os que dominam a cena. Nessa 'paisagem humana' se definem uma série de sutis (embora nítidos) contrastes: conotando-se uma ideia de superioridade tecnológica, os brancos possuem povoados com casas de pedra e cimento, e carroças como um meio efetivo de transporte, enquanto os indígenas aparecem desprovidos de qualquer habitação, deslocando-se a cavalo entre planícies e matas, confirmando-se o seu 'nomadismo'. Por sua vez, as imagens oferecem alguma informação sobre a vestimenta dos brancos, enquanto os índios aparecem seminus em quase todas as cenas. Por último, as atividades representadas atribuídas aos brancos sugerem noções de organização social: uma cena doméstica, uma festa; também aparece uma certa ideia de família, refletida não somente nessas atividades mas, também, através das mulheres que protegem os seus filhos, e dos homens que lutam por ambos. Entre os índios, não encontramos uma noção de família nem qualquer outra 'atividade' além da guerra violenta, transmitida em cenas atropeladas, confusas e vertiginosas, que traduzem ideias de caos e de 'hordas selvagens'. Apesar do poema se desenvolver no 'deserto', nada, nessas imagens, permite-nos aceder a um conhecimento sobre os seus habitantes, sua vida cotidiana e o uso que eles faziam desse espaço; pelo contrário, encontramos um conjunto de atributos que coincide com aquele divulgado, mais tarde, pela historiografia tradicional (e que foram definidos como 'característicos')[439].

[439] Em um trabalho anterior, apontamos as ideias sobre as sociedades indígenas manifestadas pelos visitantes que chegavam até ao Museu Etnográfico da Cidade de Buenos Aires, tributárias dessa história oficial: além de interpretar o indígena como uma 'raça', também imaginavam suas sociedades como homogêneas e estáticas no tempo, nômades, pobres, localizadas em espaços desérticos e com poucos recursos. Os indígenas eram visualizados seminus, com arcos, flechas, lanças e *boleadoras*, deslocando-se arbitrariamente de um lado para outro em procura de alimento. Acrescentava-se um componente de criminalidade, e uma falta de profundidade temporal para pensar essas sociedades como anteriores à conquista espanhola; por último, os povos indígenas atuais eram considerados como 'não autênticos' devido às mudanças nos seus costumes e vestimentas (Roca, 2008:178-208).

c) A fronteira moral e o território. As associações acima apresentadas só podem se realizar em virtude da drástica oposição que oferecem ambos os grupos humanos, definindo-se, através deles, outro dos elementos do problema do deserto: uma classe particular de fronteira. Lida a partir do poema, a paisagem humana de *La Cautiva* é usada para identificar relações: nesse espaço se inscrevem divisões taxonômicas que presumem fatos e que carregam juízos de valor, onde os brancos ganham força e identidade. Não se trata de um jogo de oposições colocadas em equilíbrio, mas de um sistema de hierarquias no qual o civilizado deve superar o barbarismo, visto que ambos não podem existir ao mesmo tempo (confirmando-se, aliás, a relação lógico-temporal amplamente utilizada em todos os níveis da empresa colonial: o barbarismo precede a civilização; esta deve superá-la. Junto com uma justificativa moral, a luta entre ambos era, também, uma explicação argumentalmente científica).

Os personagens estão colocados sobre um espaço organizado por uma lógica de oposições e contrastes que afirmam a diferença como *distância* – distância que, por sua vez, confirma a negação da coexistência. Como aponta Fabian (1983), é necessário termos em mente que a distância é um pré-requisito lógico para a generalização, sendo possível, então, sistematizar mais facilmente ideias e atitudes. Nesse sentido, as imagens de *La Cautiva* não só conseguiam expressar a situação social descrita no poema: também a organizavam. A cativa branca aparece como 'o desejo dos índios', recriando-se, através de sua figura, valores ocidentais (a mulher branca propriedade do branco), uma classe de contrapartida (o índio que viola ambas as propriedades), e os corolários 'naturais' dessas ideias: a legitimidade de uma violência justa – isto é, a legalidade da guerra contra o índio –, e o estabelecimento do binômio *índio-selvagem-ladrão* vs. *branco-civilizado-proprietário*.

Havia, nessas imagens, uma aspiração e/ou insinuação de 'o argentino', ou, em outras palavras, para uma construção de 'o argentino' havia determinadas ideias que as imagens exigiam rejeitar. Essas representações (experiências estéticas e emocionais) teriam possuído a capacidade de definir sujeitos morais ao submeterem, por seu intermédio, a um inevitável (e portanto coercivo) processo de comparação; teriam atuado como uma manifestação prescritiva desde o momento em que eram capazes de estabelecer uma maneira determinada de imaginar a diferença e a desigualdade. À maneira de formulários visuais, podiam ser enumerados, por oposição, os requisitos que permitiam ficar fora do barbarismo e da selvageria, criando condições para formas de

inclusão e de exclusão social. A violência descrita entre poema e imagens[440] estabelecia limites entre valores desejáveis e indesejáveis, assinalando, nessa paisagem humana, 'fronteiras que definem relações de poder' (Mitchell, 1994b), reatualizando, perante o leitor, o que aqueles argentinos do século XIX deviam desejar para si mesmos e para sua jovem nação: um território sem índios.

Ao mesmo tempo, acabar com esse barbarismo refletiria efeitos ao longo de toda a máquina administrativa do Estado argentino e, nesse sentido, as imagens teriam sugerido conjuntos estetizados de compromissos sociais: através delas, 'entendemos' que a racionalidade econômica do Estado argentino exigia estender as fronteiras para a expansão da indústria, da tecnologia e do progresso. Por seu intermédio, também 'entendemos' problemáticas relações sociais e claras mensagens morais: a única agência possível era a do branco civilizador; os índios – guerreiros, raptores, atacantes – eram a alteridade mais radical e *deviam* morrer. Sua morte era conveniente em termos do estado nacional (alargavam-se as fronteiras, disponibilizava-se o território), em termos históricos (consagrava-se de maneira épica o heroísmo dos brancos civilizadores), em termos raciais (anulava-se a ideia de miscigenação e de incorporação), e até em termos românticos (satisfazia-se o gosto da época em torno de um dos seus temas nodais, a morte).

Ora bem: se, por um lado, na construção social da visão desse território 'vazio' são os personagens os que dominam esse espaço (que, pictoricamente, não se constitui como paisagem), e se, por outro lado, esses mesmos personagens são aqueles contra os quais havia que combater para deixá-lo livre, a gramática visual de Rugendas teria representado, então, uma temática *territorial*, intimamente vinculada aos interesses da elite intelectual argentina. Ao mesmo tempo, achamos necessário chamar a atenção para a posição que Rugendas teria assumido, dessa vez, perante essa temática: distanciando-se agora das orientações de Humboldt, Herder e Goethe (quanto a interpretar e/ou

[440] Criticando a política do terror exercida por Rosas, Sarmiento tinha expressado no seu *Facundo*: *"...el terror es un medio de gobierno que produce mayores resultados que el patriotismo y la espontaneidad"(...); "El terror entre nosotros es una invención gubernativa para ahogar toda conciencia"* (Sarmiento, 2006:162;186). Apesar dessa 'crítica ao terror', ao longo do século XIX o discurso liberal não se absteve de utilizar imagens que transmitissem 'o terror' dos assaltos indígenas; a esse respeito, achamos conveniente apelar à perspectiva de Foucault, quando aponta que essa administração do medo (neste caso, ao índio, ao *malón*, à guerra que 'eles' provocavam e ao 'não progresso') teria alterado o comportamento individual, modificando progressivamente as necessidades de interdependência entre a 'necessidade estatal' de um maior controle e autoridade, e sujeitos que iam requerindo esse controle, e respeitando paralelamente essa autoridade em seus diferentes domínios (veja-se Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Hautes Études/Seuil/Gallimard, 2004).

representar cuidadosamente o meio natural para, depois, introduzir seus habitantes dentro dessas formas que os determinavam), o artista-viajante teria orientado sua observação já não para realidades empíricas, mas para as – também determinantes – ideias do deserto imaginado por Echeverría.

6.1.4 - As imagens e seus movimentos no tempo

Vamo-nos deter um instante para recapitular algumas das questões apresentadas até aqui. Em primeiro lugar, sabemos que a escrita de *La Cautiva* não esteve motivada unicamente pelo problema do índio: além de comover a opinião pública em torno disso, Echeverría também quis identificar a Rosas com esse barbarismo indígena e metaforizar, sobre o deserto, dois projetos de nação incompatíveis. Em segundo lugar, também sabemos que Rugendas comungava das ideias de Echeverría, que se empenhava em desenhar para ele, e que criou um ciclo de desenhos em torno de *La Cautiva*; por último, apontamos aqui que, embora as 25 ilustrações não coincidam exatamente com o poema, foram apresentadas ao público argentino, em 1966, de mãos dadas com *esses* conteúdos echeverrianos[441].

Enquanto isso, durante os cento e vinte e um anos decorridos entre a realização dessas imagens e a sua publicação, a historiografia acadêmica tradicional já tinha cristalizado uma versão da história argentina. A construção de um imenso território deserto, ocupado por umas poucas hordas de bárbaros que assaltavam fazendas, roubando gado e mulheres, foi particularmente adequada para fundamentar o modelo europeizante sobre o qual se organizou o processo de construção nacional. Esse barbarismo tinha 'finalizado' em 1879 com a Conquista do Deserto e, a partir daí, o problema indígena tinha deixado de ser um obstáculo; superado no passado, permitia explicar a atual Argentina 'desindianizada' (Bartolomé, 1985)[442]. Sem questionar a natureza dessa campanha de desestruturação e extermínio, nem a versão simplificada da história oficial (negadora da presença indígena), nem a ideologia racista derivada dessa guerra de conquista (pela qual os indígenas contemporâneos eram percebidos com desprezo, e interpretados como 'resíduos', geralmente chamados '*cabecitas negras*'), a

[441] É verdade que, no seu ensaio preliminar, del Carril (1966) nos adverte acerca dessa falta de coincidência; entretanto, consideramos que essa advertência – apresentada como um simples comentário, sem maior desenvolvimento – perde força perante a expressividade do conjunto 'poema-imagens' como um todo.

[442] Como aponta esse autor, a par da conquista das zonas pampeano-patagônicas, iniciaram-se expedições militares para o 'deserto' chaquenho (localizado no nordeste do país, cheio de bosques, sabanas e rios!); a conquista dessa região foi levada a cabo em 1884, mas a resistência índia perdurou até as duas primeiras décadas do século XX (veja-se também Viñas, 2003).

edição de 1966 se acoplava, inevitavelmente, à continuidade de um discurso, no qual o 'desaparecimento' do indígena tinha sido não só funcional aos interesses do estado nacional, mas também parte do desenvolvimento natural de sua formação – principalmente, quanto a sua integridade territorial. Tampouco se colocavam em clara evidência os interesses criados em torno de *La Cautiva* (para os quais os índios 'foram usados' como metáfora de dois projetos políticos opostos), nem se aprofundaram as contradições entre poema e imagens. Por outro lado, nem Ghiano nem del Carril (autores dos dois ensaios preliminares) explicitavam o lugar do qual falavam (suas motivações particulares, seus posicionamentos políticos), o qual evidenciaria a naturalização de certas formas históricas de percepção, sobre as quais não teria sido necessário aprofundar; tampouco explicavam por que a união entre poema-imagens se realizava comemorando os 150 anos da independência política argentina: a significação desse gesto ficava nas mãos do leitor. A união de 1966 nada tem de natural; o que chega até nós são imagens deslocadas no tempo, através de esforços sociais que conduzem informação por intermédio de determinados canais. São algo mais do que ilustrações, constituindo um produto social e cultural que faz parte de um processo de construção de sentido que viabilizou, nelas, a possibilidade de 'ilustrar' a história.

Além dessa edição particular, existem outras informações sobre Rugendas que chegam de outros campos, articulando outras leituras que parecem se confirmar entre si. Qualquer leitor que se aproximar dos estudos sobre as obras deste artista será informado que as imagens dos raptos estão classificadas, artisticamente, como 'motivos históricos'. É verdade que essa classificação está aplicada em relação às *pinturas* do artista, mas o que é considerado como histórico é o *tema* por si mesmo, além da técnica de representação. Essa atribuição temporal sobre o tema dos raptos apresenta alguns contornos problemáticos. Recapitulando o apontado no primeiro capítulo, se de todas as imagens sobre os indígenas, realizadas por Rugendas, as únicas que resultam ser de 'tema histórico' são as dos raptos, a atribuição de historicidade estaria definida unicamente naqueles desenhos nos quais participa o elemento branco. Assim sendo, essa classificação artística repetiria a ordem colonial: só a sociedade branca tem história; os indígenas são exteriores a ela. Em segundo lugar, atribuir historicidade a *algumas* das imagens sobre os indígenas implica, necessariamente, concluir que as restantes não a têm: organizadas sob a classificação de 'estudos etnográficos', acabam sendo compreendidas por oposição às outras (isto é, a-históricas e a-temporais) mais do

que como fatos contemporâneos ao artista, reproduzindo-se sempre a ordem anterior: unicamente os brancos são vinculados à história e participam dela, enquanto os indígenas são destinados para o campo da antropologia (interpretando-a, aliás, como a-histórica). A classificação outorgada às imagens dos raptos, na pintura, alcançaria também as ilustrações do poema, dando-lhes, *a partir da arte*, um tempo histórico que restitui, nelas, a possibilidade de se referirem a 'fatos' (como *realidades de*, entendidas então como reflexos de referentes empíricos), em vez de abordá-las como produtos culturais historicamente situados que, como viemos demonstrando até agora, referem-se a 'versões' determinadas sobre esses fatos (como *realidades para*, representando 'o mundo observado' em função de certos interesses, e subordinadas a esquemas intelectuais compartilhados, historicamente situados)[443].

As questões até aqui apontadas – especialmente, essa particular dimensão histórica outorgada a partir da arte – favorecem, por sua vez, a leitura 'documental' das obras de Rugendas. Já comentamos oportunamente que, de forma diferente de *Viagem Pitoresca* e suas ilustrações *"dessiné d'après nature"*, as imagens de *La Cautiva* não guardavam essa relação documental direta: os desenhos de Rugendas tinham sido inspirados e/ou realizados em torno da sua viagem à Araucania (1835-36) e das duas visitas à Argentina (1837-38 e 1845), alimentando-se, aliás, nas informações que chegavam até ele através das tradições orais, dos meios de comunicação e das suas relações pessoais. Não obstante, e como viemos argumentando, em 1966 elas foram apresentadas como ilustração do poema, vinculando-se a sua historicidade e aportando outros elementos e matizes para sua compreensão. Desde o momento em que resultaram articuladas dessa forma, oferecendo ao leitor quadros descritivo-explicativos sobre os eventos ali narrados, ativou-se nelas uma espécie de capacidade informativa que favorece sua interpretação como 'documentos' de uma época: sem dúvida, elas 'nos falam' do problema do deserto, dos índios e seus *malones*, da dificuldade branca de ocupar o território, dos raptos e das cativas etc.

Por outro lado, é importante assinalar que, em 1846, Sarmiento já tinha celebrado essa 'capacidade documental' (veja-se pág.270): como destacamos

[443] Parece-nos que a leitura de Schindler se encaminha nessa última direção: organizando os trabalhos sobre os araucanos em dois grupos – os de caráter etnográfico e os de tipo narrativo –, adverte claramente ao leitor que *"...los trabajos de tipo narrativo tienen como fundamento la información recogida por Rugendas a través de los bocetos de carácter etnográfico"*, sustentando que *"...representan escenas dramáticas o episodios generalmente relacionados con los malones y con el rapto de mujeres por los araucanos. Así pues, son un producto de la imaginación y no se basan en experiencias vividas por Rugendas, sino en informaciones procedentes de la tradición oral o de la lectura..."* (Schindler, 1992:78;80).

anteriormente, a citação que compara Rugendas com Humboldt – celebrando a qualidade dos conhecimentos que ambos construíam sobre a América – é repetida em todas as biografias e estudos sobre Rugendas, tanto na Argentina quanto no Chile e no Brasil, invocada como uma das consagrações definitivas do artista como 'documentalista' – tornando-se legitimadora, aliás, desde o momento em que Sarmiento é considerado, até hoje, como um homem de Estado crucial para a formação da Argentina, assim como para o desenvolvimento do pensamento político latino-americano do século XIX. O relato historiográfico tradicional o tem apresentado, frequentemente, como um homem 'visionário' para a sua época, pelo qual muitas das suas sentenças se transmitem com esse aura de verdade e/ou poder de predição.

Realizadas em diferentes épocas e entre diversos atores sociais, essas leituras e mediações acabam permitindo que essas imagens possam ser interpretadas como um especial registro sobre a realidade das pampas argentinas no século XIX – isto é, como um documento; é na convergência de intenções, atitudes e ideias similares sobre a formação da Argentina, onde as imagens de *La Cautiva* encontram plena significação. Considerando a necessidade de localizarmos e circunscrevermos a categoria 'documental' a situações e contextos específicos, no capítulo anterior apresentamos um leque de contextos a partir dos quais montamos as condições que tornaram possível *visualizar a realização* dessas imagens. Poderíamos afirmar que elas 'colecionaram' o que se dizia sobre raptos e *malones*; não obstante, esses contextos nos permiten aprofundar o caráter dessas articuladas coleções. Nessas imagens se encenaram ideias políticas sobre a problemática do deserto apresentada em *La Cautiva*: os indígenas tornavam-se a metáfora do sistema rosista e, consequentemente, do seu projeto de nação; eles eram utilizados para estabelecer o claro sistema de diferenças e hierarquias que tornava indesejável esse projeto, contra o qual era necessário combater. As imagens de *La Cautiva* não são, portanto, reflexos de informação empírica (à maneira documental pretendida pelos desenhos de *Viagem Pitoresca*), embora não percam, por isso, capacidade informativa; pelo contrário, constituem *documentos válidos daquelas coleções de ideias*, sobre as quais a edição de 1966 selecionou algumas, detendo-as historiograficamente e tornando-as símbolos-documentos de uma problemática argentina do século XIX: o barbarismo indígena.

6.2 – Rumo a outras cativas

6.2.1 - Raptos e cativas: mitos e realidades

A elaboração de produtos artísticos em torno da temática das cativas brancas remonta ao século XVI, quando o poeta e soldado espanhol Alonso de Ercilla (1533-1594) escreveu o poema "*La Araucana*", ícone literário sobre a conquista do território chileno. Ao longo dos seus 37 cantos, relata-se heroicamente a resistência do povo mapuche aos espanhóis, enfatizando-se o alto valor da lealdade, da liberdade e da emancipação[444]. No Canto XIII, Ercilla punha, na boca do bravo guerreiro vencedor Lautaro, o seguinte pedido aos colonizadores: *"Treinta mujeres vírgenes apuestas / por tal concepto habéis de dar cada año / blancas, rubias, hermosas, bien dispuestas / de quince años a veinte, sin engaño: / han de ser españolas…"* (citado em Foerster, 1992:111).

De acordo com Malosetti Costa (1994), esse desejo dos indígenas por mulheres brancas apareceu, pela primeira vez no âmbito do Rio da Prata, em 1612, através da crônica *La Argentina manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán (1558-1624); nele, o autor refere-se à destruição do forte espanhol *Sancti Spiritu* pelos indígenas, devido à paixão irrefreável que Lucia Miranda (esposa do Capitão Sebastián Hurtado) despertava no cacique Mangoré (Malosetti Costa, 1994:10)[445]. Segundo o estudo dessa autora, durante os séculos XVIII e XIX a figura de Lucia Miranda foi recuperada e reproduzida através de crônicas jesuíticas e de numerosas obras de teatro[446].

Além da imaginação provocada a partir das fontes literárias, o desejo dos índios por mulheres brancas adquiria contornos de realidade nas ações dos *malones* indígenas; efetivamente, junto com homens e crianças, também raptavam mulheres[447]. Esses atos

---

[444] O poema épico relata a história das batalhas entre os araucanos e os espanhóis, estes últimos sob o comando do conquistador Pedro de Valdívia. Depois de três enfrentamentos consecutivos durante o 3 de dezembro de 1558, os espanhóis tinham conseguido a vitória e os araucanos empreenderam a retirada. Enquanto isso, um jovem araucano de 15 anos, *Lautaro* (capturado anteriormente por Valdívia e transformado em seu servo), abandona o seu dono para se unir com seus irmãos araucanos, advertindo-lhes que os espanhóis estavam feridos e cansados, e que mal conseguiriam oferecer resistência. Foi assim que avançaram com violência sobre aqueles, derrotando-os; Valdívia foi capturado vivo, morrendo nas mãos do cacique Caupolicán.

[445] A totalidade dessa obra se pretende 'histórica' desde o momento em que narra a descoberta do Rio da Prata pelos espanhóis, até a fundação da cidade de Santa Fé, em 1573. Editou-se pela primeira vez em Buenos Aires em 1836, sob o título *Historia del descubrimiento, conquista y población del Río de la Plata* (veja-se Malosetti Costa, 1994).

[446] Entre os jesuítas, as crônicas de Pedro Lozano, Guevara e Del Techo; no teatro, Manuel José de Lavardén (1798), Ambrosio Morante (1813), Bermúdez (1853) e Ortega (1864); veja-se Malosetti Costa, 1994:10.

[447] Comentando o informe militar da época de Rosas ("Relación de los cristianos salvados del cautiverio…", citado anteriormente), del Carril conclui que o rapto de mulheres brancas teria sido uma temática 'atraente': *"… de la cantidad de cristianos salvados del cautiverio por la intervención de Don Juan Manuel de Rosas en su expedición al desierto en el año 1833, se identifican 634 cautivos rescatados, de los cuales 174 son mujeres y 460 jóvenes (…)* ***Este aspecto del asunto no se ha difundido***

eram produto do *barbarismo* indígena: na perspectiva da época, a mais íntima propriedade do homem branco – esposas e filhas – era roubada pelos índios junto com outros pertences, burlando os seus direitos de propriedade e, também, desafiando a sua masculinidade (Malosetti Costa, 1994). Fazendo parte do elenco de motivos pelos quais justificar a legalidade da guerra ao indígena, as cativas tornavam-se o elemento mais privilegiadamente sensível ao provocar *"santa indignación"*[448], humilhação e desejos de vingança. Esse componente emocional e dramático mobilizava a opinião pública e, como veremos mais adiante, ao longo do século XIX se multiplicarão uma série de versões sobre os raptos através de distintos dispositivos (informes militares, crônicas, literatura, pintura), nos quais as dimensões do real e do imaginário 'se confundem e sobrepõem' (Malosetti Costa, 1994:11).

O antropólogo alemão Rolf Foerster (1992) explica os raptos como *"(...) la práctica sostenida por parte de los mapuche – a lo largo de los siglos XVI y XVIII – del rapto de mujeres blancas, no para sacrificarlas ni agraviarlas, sino para incorporarlas, como esposas, a las parentelas de los caciques (lonko)"* (Foerster, 1992:111). Segundo Malosetti Costa (2000), a progressiva araucanização da pampa generalizaria mais tarde, dentro do território argentino, essa prática corrente. Entretanto, os raptos apresentavam características muito mais complexas. Possuir cativos era um sinal de prestígio social; o cativeiro (tanto de homens quanto de mulheres) implicava, geralmente, tomá-los como reféns passíveis de futuras trocas, ou como elementos de negociação com os brancos. Também eram utilizados para trabalhar nas *tolderías* e, com frequência, as mulheres viravam esposas dos caciques (Martínez Sarasola, 2005:214-215); segundo esse mesmo autor, as mortes no cativeiro eram excepcionais.

Quanto às origens das mulheres cativas, referindo-se ao contexto chileno Schindler (1992:92) aponta que *"...raramente eran criollas y menos aún españolas, sino que solían ser mestizas o negras"*. Não obstante, chama a atenção para os casos imortalizados pela pintura no país vizinho: os raptos de Elisa Bravo e de Trinidad Salcedo, ambas as jovens brancas, de classe alta. Quanto às cativas do lado argentino,

---

suficientemente porque no tiene la atracción que provoca el drama humano de rapto de mujeres jóvenes" (del Carril, 1992:128; grifo nosso).

[448] Assim tinha definido o sentimento popular o governador Martín Rodríguez, no jornal *La Gaceta*, depois do *malón* de dezembro de 1820 no povoado de Salto (atual província de Buenos Aires), argumentando a necessidade de uma feroz represália; os indígenas *"(...) Han llevado sobre trescientos almas de mugeres, criaturas &c. sacándolas de la Iglesia, robando todos los vasos sagrados, sin respetar el copón de las formas consagradas, incendiando muchas casas (...) es tanta la hacienda que llevan, que todos ellos no son capaces de arrearla"* (citado em CGE, tomo I, pág.211).

Malosetti Costa (2000) aponta que, em sua maioria, tratava-se de mulheres de campo que viviam em pequenos povoados rurais, expostos aos *malones*.

Achamos necessário determo-nos um instante sobre as elaborações de Rugendas acerca do rapto de Trinidad Salcedo e Opazo (uma delas reproduzida na pág.280). O artista tinha tido notícias desse rapto em particular através de uma carta de Carmen Arriagada, na qual (como aponta Diener, 1997:45) se evidencia o interesse de Rugendas pelo tema das cativas:

> *"**Sobre su pregunta que Vd. me hace de si conozco algún apellido de personas que hayan robado indios.** Hace algunos 8 años que se llevaron de este pueblo una señorita Salcedo y de Chillán dos señoritas, hijas de la Sra. Carrasco; pero del apellido del padre no me acuerdo. Quedan, pues, a su disposición estas tres personas y con el mayor gusto seré la madrina de la que Vd. elija"* (15/08/1837; Pinochet de la Barra, 1989:96. Grifo nosso).

Essa jovem de 16 anos de idade tinha sido capturada por um *malón* comandado pelos irmãos Pincheira em 1830, na fazenda *El Astillero* (próxima da cidade de Talca; a jovem era irmã do dono da fazenda). Dos quadros elaborados por Rugendas sobre esse rapto em particular, Lago nos informa que um deles foi oferecido ao oficial inglês Thomas Sutcliffe, que tinha perseguido os indígenas, facilitando a libertação da jovem; o relato do oficial foi utilizado como fonte para realizar a obra. Segundo Sutcliffe, a tela de Rugendas era *"...una exacta y asombrosa pintura de los feroces salvajes que cometen estas atrocidades"*[449]. Sutcliffe também assegurava que Dona Trinidad nunca se recuperou das consequências do estupro, inclinando-se por isso à vida religiosa. Além dos componentes dramáticos aqui encenados, queremos chamar a atenção do leitor sobre o gesto dessa doação de Rugendas, a qual resulta significativa na medida em que evidencia a admiração de Rugendas pelos heróis 'salvadores' de cativas.

Em um nível diferente, também nos interessa destacar como esse fato foi romantizado pelo próprio Lago, que, mais de cem anos depois, atualizava assim os componentes dramáticos sugeridos por Sutcliffe:

> *"Violentada por los atacantes fue llevada en loca cabalgata hasta la cordillera, logrando fugarse milagrosamente en medio de la confusión de la huída, corriendo por los riscos y vertientes. Pero, como había perdido sus zapatos, sus pies estaban tan llagados que luego no pudo caminar. Y fue rescatada oculta entre unos matorrales por unos sirvientes que arreaban ganado"* (Lago, 1998:58).

[449] Em *Sixteen Years in Chile and Peru from 1822 to 1839*, publicado em Londres em 1841 (citado em Lago, 1998:62). Segundo Pereira Salas (1984:59), o quadro de Rugendas ter-se-ia baseado na *"(...) prolija investigación y relato expresamente escrito para animarlo por su amigo, el poeta Guillermo Blest Gana"*. Não temos encontrado informação a respeito da vinculação apontada.

Entretanto, a prática dos raptos não era exclusiva dos índios: também tinha lugar entre os setores baixos da sociedade rural. Soldados e homens de fronteira penetravam nas *tolderías* para levarem mulheres e crianças índias como cativas (Bernal, 1997:81). Essa autora aponta, aliás, que a partir da documentação procedente da Secretaria de Governo de Rosas, deduz-se que mulheres jovens e crianças eram cedidas a particulares em troca de dinheiro, para colocá-las depois em trabalho servil (Bernal, op.cit.). O antropólogo Carlos Martínez Sarasola (2005, 2005b) também aponta que o propósito dos brancos era, principalmente, reservar as mulheres índias para as trocas (visto que, como parte do sucesso dos tratados de paz entre índios e brancos, exigia-se a devolução de cativos para ambos os bandos, constituindo um valor de negociação importante e sendo, algumas vezes, trocados por dinheiro), embora a maioria das vezes passassem a fazer parte da servidão das classes altas de Buenos Aires (Martínez Sarasola, 2005:467). No entanto, as tradições literárias e historiográficas salientarão, unicamente, a construção do cruel raptor e violador indígena – construções que, por sua vez, acompanhavam a maior parte dos informes militares[450].

Apesar das aparentemente terríveis condições de cativeiro das mulheres brancas com os índios, documentos da época demonstram que muitas delas preferiam permanecer com os indígenas, antes do que voltar para os seus lares. O militar e cronista espanhol Gerónimo de Quiroga escrevia no século XVII:

> *"(...) Estas cautivas, como el trato muda costumbres, luego se conformaron con su suerte, y les pareció lo feo hermoso, y lo asqueroso aliñado, tanto, que habiendo sacado a algunas del barbarismo, clamaban por volver a él, y hubo quien se volvió a los indios huyendo de los españoles"* (Quiroga, CHCH:XI,133; citado em Foerster, 1992:113).

Por sua vez, o naturalista francês Alcide D'Orbigny (1802-1857) citava as declarações do Engenheiro Parchappe a respeito do seu contato com índios de Bahía Blanca (província de Buenos Aires), em 1828; segundo ele

[450] Em 1823, o coronel Pedro Andrés García escreveu sobre o estado de algumas cativas em poder dos índios, nas quais *"se había violado su pudor con el trato más bárbaro que en sociedad de hordas puede presentarse, y sufriendo la vida más cruel que la naturaleza puede ofrecer"* (veja-se CGE, tomo I, pp.432-436. A citação é da pág. 433). Seguindo essas informações militares, aliás, percebe-se que o maior número de cativas estava entre os ranqueles – isto é, entre os índios 'mais inimigos' do governo. Segundo Cristina Iglesia e Julio Schvartzman, a cativa – especialmente a construída pela literatura – funcionou como 'o mito branco da conquista': *"Cuando dice en su propia retórica que el indio es el que viola; que el conquistador, su fuerte, su mujer, son violados; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización de todo el complejo sistema ideológico de la conquista"* (Iglesias e Schvartzman. *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*. Buenos Aires: Ediciones Catálogos, 1987).

> *"Estos indios tenían con ellos muchas mujeres y niños de raza blanca, cautivos provenientes de invasiones anteriores en el territorio de los cristianos, en las que los indios sólo mataban a los varones adultos. Nos lisonjeamos pensando rescatar estos prisioneros al precio de algunos potrillos, moneda ordinariamente empleada en este tipo de intercambios; pero la cosa se hizo con dificultad. Lo más notable fue que provino de las mismas cautivas, que se habían apegado mucho a sus dueños indios. Después de la expedición del Coronel Rauch contra las tribus del sur, una gran cantidad de mujeres blancas que habían sido raptadas por los indios se escaparon para volver con ellos. Durante las marchas nocturnas se dejaban caer de las ancas de los caballos de los soldados que las llevaban y se perdían en la oscuridad"* (citado em D'Orbigny, 1945:634).

Não obstante, os motivos dessa preferência são difíceis de determinar: muitas cativas brancas acabaram por ter filhos mestiços com os índios, e resistiam a abandoná-los. Ao mesmo tempo, era tal o desprezo da sociedade branca para as mulheres que regressavam 'contaminadas' pelo contato com os selvagens, que as cativas preferiam evitar essa rejeição; inclusive, houve casos de cativas resgatadas que não foram reclamadas nem reconhecidas por suas famílias (Malosetti Costa, 1994:20; 2000:103).

É importante considerarmos que essa ordem de contaminação foi repetida, no tempo, pela historiografia. Em 1884, o prestigioso historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) escreveu acerca do rapto de Elisa Bravo, acontecido em 1849: mais de trinta anos depois, e ainda desconhecendo-se o seu paradeiro, esse historiador afirmava que era melhor não encontrá-la, argumentando que os indígenas teriam transformado

> *"(...) su belleza juvenil en escarnio de senectud, su tez antes divina veríase convertida en rugosa corteza de raza bravía que se place en las bestialidades. Cambiando su dulce hablar en voces guturales; turbio el azul de sus ojos por los hielos o el fuego de la intemperie, convertidas en blanquecinas mechas su rubia y esplendente cabellera, encorvada, irritable, olvidada de su plegaria, convertida en idólatra y, tal vez por el odio y la venganza, en arpía"* (Vicuña Mackenna, 1884; citado em Foerster, 1992:121).

Essa 'contaminação' ilumina de outra forma as dimensões reais e imaginárias projetadas sobre a figura das cativas. Como sugerem Malosetti Costa (1994, 2000) e Rotker (2002), as 'heroínas' serão somente aquelas imortalizadas pela literatura e pela pintura: mulheres inventadas, desconhecidas, mortas ou perdidas para sempre, sobre as quais se debruçará, miticamente, a historiografia. Nessa direção, a Maria de Echeverría era útil enquanto estivesse morta: a sua identidade já estava contaminada pelo contato com os índios, tornando-se 'inapropriada para o projeto nacional' (Rotker, 2002:96), e resultando simbolicamente eficaz para indicar a miscigenação como algo indesejável.

Só as heroínas de ficção eram importantes para imaginar uma identidade argentina: as cativas 'reais' – aquelas mulheres resgatadas, de carne e osso, que voltavam 'contaminadas' a seus lares – serão consideradas seres desprezíveis, por aquela mesma sociedade que se aproveitava da sua infeliz condição para legitimar o seu projeto. Ambas as dimensões, as reais e as imaginárias, foram fatos contemporâneos a Rugendas.

6.2.2 - Raptos e cativas: elementos e tradições visuais

As imagens sobre raptos de mulheres estiveram presentes na cultura ocidental a partir da mitologia grega. Frequentemente associadas com as figuras dos centauros, essas encenações visavam representar situações de selvageria e de animalidade (Malosetti Costa, 1994:28). Como aponta essa mesma autora, a posterior inspiração renascentista nos mitos antigos também recuperaria essa temática, instalando-se como *topos* erótico na plástica europeia do século XV; nas obras de Durero, Tiziano, Rubens, Veronese – entre outros – encontramos belas mulheres raptadas e submetidas sob o domínio masculino.

Durante o século XIX, a fascinação romântica pelo exótico retomaria, com renovado interesse, as cenas de raptos e/ou de mulheres submetidas através da pintura chamada *orientalista*[451]. Esse estilo pictórico devia levar, consigo, uma carga de rareza: realidades estranhas e extravagantes eram materializadas em cenas exóticas, longínquas e com cores contrastantes; entre mercados, tendas, caravanas e haréns idealizados, as imagens sobre raptos de mulheres submetidas ao desejo dos *outros* não-brancos constituiam uma matéria fértil para a realização de pinturas e descrições[452]. A encenação de elementos 'orientais' tornaria às mulheres raptadas mais belas, e imaculadamente brancas, fazendo parte dos 'acervos europeus' sobre o Oriente. Sem

[451] Contemporâneos a Rugendas, artistas plásticos como Eugène Delacroix (1798-1863), Gabriel Decamps (1803-1860), Theódore Chasserian (1819-1856), Jean-Léon Gerome (1824-1904), Horace Vernet (1789-1863) e Eugène Fromentin (1820-1876) tinham procurado uma forma de renovação artística criando mundos utópicos em torno do Oriente, inventando um fantástico (e problemático) repertório de 'conhecimentos' sobre aqueles territórios não-europeus – que alguns deles nem sequer tinham visitado. As representações visuais ganhavam solidez junto com as prolíficas produções literárias orientalistas, elaboradas principalmente, naquele momento, por Victor Hugo (1802-1885), Chateaubriand (1768-1848), Gerard de Nerval (1808-1855) e Gustave Flaubert (1821-1880). Ambos os conjuntos de produtos culturais fizeram parte do acervo acumulativo de saberes e invenções – culturais e políticas – do Ocidente sobre o Oriente (Said, 2007).

[452] Malosetti Costa destaca como os Salões europeus estiveram lotados de imagens de mulheres submetidas, encadeadas, raptadas; citando a Richard Bentley, acrescenta que *"Había una verdadera obsesión por las mujeres prisioneras en los harenes de Oriente"* (Bentley, R. *L'erotisme dans l'art occidental*. Paris: Chene, 1983; em Malosetti Costa, 1994:34).

analogias possíveis com as certezas morais da sociedade europeia, essas representações com conotações eróticas constituiam núcleos temáticos bem-sucedidos, que provocavam, entretanto, tanto fascinação quanto repugnância. Segundo algumas análises da obra de Rugendas, as suas imagens sobre raptos de cativas podem ser enquadradas nessa tradição visual (Schindler, 1992; Malosetti Costa, 1994)[453].

Ora bem: associar os elementos da pintura das pampas e seus habitantes com a tradição orientalista levanta, para nós, algumas questões interessantes. Entendemos por 'orientalismo' a consolidação de uma visão hegemônica sobre o Oriente como unidade geográfica e cultural; a partir do Ocidente, construíram-se acervos de enunciados e de atributos através de um sistema de produção de conhecimento auto-referenciado e altamente organizado (Said, 2007). Entre muitas outras representações (literárias, científicas etc.), esses acervos também foram recriados na pintura, por artistas contemporâneos a Rugendas. Se o artista encontrava referências em tais acervos, dialogando esteticamente com eles, a 'informação' veiculada pelas suas imagens ter-se-ia deslocado, então, de um mundo real – as pampas, com seus *malones* e raptos – para um repertório de representações em torno das mulheres brancas nas mãos dos *outros* não-europeus que, de antemão, estava dominado por significados imaginários, constitutivos da identidade europeia e estreitamente vinculados à expansão colonial. Por outro lado, lembremos também que temos visto como o próprio Sarmiento, no seu *Facundo* (sem ter visitado nunca o Oriente), apelava, não obstante, a esse acervo 'europeu' orientalista para colocar, nas pampas, os seus 'beduínos americanos'; tanto Rugendas quanto Sarmiento traçavam, assim, uma linha imaginária entre o branco/ europeu e todo o resto.

Entretanto, resulta limitado ancorar as imagens de Rugendas unicamente nas representações importadas e/ou nas demandas europeias de identificação do selvagem e de tudo quanto era passível de colonização; é necessário considerarmos, ao mesmo

[453] Essa última autora, inclusive, define as cativas como *"las Proserpinas americanas"* (Malosetti Costa, 2001:267). Referindo-se às cativas de Rugendas, Schindler afirma que *"Sus fuentes de inspiración se hallan, por una parte, en las imágenes que había acumulado personalmente en el transcurso de su viaje, por otra, en los relatos de hechos reales. Pero tampoco han de olvidarse los elementos culturales que habrán influido desde el Viejo Mundo. El tema "Rapto de las Sabinas" gozaba de gran popularidad en el arte europeo desde el Renacimiento (Pigler, 1974/II:418-422). Además, ya a partir de finales del siglo XVIII se había desarrollado la tipología de la 'pintura del orientalismo' y algunas de las obras de esta escuela recurren a la representación de mujeres desnudas y al contraste de pieles blancas y oliváceas"* (Schindler, 1992:93). Com anterioridade às imagens de Rugendas, o naturalista (também alemão) Eduard Poëppig tinha 'estreado', no Chile, a temática visual do rapto de cativas brancas, na sua obra *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrome, wahrend der Jahre 1827-1832*, publicada em Leipzig em 1835 (Foerster, 1992; Malosetti Costa, 1994).

tempo, as transações ideológicas de Rugendas com Echeverría e Sarmiento, e suas demandas simbólicas (a construção de um índio assassino – como Rosas – para legitimar a sua destruição e morte). Isso insere as imagens sobre os raptos em um discurso historicamente ligado à formação de uma nação em cujo território devia se definir a identidade argentina, justamente através da exclusão daqueles *outros* selvagens. Assim sendo, torna-se imprescindível contextualizar essa fabricação de imagens não só focalizando a indiscutível hegemonia europeia, mas também os processos de formação de imagens e de identidades operados pelos ideólogos de um estado em construção. Tomando como dados os estereótipos visuais, literários e políticos em voga, o 'conhecimento' produzido pelas cativas de Rugendas respondia a esses dois amplos campos de representações; em ambos os casos, confirmava-se a legitimidade de uma dominação cultural.

Por outra parte, também devemos lembrar que Rugendas se formou no seio de uma família de artistas, com uma tradição pictórica em cenas de batalhas; consequentemente, poder-se-ia interpretar que esse dado biográfico consegue explicar a predileção temática do artista pelos raptos e *malones* (constituindo, aliás, uma 'tradição' com sua própria trajetória)[454]. Entretanto e de acordo com Bourdieu (1989, 1995), a par da incorporação desse *habitus* familiar, não poderiam se deixar de lado as potencialidades objetivas oferecidas pelo campo artístico (o romantismo, as tradições orientalistas, o desenvolvimento da pintura histórica, o *status* dos artistas-viajantes como fornecedores de registros), e aquelas proporcionadas pelo campo político (o problema do deserto pampeano, o índio como objeto político, a conjuntura rosista, o liberalismo europeizante e modernizante, a ordem colonial). A escolha temática pelos raptos e *malones* não foi, meramente, uma herança familiar, nem tampouco se inscrevia livremente sobre um espaço indeterminado; pelo contrário, junto com as intenções de Rugendas, essas imagens se geraram e expressaram através de uma configuração artístico-política que condicionou sua escolha como tema e, posteriormente, a sua realização[455].

---

[454] Como já comentamos no Capítulo 1, essa 'consequência' foi sublinhada por quase todos os seus biógrafos e comentadores; vejam-se Richert, 1952; del Carril, 1966; Lago, 1998; Diener, 1992:48; Diener e Costa, 1999:24; 2002; Metzger e Trepesch, 2007.

[455] Esta colocação nos parece fundamental, aliás, para despojar de ingenuidade as interpretações que situam a elaboração de imagens de raptos e *malones* como uma consequência lógica de adequação à moda romântica; para Muñoz Zárate, Rugendas *"(...) ve en los malones – el rapto de las mujeres blancas, consecuencia de los asaltos, robo y captura a los asentamientos españoles – una gesta de un pueblo indomable. El estado primitivo y la tragedia convertida en narración heroica"* (2007:60; veja-se também Pereira Salas, 1984:47).

6.2.3 - Ideias de uma época para inventar uma nação

Dissemos anteriormente que alguns dos esboços que fazem parte de *La Cautiva* foram, mais tarde, pintados por Rugendas (vejam-se imagens a seguir). Devemos destacar que o artista escolheu, principalmente, *essas* imagens de raptos e *malones* para serem reproduzidas[456]; também devemos lembrar que essas mesmas temáticas foram as escolhidas para serem oferecidas a personalidades políticas e militares (tais como o cônsul von Praet, o General Sutcliffe, e o Imperador D. Pedro II), para colocá-las à venda (como sugerem as listas de nomes que acompanharam os seus desenhos; veja-se parte **6.1.2** deste capítulo), assim como para fazer parte da Exposição Geral de 1845 no Rio de Janeiro, e da exposição de 1848 em Munique.

Rugendas - "O rapto. Cena de uma batalha entre araucanos e soldados argentinos"
(1845; 80 x 100 cm)

[456] Como desenvolvemos na *Introdução*, existe uma diversidade de desenhos sobre os indígenas realizados por Rugendas (retratos, cenas cotidianas) que, com algumas raras exceções, não foram levadas à pintura; pelo contrário e como apontam a maioria dos seus biógrafos e comentadores, os raptos de cativas constituem um núcleo pictórico definido.

Rugendas - “O rapto. Cena de uma batalha entre araucanos e soldados argentinos e a retirada dos araucanos levando o butim de mulheres” (1848; 85,5 x 110 cm)

Rugendas - “*Rapto de mujeres a orillas del mar. Los araucanos descargan el botín de las embarcaciones*” (1848; 80,7 x 103,7 cm)

Rugendas - "*El rapto. Escena de una batalla entre araucanos y soldados argentinos y retirada de los araucanos llevando el botín de mujeres (2)*" (1848; 80,8 x 104 cm)

Rugendas - "*Un araucano auxilia a una cautiva en su huída*" (1848; 99 x 89,1 cm)

Rugendas - "*El rapto*" (1845?)

Segundo Panofsky (1995), a análise dos símbolos produzidos através da pintura resulta esclarecido quando se aborda o estudo dos *temas* e *motivos*. Na Argentina, a temática dos raptos e cativas *foi inaugurada por Rugendas*; a partir daí, percebe-se uma especialização temática que elabora, progressivamente, um símbolo unificado em torno delas. Temos que considerar que as cativas resolviam dilemas: suas imagens não deixavam dúvidas a respeito da legalidade do extermínio do índio e da sua selvageria, fortalecendo a jurisprudência unilateral dos brancos. Em uma cadeia constante de representações, encontramos *Asalto de indios* de Albérico Isola (1845); *La huída del malón* de Franklin Rawson (1860); *Invasión de indios* (litografia do álbum Palliére-Pelvilain, 1865); *Combate de indios y guardias nacionales* e *Indios y fieras en la pampa* de F.Augero (1870); *Invasión de indios mandados por el cacique Cafulcurá*, litografia de Teodoro Zollinger (1872); *El malón* e *Rapto de una blanca* de Juan Manuel Blanes (1875); *La pampa antes de 1879*, aquarela de Manuel Olascoaga e *A travers la pampa*, de Alfredo Paris (1889) [457]. Quem 'finaliza' essa tradição temática é Ángel Della Valle com *La vuelta del malón* (1892), obra paradigmática na qual se concentram,

[457] A sistematização desta lista é de Malosetti Costa e Penhos, 1991:200.

esteticamente, todos os atributos concedidos por Echeverría ao índio e ao deserto: a imensidão escura e infernal, a ferocidade, a embriaguez, a euforia criminal, o profano.

"*La vuelta del malón*" - Ángel Della Valle (1892; 192 x 131 cm)

O quadro representa uma multidão de indígenas montados a cavalo, atravessando o campo como um furacão. As penumbras do entardecer reforçam o clima temerário que transmitem os seus rostos, que parecem emitir ferozes gritos. Nas suas mãos e entre as lanças levantadas, vislumbram-se despojos de uma igreja profanada e, no meio da profunda escuridão de toda a imagem, o corpo desmaiado de uma cativa imaculadamente branca, na sela do índio que a raptou. Pintado em 1892 para fazer parte da Exposição de Chicago (com motivo do Quarto Centenário), e considerado como a primeira pintura de caráter genuinamente nacional[458], a cena celebrava a 'Conquista do

[458] Veja-se o excelente trabalho de Malosetti Costa, "Buenos Aires-Chicago: *La vuelta del malón*" (2001, pp.239-285). A revista *Buenos Aires Ilustrado* comentava assim esse quadro: *"... para los que conozcan el asunto habrá verdad en el conjunto; para los que ignoren estos hechos habrá la novedad de un accidente curioso en la historia de las luchas entre salvajes y cristianos en las llanuras de la Pampa Argentina. (...) "La vuelta del malón" tiene y tendrá para nosotros en todo momento un mérito propio: su sabor local,* ***su carácter esencialmente nacional; será siempre y donde quiera que sea llevado, una tela argentina; el asunto es propio de nuestra tierra, útil para nosotros como documento para la historia y curioso para los extraños que quieran conocer los accidentes de nuestras luchas por la civilización.*** *(...) Della Valle tendrá siempre un mérito como artista y como argentino:* ***haber dado cima al primer trabajo, haber dado el primer impulso en el sentido del arte genuinamente nacional****"* (*Buenos*

Deserto' de 1879, mostrando, através dela, o que não aconteceria nunca mais: pela ação civilizadora do exército, os *malones* tinham acabado. Com esse quadro se fechava um ciclo de representações que coincidia, exatamente, com o período das operações do Estado contra os indígenas da Pampa, e que encontrava, nessa mútua correspondência, as condições técnicas e sociais de construção de uma verdade histórica[459].

Como apontamos anteriormente, a memória se organiza de uma maneira predominantemente visual: prescreve uma visualização ao invocar, indefectivelmente, uma espacialização da consciência (Fabian, 1996; Didi-Huberman, 2006). Por sua vez, as imagens não contêm usos verbais e, entretanto, afirmam. Como aponta Fabian (1996), elas 'falam de tudo sem dizer nada': a força da visualidade torna-as um poderoso recordatório desde o momento em que só podem afirmar, estabelecendo-se, na memória, como 'ajudas' mnemotécnicas. Por outro lado, os significados que as pessoas associam aos eventos passados, representados em imagens, moldam a forma em que esses eventos são lembrados (Didi-Huberman, 2006). No seu conjunto, o discurso visual sobre os índios *produzia* os efeitos que, por si mesmo, afirmava: através dessa série *repetida* de visões sobre eles, criaram-se normas de reconhecimento pelas quais identificá-los. Essas normas constituem, portanto, códigos de operações de poder; nos desenhos sobre o indígena tem lugar *uma contenda sobre o poder* que funciona *em* e *através* dessas normas, construindo cosmologias políticas ao ordenar o *outro* em uma relação de diferença e de desigualdade.

Esse amplo leque visual elaborado durante o século XIX esteve a par de certas produções literárias. Ora a partir dos diários de viagens (Alcide D'Orbigny, *Viagem à América meridional*, 1826-1833; Charles Darwin, *A viagem do Beagle*, 1831-1836), ora a partir da própria literatura (*La Cautiva* de Echeverría e o *Facundo* de Sarmiento), ou das crônicas – romanceadas ou não – de expedições militares (Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, 1865; Estanislao Zeballos, *Viaje al país de los araucanos*, 1881; *Callvucurá y la dinastía de los de piedra*, 1884; *Painé y la dinastía de los zorros*, 1886; *Relmu, reina de los pinares*, 1888; Manuel Prado, *La guerra al malón*,

---

Aires Ilustrado, Año I, Nº4, agosto/setembro 1892, pág.88; citado em Malosetti Costa, 2001: 257. Grifos nossos).

[459] A respeito desse tipo de correspondência, lembremos que a paisagem como temática pictórica será abordada a partir de 1880 – isto é, depois da Conquista do Deserto – coincidindo novamente com o campo de operações do Estado, e com as ações de 'povoamento' através das chegadas massivas de imigrantes.

1907)[460], esses escritos definiram, de distintas maneiras e com diferentes intensidades, a selvageria do índio, sua animalidade, sua hostilidade militante. Essas características e sua criminalidade intrínseca tornavam-se visíveis através do seu aspecto (eram 'feios', 'sujos', 'nojentos', 'diabólicos'), pelo que, de acordo com Penhos (1992), as imagens visuais foram mais taxativas do que as literárias[461].

Resulta significativo, e críticamente necessário, assinalar essas conexões e sua continuidade no tempo. Sabemos que ambos os conjuntos organizaram uma série de visões sistematizadas sobre os índios e uma memória determinada sobre eles. Também sabemos que atividades tais como a percepção, o reconhecimento, a comemoração e a memorização implicam a performatividade da repetição, desenvolvendo e realizando, no tempo, o trabalho social de produção ideológica (Fabian, 1983; Williams, 1989; Mitchell, 1994). Consolidadas temporalmente, essas tradições visuais e literárias acabaram impedindo que 'os índios' das pampas argentinas fossem um tema de livre pensamento: ninguém que pensasse neles poderia fazê-lo sem invocar esses quadros prévios de representações. Perante a força dessa evidência, abordar as imagens de *La Cautiva* nos permite desmontar – pelo menos, parcialmente – esses sistemas de lembranças e suas articulações, assim como demonstrar que, além da multiplicidade de ramificações que aqueles pudessem adotar, encontram-se definidos por limites intelectuais reconhecíveis, que podem ser revistos historicamente.

Se, no século XIX, essas imagens de Rugendas puderam funcionar como dispositivos de atualização de valores (desde o momento em que redefiniam sujeitos ao estabelecer fronteiras sociais, obrigando a uma identificação determinada), a partir de 1966 – e inscrevendo-se nas tradições precedentes, aqui apontadas – também podiam funcionar como mecanismos de transparência política (ao traduzir a racionalidade civilizatória a cargo do Estado argentino), e como aparelhos de visibilidade histórica

[460] Como aponta Viñas (2003), a literatura de fronteira elaborada em torno da Conquista do Deserto configurou um *corpus* de testemunhos (uma coleção de referências, documentando dados, episódios, figuras) que constrói uma trajetória histórica impecável e estratégica: essa campanha era entendida como *"el necesario cierre (...) de la conquista española de América, inaugurada en el Caribe"* (Viñas, 2003:54).

[461] Segundo essa autora,*"Donde el discurso escrito se permite matizar, el discurso plástico prefiere conformar una imagen más estereotipada y rígida. El indio es el jinete que trae la destrucción apocalíptica o el residuo de un primitivismo que se deja atrás"* (Penhos, 1992:9). Penhos também aponta que somente no campo da literatura, em poucas ocasiões, o índio aparece como um ser bom e belo (no sentido de 'exemplar belo') ou como uma criança à qual ajudar a crescer, devido a uma intrínseca incapacidade; mesmo assim, *"Estas nominaciones terminan por construir una imagen doble del indígena en la que, sin embargo, resultan más nítidos todos los rasgos negativos; como si los positivos, por su menor importancia cuantitativa, actuaran como refuerzo y como refutación de aquéllos"* (Penhos, op.cit.:5).

(pelo fato de possuir uma certa capacidade documental). Apesar de terem surgido de uma maneira totalmente contextualizada, suas mensagens possuiam, não obstante, a capacidade de se descontextualizar dos seus momentos de produção: elaboradas na primeira metade do século XIX, divulgavam ideias e atitudes que excediam amplamente aquele período, pelo fato de se tornarem coincidentes com a avassalante homogeneidade do *corpus* visual e discursivo construído em torno do índio da 'desindianizada' Argentina.

CONCLUSÕES

O objetivo deste trabalho tem sido a análise das imagens 'nacionalizadas' sobre os indígenas dos atuais territórios brasileiros e argentinos durante a primeira metade do século XIX, pesquisando suas representações a partir de dois conjuntos iconográficos elaborados pelo artista-viajante Johann Moritz Rugendas em ambos os países. Analisando os conteúdos e articulações das marcas políticas que atravessam as ilustrações sobre os indígenas no seu álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*, e aquelas que acompanharam o poema *La Cautiva*, assim como as posteriores interpretações elaboradas sobre ambos os conjuntos, a nossa abordagem comparativa tem tentado demonstrar a construção da imagem social do 'índio do sertão brasileiro' e do 'índio do deserto argentino', em representações que naturalizaram tratamentos sobre a identidade indígena de uma maneira própria em ambos os países.

Na nossa leitura antropológica, temos interpretado essas imagens como *objetos-meios de pesquisa*, afastando-nos do seu caráter referencial para compreendê-las, diferentemente, como portadoras e/ou indicadoras de relações sociais. Situando-as nos contextos sócio-históricos próprios à sua elaboração, a perspectiva adotada nos permitiu o acesso às condições que admitiram determinadas *visualizações* acerca dos povos indígenas, identificando, nelas, a participação de atores sociais que, devido a suas propriedades de posição em campos intelectuais e políticos identificáveis, contaram com a possibilidade de definir os índios que Rugendas haveria de *visualizar* primeiro e *representar* depois. Na tarefa de imaginar e propor ideias para a nação, essas agências políticas e intelectuais tiveram de, também, imaginar o lugar que destinariam para o índio, desenvolvendo, em torno disso, ações políticas concretas; nos desenhos de Rugendas, aqui examinados, encontramos as marcas de tais intervenções.

Ao mesmo tempo e considerando que essas imagens foram dadas a conhecer ao grande público do Brasil e da Argentina durante o século XX, argumentamos também que seus movimentos no tempo, e suas passagens por outras configurações sociais, transformaram-nas em *objetos mediados* por uma diversidade de leituras, exercendo-se, sobre elas, outras apropriações produtoras de valores e significados. Interpretadas a partir do 'valor documental' geralmente atribuído às produções intelectuais elaboradas pelos viajantes do século XIX, sua qualidade de 'registro' – no sentido de reprodução

fidedigna de realidades observadas – foi utilizado e ressignificado em função de conjunturas históricas concretas, atualizando, de formas particulares, a orientação do olhar de Rugendas sobre os povos indígenas de ambos os países. Abordando os caminhos desses percursos, propusemos desenvolver uma etnografia dos veículos através dos quais essas imagens adquiriram e transmitiram significados portadores de consequências sociais, interrogando os atores envolvidos nesses significados a partir de uma investigação histórica, apoiada nas fontes onde esses atores se expressaram e outorgaram sentidos sociais a essas obras de Rugendas.

* * *

Tanto *sertão* quanto *deserto* foram duas categorias espaço-ideológicas, empregadas por ambos os estados nacionais para indicar o *espaço oposto à civilização*, periférico à sua centralização territorial e ocupado pela alteridade indígena. Como lugares desconhecidos a serem conquistados, sertão e deserto definiam as bordas da civilização, as fronteiras internas que impediam a expansão nacional e sua unidade territorial. Compreendidos por uma diversidade de ecossistemas, não obstante foram esvaziados de suas características geográficas para serem homogeneizados sob significados com conteúdos políticos nacionalizados. Mediados por uma diversidade de representações (históricas, políticas, visuais, literárias, jornalísticas), sertão e deserto permitiam imaginar – e sentir – claras fronteiras morais e culturais. As formas de pensar essas 'paisagens' durante o século XIX, no Brasil e na Argentina, cristalizaram uma determinada maneira de percebê-los, estruturando experiências sobre esses mundos naturais, nos quais se definiam fronteiras e relações de poder (Williams, 1989; Mitchell, 1994b); trata-se de espaços *irreais,* produzidos no tempo, moldados em função de valores e aspirações nacionais.

Na construção ideológica de ambos os espaços encontramos, não obstante, alguns elementos comuns. A vigência do determinismo meio ambiental tinha permitido 'explicar', em alguma medida, aqueles seres definidos como selvagens, inferiores, ignorantes, degradados, animalizados e imorais: a desmesura natural brasileira impunha, nos seus habitantes, os instintos e o ócio da monótona vida selvagem, vivendo de forma miserável, sem passado e indiferentes ao futuro devido à imprevisão da indomesticada natureza que regulava suas vidas; a ausência de civilização no sertão tornava inexistente a possibilidade de estímulos para promover atividades, alimentar a vontade ou despertar

iniciativas. Saint-Hilaire referiu-se aos sertões como *"as áreas despovoadas do interior do Brasil. Quando digo 'despovoada', refiro-me evidentemente aos habitantes civilizados, pois de gentios e animais bravios está povoada até em excesso"*[462]. Por sua vez, o deserto desolado, inóspito e agreste era o cenário que 'engendrava' os indígenas da pampa e suas ações violentas; em 1875 (quatro anos antes da Conquista do Deserto), o então presidente Nicolás Avellaneda assegurava que *"No suprimiremos al indio sino suprimiendo al desierto que lo engendra (...) no implica en otros términos sino poblar el desierto"*[463]. Entretanto, e ao mesmo tempo, as conotações negativas expressadas em torno de ambos os espaços encontravam sua razão de ser na posse indígena dessas terras: era *a sua presença* a que tornava esses lugares hostis, perigosos, inseguros, ameaçantes e incultos.

Partindo do triunfalismo ocidental e do poder do paradigma civilizatório, tanto 'o meio adverso habitado pelos indígenas selvagens' quanto 'os indígenas selvagens que tornavam adversos os territórios' *precisavam de intervenção estatal*, projetando sobre esses *espaços vazios de civilização* a condição de *disponibilidade* já comentada: a ideia aqui não é a de um vazio em si mesmo, mas da *"vazia paisagem da disponibilidade"* (Pratt, 1997:310); tratava-se de naturezas vazias de cultura, e de índios vazios de cristianismo e de civilização. Tudo estava disponível porque tudo, neles, era explorável, domesticável, passível da *perfectibilidade* civilizatória europeia.

As visões sociais sobre os índios e suas terras seriam criadas sobre esses particulares 'vazios' prévios, montando sobre o sertão e o deserto os cenários de tais ausências. Indígenas e territórios estavam lá para serem conquistados, e para colocar sobre eles os naturais interesses produtivos dessas nações no caminho para o progresso; sertão e deserto albergariam utopias nacionais, na medida em que se projetavam como a chave de acesso para ilimitados benefícios econômicos.

Nesse quadro, a diversidade de atributos negativos colocados sobre ambos os territórios encontrariam suas possibilidades de modificação através de uma intervenção determinada: a colonização e o trabalho. Ao mesmo tempo, o avanço progressivo sobre esses espaços, e sua transformação produtiva em terras férteis e prósperas, permitiria instalar e/ou fortalecer uma consciência de unidade e segurança territorial, indispensável

[462] Citado em Amado, 1995:148.

[463] Citado em Álvaro Barros, *Indios, fronteras y seguridad interior*. Buenos Aires:Solar/Hachette, 1975:137. A carga ideológica do termo torna-se eloquente nas palavras de um ex-comandante dessa campanha de extermínio: *"Cuando ingresé al ejército, allá por mayo de 1877 (...) el desierto empezaba ahí nomás, a cuarenta leguas de la casa de gobierno. (...) Entonces los indios, señores soberanos de la pampa, se daban el lujo de traer sus invasiones hasta las puertas de Buenos Aires"* (Prado, 2001:11).

para imaginar a nação. Como parte desse programa político-econômico-ideológico, as fórmulas *bravos do sertão* e *bárbaros do deserto* viabilizaram uma forma de dar a conhecer os resistentes inimigos da ordem estatal, e dos seus objetivos nacionais.

Temos apelado a essas formas nacionalizadas de categorizar o espaço para apresentar a 'nacionalização' visual dos índios operada por Rugendas nesses cenários. As contrastantes diferenças de representação entre as imagens de *Viagem Pitoresca* e de *La Cautiva*, que tanto tinham chamado a nossa atenção quando começamos a delinear a nossa pesquisa, respondem a formas *nacionalizadas* de ver o indígena, em função dos projetos traçados para eles nesses espaços nacionais ideologicamente construídos. O desbravamento dos sertões apontava à transformação – pacífica ou não – daqueles territórios, para explorá-los em sua condição de fontes para a indústria; a conjunta *civilização dos índios* acompanharia esse processo, transformando o índio em um trabalhador, em um súdito 'nacional' que, quando abandonasse sua 'indianidade', devia se incluir nas classes inferiores do Império. Chama a atenção observarmos que, no século XVI, a resistência à ocupação portuguesa tinha determinado que os indígenas se definiam por sua 'ferocidade guerreira' e seu 'canibalismo', mas, no século XIX, sua principal característica seria a *indolência*, a falta de vontade e incapacidade para o trabalho. Por sua vez, o deserto também devia ser transformado: aquelas terras selvagens e inóspitas do poema echeverriano deviam abrir passo à atividade pecuária, transformando-se no eixo exportador do país; entretanto, a colonização e o trabalho ali propostos deviam ser realizados pela população branca que, pretensamente, chegaria da Europa, para 'povoar' aquele deserto que, com anterioridade, tinha sido 'esvaziado' ideologicamente dos seus habitantes.

Em ambos os casos, esses projetos apagavam a condição indígena: tratava-se da submissão ao controle branco, a redução e/ou a expropriação de suas terras, e a transformação, negação e/ou desaparecimento da sua identidade.

* * *

Rugendas tinha construído, visual e discursivamente, tanto as necessidades do Brasil na conquista dos seus sertões, quanto as deficiências dos seus índios indolentes, incapazes e precisados de tutela; também tinha apresentado os perigos do deserto e sugerido, através de suas cativas, o fim dos seus selvagens vitimários.

Não obstante, Rugendas realizou essas obras em um momento no qual a invenção da tradição começaria o seu curso, sem que ainda estivesse configurado qualquer relato historiográfico; havia, sem dúvida, outros relatos pré-existentes pelos quais interpretar os indígenas, mas não estava escrita uma forma hegemônica de explicar essas nações, nem o lugar, nelas, das populações indígenas. Será na segunda metade do século XIX quando ambos os países montarão as bases dos seus discursos historiográficos. Essas convenções sobre os passados nacionais foram transformadas em conhecimentos disciplinares, institucionalizando não somente uma galeria de glórias e de heróis fundadores, mas também um lugar irreal para os indígenas, em passados e mitos retrospectivos associados à ideia de um período colonial já superado. Aqueles países, despertando para a sua independência, regidos principalmente por elites que tentavam traçar as pertinentes distâncias entre peninsulares e americanos, enfrentaram-se, ambos, com a crise desatada pela separação dos seus anteriores centros de poder (Portugal e Espanha), originando-se tanto uma multiplicidade de projetos políticos coexistentes, quanto uma diversidade de identidades políticas. Transformados ambos em laboratórios sociais para a experimentação de uma sociedade e/ou unidade nacional, suas novas posições exigiam-lhes um reordenamento das diferenças.

As influências do romantismo – com seu resgate do passado e das tradições populares – favoreceria, no Brasil, a contemplação do índio como um legado e um símbolo para a possível imaginação de uma nação brasileira, idealizando-o sob um discurso de raízes que o colocava nas origens da nacionalidade; como também o fizeram as artes e a literatura, estilizavam-se, nele, os valores da coragem e da liberdade, utilizando-o como elemento original e distinto de qualquer herança portuguesa, omitindo-se sua passada e contemporânea situação de exploração no plano sócio-econômico, e sua exclusão no plano sócio-político. Aqueles românticos argentinos, impregnados pela desconfiança sentida em relação aos setores populares, devido ao apoio que davam a Rosas, e incluindo os indígenas como parte dessas massas irracionais e bárbaras, demonstrariam, pelo contrário, um enorme desprezo por elas, e manifestariam de forma explícita a impossibilidade de qualquer integração; de fato, no seu *Facundo*, Sarmiento preconizava de algum modo a destruição do indígena – atitude que se revelava indizível no Brasil daquela mesma época. O desaparecimento do índio argentino foi tecnicamente construído como parte do processo natural e necessário para

a construção do estado nacional[464]; seriam, a partir daí, as 'comunidades políticas inimaginadas' (Thurner, 1996) que, por vazio e/ou por negação, ficariam fora do projeto totalizante de sua história.

Temos destacado, anteriormente, que produzir uma história implicava também produzir uma imagem sobre ela; sem que se tratasse unicamente de criar e/ou gerar ideias através de ilustrações, era preciso também possuí-las, instalá-las, administrá-las e estabelecer, por seu intermédio, uma sensibilidade a respeito dos índios que se integrasse com outras ordens da vida social, compartilhando, entre a 'comunidade imaginada' (Anderson, 1993), experiências e costumes visuais convergentes. As imagens de Rugendas teriam feito parte dessas 'tecnologias intelectuais' (Foucault, 2004) ou 'técnicas culturais' (Steinmetz, 1999), nas quais objetos e sujeitos a serem governados resultavam traduzidos em informação através de estatísticas, desenhos e mapas, constituindo-se em *dados* por intermédio desses suportes, e dando-os a conhecer sob essas formas particulares. Ao considerarmos a quantidade e diversidade de documentos produzidos na época para informar os progressos desses países (estatísticas, crônicas, quadros, romances, mapas etc.) advertimos que 'conduzir à civilização' não tinha nada de 'natural'; pelo contrário, eram necessários muitos esforços informacionais para construir essa ideia.

Entre tais esforços estavam esses discursos historiográficos, produzidos por aqueles que tinham se imposto sobre os índios, sem que estes tivessem algum tipo de participação nas suas próprias representações. Esses relatos refletiram o ponto de vista da sociedade branca, e sustentaram o modelo civilizatório com potência; a partir dessas convenções discursivas também se estabeleceria que, daí em diante, 'a história indígena' haveria de ser uma empresa carente de todo sentido.

* * *

Os indígenas que aparecem em *Viagem Pitoresca* e em *La Cautiva* não possuem nomes próprios, nem estão associados com eventos concretos; diferentemente dos personagens

[464] Em 2001, reeditando-se as crônicas de um ex-comandante da Conquista do Deserto, a Sociedade Militar expressava, no *Prólogo* dessa obra: *"Con gran espíritu de sacrificio, estos abnegados soldados del ejército de línea de la Guardia Nacional avanzaron a través del 'Desierto' y su soledad hostil, para entregar al país las fértiles llanuras pampeanas que se incorporaron a la producción a partir de entonces, desarrollando el perfil de país productor de bienes agrícola-ganaderos que nos caracterizó, permitiendo el incremento permanente de nuestras exportaciones y un crecimiento constante"* (em Prado, 2001:7).

refletidos na pintura histórica – geralmente identificáveis, e temporalmente localizados – , são seres anônimos cuja temporalidade está determinada a partir do elemento branco: os primeiros respondem ao álbum de um viajante do século XIX; os segundos, ao núcleo argumental de um poema escrito no mesmo século.

Longe de constituir um fato isolado, essa colocação em uma *temporalidade dependente* e/ou subalterna encontra a sua ancoragem em uma continuidade de representações que nos fala dos índios à sombra dos discursos nacionais, confirmando lugares secundários, estáticos ou não-lugares, como a parte quase-anônima da história branca.

Há uma praxis para construir um passado histórico, que vai muito mais além da construção de um relato historiográfico, e onde as continuidades são mais importantes do que os nomes, os dados e as datas. Não são as imagens de Rugendas, por si mesmas, as que despojam os índios de tempo e de história: são as apresentações e as leituras sobre elas, ausentes de toda revisão crítica, as que as colocam na continuidade dessa *temporalidade dependente* que nos é informada a partir de várias ordens da vida social, começando pela instituição escolar, e seguida por outras manifestações no âmbito do público – tais como livros de arte, museus e meios de comunicação –, onde as imagens sobre os indígenas aparecem como *citações* que repetem e/ou ilustram relatos fortemente incorporados no senso comum[465]. Essas múltiplas atividades exercidas, anônimas e simultâneas, que apresentam os indígenas nos quadros de tais temporalidades dependentes, possuem, não obstante, um eixo que as conecta, dando-lhes a sua razão de ser: a confiança no poder da civilização. Todas elas respondem a um acervo de ideias civilizatórias que, na performatividade da repetição, confirmam como os seus efeitos estão profundamente arraigados na vida cotidiana.

Rugendas construiu visualmente ordens sociais, ao criar, nos seus desenhos, os cenários sobre os quais conhecer, examinar e avaliar as diferenças – e a desigualdade – do índio; ao mesmo tempo e de acordo com o processo dialético proposto por Mitchell (1994), essas ordens funcionam quando integradas em outras coleções de imagens, com as quais construir socialmente a visualidade sobre o indígena, projetando-se uma

[465] Como exemplos desses usos sociais, podemos citar aqui que *Viagem Pitoresca através do Brasil* foi, duas vezes, objeto de enredo nos carnavais cariocas, em 1962 com a *Escola do Samba Portela* e em 1968 com *Mocidade Independente do Padre Miguel*, celebrando-se, em ambas as oportunidades, a constituição do Brasil como país mestiço, através da obra de Rugendas. Na Argentina, o bem-sucedido romance de Aira (2000) colocou um tratamento muito diferente sobre a obra do artista: ironizando os mitos incorporados na história oficial aprendida, esse autor traça uma paródia sobre as imagens estereotipadas dos raptos de cativas e *malones* indígenas, divulgadas através da arte e da literatura do século XIX, apresentando-nos índios que 'brincam de índios', e que zombam das versões construídas sobre eles.

determinada *mise-en-scène* para que operem e produzam efeitos na experiência daqueles que as contemplam. Quando *Viagem Pitoresca* e *La Cautiva* chegaram ao grande público no século XX, adquiriram um valor de verdade e/ou evidência no sistema mais amplo de significados e estruturas organizados em torno do índio, incorporando-se a maneiras legitimadas de interpretá-los e visualizá-los na história. Ambos os conjuntos expressavam uma narrativa própria, mas foram integrados entre os símbolos mais fortes daquelas culturas e histórias 'nacionais', e resultaram organizados em um discurso que os naturalizava, ingressando no terreno da ideologia ao serem lidos como representações factuais que expressavam relações históricas naturais. Longe de se constituírem como dispositivos visuais com capacidades independentes, sua possibilidade para criar expositivamente identidades sociais encontrou sua força no universo mais amplo, e multiplamente articulado, de representações sobre o indígena.

* * *

Consideramos que a nossa abordagem sobre esses dois conjuntos de imagens, como *objetos-meios de pesquisa*, permitiu-nos demonstrar como Rugendas concebeu o seu trabalho, encontrando, nas *condições que tornaram possível visualizar os índios*, as marcas das ideias de atores sociais definidos, em torno da questão indígena, no processo de formação de ambos os Estados. Na sua qualidade de ilustrador, pôde oferecer símbolos com significações políticas a essas novas nações, e proporcionar-lhes alternativas visuais disciplinares no tratamento da diferença social. Como já apontamos, Rugendas *realizou suas visualizações* sobre os índios quando os relatos fundacionais dessas nações ainda não estavam configurados; não obstante, sob um olhar retrospectivo, suas imagens se revelam como as eficazes representações dos imaginários em jogo vigentes naquele momento: elas não documentam índios, mas maneiras específicas de pensar sobre eles.

Em *Viagem Pitoresca*, Rugendas deixou claro que 'o que estava em jogo', no Brasil, era o corpo social da nação: como muitos outros viajantes, tinha colocado em uma oposição valorativa a riqueza e exuberância do território brasileiro e sua natureza, confrontada à incompletude dos seus habitantes, que 'mal começavam a formar uma nação' (Rugendas, 1972:78). Nessa formação, incluía o índio: suas ideias em torno da perfectibilidade do homem lhe permitiam confiar em sua civilização, a qual encontrava condições de possibilidade através da gestão dos aldeamentos. Comungando com as

ideias de José Bonifácio e Guido Marlière, esse era o lugar onde o indígena aprendia uma forma particular de ingresso na civilização, incorporando os valores da sociedade branca, mesclando-se com ela, transformando-se em um trabalhador e em um braço útil para sua indústria, fundindo-se nos degraus inferiores da ordem social. O índio não somente podia se incorporar ao estado nacional: *devia* fazê-lo, o país precisava que ingressasse *dessa* maneira.

A miscigenação era a ferramenta adequada para esse projeto. Como José Bonifácio, Rugendas tinha criticado o fechamento dos aldeamentos jesuítas, apontando a conveniência da proximidade com os brancos para uma introdução lenta e paulatina, rumo às inegáveis vantagens da sedentarização e da agricultura. Era essa proximidade com o *branco civilizado* que, além de pôr em marcha uma assimilação em termos produtivos e culturais, também garantia uma extinção natural e progressiva dos índios e seus aldeamentos.

Tanto as abordagens visuais, quanto as próprias declarações de Rugendas no álbum, sugerem, via assimilação e miscigenação, um controle da população e a consecução de uma unidade cultural que encontravam o seu fator de coesão no Estado, como 'administrador' dos índios. De fato, nas discussões mantidas no IHGB sobre as consequências da possível abolição da escravidão, em 1839, expunha-se:

> *"*[os indígenas] *...não são tão avessos ao trabalho, como os pretendem pintar os patronos da escravidão africana, e para que se veja que se forem removidas certas causas de seu horror e desconfiança, se forem bem-tratados cumprindo-se fielmente as convenções, que com eles fizerem, se forem docemente chamados a um comércio vantajoso e a uma comunicação civilizadora, teremos, senão nos que hoje existem habituados à sua vida nômade, ao menos em seus filhos e em seus netos, uma classe trabalhadora, que nos dispense a dos Africanos"* (Januário da Cunha Barbosa; citado em Salgado Guimarães, 1988:22).

As possíveis soluções a respeito da disponibilidade de mão-de-obra eram discutidas por esses representantes do Império reunidos no IHGB, que interpretavam a direção dessa transformação da força de trabalho como um problema e uma responsabilidade estatal.

Referindo-nos agora a *La Cautiva*, no seu conjunto de desenhos a ideia de perfectibilidade poderia estar sugerida, em certo modo, na figura do 'salvador' que modifica o relato da série: um indígena que, 'comovido no seu coração' perante o pranto das cativas, *"se dispone a salvarlas y devolverlas a los suyos"*, aparecendo depois outros indígenas, que também as ajudariam (veja-se pág.289). Tratar-se-ia, portanto, de uma noção de perfectibilidade que aponta à possibilidade de 'humanidade'

nos índios, no sentido de pensá-los como seres com emoções e sentimentos benevolentes. Não obstante, se considerarmos que, sobre essa série de imagens, Rugendas pintou repetidas vezes as imagens dos raptos (e, ocasionalmente, os retornos das cativas, embora raramente incluindo os indígenas nessas cenas), as possíveis insinuações de perfectibilidade se dissolvem, perante o reiterado aparecimento dos índios raptores e selvagens.

A ideia de civilização também está, aqui, claramente comprometida com a ordem branca, embora de maneira diferente. Como apontamos na nossa análise, naquela não-paisagem do deserto resultavam definidas fronteiras sociais que delimitavam dois mundos opostos e incompatíveis; a incorporação do índio no estado nacional se torna impensável e se sugere, pelo contrário, a sua exclusão. Dessa forma, a miscigenação se tornava um elemento inimaginado e/ou indesejável: lembremos que as cativas 'reais' eram desprezadas quando retornavam a seus lugares de origem por causa do contato com o índio, e que a pintura e a literatura haveriam de imortalizar, sob essa categoria, as figuras fictícias, ou as que morriam. Também encontramos aqui uma ideia de extinção do índio, sem se tratar, neste caso, de qualquer curso natural ou progressivo: o índio devia desaparecer perante o progresso da civilização, que avançou sobre eles sob a forma da guerra.

As imagens de *La Cautiva* parecem deixar claro que 'o que estava em jogo', na Argentina, era o seu território. Colocados em paisagens que os *desterritorializavam*, os índios de *La Cautiva* deviam deixá-lo livre. A terra devia ser dominada para controlá-los, constituindo, em torno dela, o objetivo predominante de uma integração simbólica gerida pelo Estado na consecução de uma unidade econômica e territorial. No entanto, essa unidade territorial não significava integração populacional; referindo-se aos indígenas em geral, Sarmiento escrevia em 1845: *"Para nosotros, Colocolo, Lautaro y Caupolicán, no obstante los ropajes nobles y civilizados con que los revistiera Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho colgar ahora"*[466].

De fato, a apresentação da Argentina perante as novas nações se baseou na identificação com as suas regiões, com o 'território': quando Ángel Della Valle apresentou "La vuelta del malón" na Exposição de Chicago de 1892 (onde, lembremos, resultaria consagrada como 'a primeira obra de caráter nacional'; veja-se pág.319), era a temática *impulsionada por Echeverría na literatura* e *inaugurada por Rugendas na*

[466] Refere-se aos personagens do poema épico de Ercilla (veja-se pág.307); Sarmiento, D.F. *Obras completas*, tomo II, p.214; citado em Viñas, 2003:61.

pintura que estava em jogo, celebrando a integração territorial conseguida só depois da Conquista do Deserto de 1879: era a consagração do território argentino *sem índios*, finalmente livre para a colonização europeia.

A permanência dessa atitude permitiria que, em 1927, o prestigioso Paul Rivet, de visita a Buenos Aires e presidindo ao ato de reinauguração do Museu Etnográfico dessa cidade, afirmasse que *"...el vínculo étnico que en otras partes de América une blancos e indios, aquí no existe, y el acto que se realiza tiende a establecer un vínculo de orden intelectual entre ambas razas"*[467]. Achamos relevante destacar aqui que a 'inexistência' desse vínculo se atualiza constantemente no cotidiano atual de todos os argentinos: no verso da nota de $ 100 (o mais alto valor no sistema monetário vigente), reproduz-se a imagem triunfante do Gral. Roca e seu exército, sob o título "La Conquista del Desierto" (veja-se imagem em Anexo II)[468].

* * *

Rugendas dialogou entre os estilos europeus e os novos elementos nacionais. Alimentou-se das tradições trazidas com ele do Velho Mundo – os álbuns de viagens, a ilustração científica, o romantismo, as pinturas de batalhas dos seus antepassados, as cenas de raptos por não-brancos, o orientalismo, entre outros –, embora integrando-se a novas representações, cujas referências eram extraídas dos seus contextos e redes sociais, respondendo aos problemas específicos de cada país e encontrando os seus conteúdos em função de tais vínculos.

Entretanto, enquanto *europeu* desenhando as alteridades *americanas*, as perspectivas da arte e da ciência colocadas sobre sua obra eclipsaram, de forma considerável, a sua produção de imagens como objetos coloniais; enquanto 'imagens nacionais', não se destacou suficientemente, nelas, a participação das elites intelectuais e políticas, desde o momento em que suas representações pareceram coincidir com os relatos historiográficos elaborados com posterioridade, resultando lidas como as observações externas, agudas e perspicazes, de um viajante do século XIX nesses países.

[467] Citado em Roca, 2008:45.
[468] Intitulado originalmente "La ocupación militar en el Río Negro", foi realizado pelo pintor uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901) em 1889; de grandes proporções (7,10 x 3,55 m), faz parte do acervo permanente do Museu Histórico Nacional.

Ao propormos a abordagem dessas imagens em seu caráter de produtos coloniais, analisamos apenas um mínimo exemplo das representações realizadas por um não-índio que, montando construções imaginárias, alimentadas por atores sociais com projetos políticos definidos, não obstante – e da mesma forma que muitas outras imagens sobre os indígenas – nos foram apresentadas com o poder de mostrar-nos *como eram os índios.*

ANEXOS

ANEXO I

Córdoba
Valparaíso
Mendoza
URUGUAY
Santiago
CHILE
Buenos Aires
Montevideo
Talca
río Salado
"Salinas Grandes"
Concepción
río Biobio
río Negro
Choele Choel
Valdivia
Carmen de Patagones

ANEXO II

"*La ocupación militar en el Río Negro*" – Juan Manuel Blanes (1889; 7,10 x 3,55 m)

Atual nota argentina de $ 100.- (frente e verso)

BIBLIOGRAFIA EMPÍRICA

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina.* Buenos Aires: Eudeba, 1966 (1852).

Álvarez Urquieta, Luis. El pintor Juan Mauricio Rugendas. In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año 7, (12), 1940, pp. 5-36.

Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994.

Berger, Paulo. *Bibliografia do Rio de Janeiro. Viajantes e autores estrangeiros, 1531-1900.* Rio de Janeiro: SEEC, 1980.

Bernardino da Silva, Danuzio Gil (org.). *Os diários de Langsdorff.* Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997 (3 volumes).

Bindis, Ricardo. *Rugendas en Chile.* Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1989.

Bonifácio de Andrada e Silva, José. Apontamentos para a civilisação dos índios bravos do Império do Brazil. In: Carneiro da Cunha, Manuela (org). *Legislação indigenista no século XIX. Uma compilação (1808-1889)*. São Paulo: EDUSP, 1992 (1823), pp. 347-360.

Carneiro, Newton. *Rugendas no Brasil*. São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1979.

Carneiro, Newton. Nota sobre Rugendas, pintor das Américas. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Brasília/Rio de Janeiro, Outubro/Dezembro 1979b.

Comando General del Ejército. *Política seguida con el aborigen*. Buenos Aires: Círculo Militar, Tomos I, II e III, 1973-74.

Cordero, Carlos J. *Los relatos de los viajeros extranjeros posteriores a la Revolución de Mayo como fuentes de Historia Argentina.* Buenos Aires: CONI, 1936.

Correas, Edmundo. Rugendas. Historiador com lápis e tinta. *Revista Américas*, v.19, n.11. Rio de Janeiro, novembro 1967, pp.12-19.

Debret, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1978.

del Carril, Bonifacio. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina (1536-1860)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

del Carril, Bonifacio. 'El malón' de Rugendas. In: Echeverría, Esteban (1966 [1837]) - *La Cautiva (con ilustraciones de Mauricio Rugendas).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1966, pp.23-28.

del Carril, Bonifacio. *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas (con* Notas Documentales *por John W. Maguire y las* Costumbres del gaucho *por Juan*

Espinosa y Domingo de Oro). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes/Emecé Editores, 1966b.

del Carril, Bonifacio. *Los indios en la Argentina 1536-1845, según la iconografía de la época*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

D'Escragnolle Taunay, Alfredo. A expedição do cónsul Langsdorff ao interior do Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Segundo trimestre 1875, Tomo XXXVIII, v.50, pp. 337-469.

D'Escragnolle Taunay, Alfredo. Estrangeiros illustres e prestimosos que concorreram, com todo o esforço e dedicação, para o engrandecimento intellectual, artístico, moral, militar, litterario, economico, industrial, comercial e material do Brazil, desde os princípios deste século até 1892. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Terceiro e quarto trimestres, 1895, Tomo LVIII, v.2, pp. 125-258.

Diener, Pablo. Rugendas: América de punta a cabo. In: *Rugendas. América de punta a cabo.* Editorial Aleda: Santiago de Chile, 1992, pp.13-54.

Diener, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J.M.Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. In: *Revista USP*, São Paulo (30): 46-57, Junho/Agosto, 1996.

Diener, Pablo. *Rugendas, 1802-1858. Catálogo razonado de la obra.* Augsburgo: Wissner Verlag, 1997.

Diener, Pablo e Maria da Fátima Costa. *Juan Maurício Rugendas, pintor y dibujante*. Catálogo da exposição do Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Santiago de Chile: MNBA, 1998.

Diener, Pablo. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas. In: *Historia*. Santiago de Chile, v. 40, n. 2, Diciembre 2007, pp. 185-309.

Diener, Pablo. Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición Rugendas y Chile. In: Revista *Historia*. Santiago de Chile, nº 40, v.1, enero-junio de 2007, pp.199-204 (2007b).

Diener, Pablo e Maria da Fátima Costa. *A América de Rugendas. Obras e documentos.* São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

Diener, Pablo e Maria da Fátima Costa. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

D'Orbigny, Alcide. *Viajes por América meridional*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1945.

Echeverría, Esteban. *La Cautiva.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1966.

Espinosa, Ismael. Chile a la llegada de Rugendas. In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984, pp.15-37.

Figueirôa, Silvia F. de M. Algumas considerações sobre a Obra. In: *Os diários de Langsdorff.* Danuzio Gil Bernardino da Silva (org.). Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, pp. XXXVII-XXXIX.

Foerster, Rolf. Rugendas o la estética del rapto. In: *Rugendas. América de punta a cabo.* Santiago de Chile: Editorial Aleda, 1992, pp.109-121.

Fredes Aliaga, Carlos. Chile entre 1834 y 1842. In: *Rugendas. América de punta a cabo.* Santiago de Chile: Editorial Aleda,1992, pp. 55-70.

Ghiano, Juan Carlos. 'La cautiva' de Esteban Echeverría. In: *La Cautiva*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966, pp. 9-19.

Gomes, Mathias Herculano. *Rugendas e a Viagem Pitoresca através do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

James, David. Rugendas no Brasil. Obras inéditas. Imagens e notas do Brasil. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro, vol. 13, 1956, pp. 9-84.

Keller, Carlos. El pintor Rugendas y doña Carmen Arriagada. In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, nº 59, Año XXV, 1958, pp. 98-134.

Komissarov, Boris. O acadêmico G.I. Langsdorff e sua expedição ao Brasil em 1821-1829. In: Chur, L.A. (coord.). *A expedição científica de G.I.Langsdorff ao Brasil, 1821 a 1829.* Brasília: MEC, Sphan, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

Komissarov, Boris. *Expedição Langsdorff. Acervo e fontes históricas.* São Paulo/ Brasília: Editora da UNESP, 1994.

Komissarov, Boris. As relações diplomáticas e comerciais entre Rússia e Brasil na época de Langsdorff. In: *Os diários de Langsdorff.* Danuzio Gil Bernardino da Silva (org.). Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, pp. XIII-XXII.

Koster, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Coleção Biblioteca Pedagógica Brasileira, 1942.

Levchin, B.V. Introdução. In: Monteiro, Salvador y Leonel Kaz. *Expedição Langsdorff ao Brasil / 1821-1829.* Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1998.

Lafourcade, Enrique. Rugendas, el solitario. In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984, pp. 63-91.

Lago, Tomás. *Rugendas. Pintor romántico de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1998 [1960].

Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Adicol, 2006 [1870].

Massarani, Emanuel von Lauestein. *Rugendas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S/A – IMESP, 1982.

Mello Filho, Luiz E. A expedição Langsdorff. In: Monteiro, S. e L. Kaz. *Expedição Langsdorff ao Brasil / 1821-1829.* Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1998, pp. 11-18.

Mello Junior, Donato. João Maurício Rugendas nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1846. In: *Mensário do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, Dezembro 1974, Ano V, n.12, pp. 20-26.

Mello Junior, Donato. As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no Segundo Reinado. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. Rio de Janeiro, vol. 1, 1984, pp. 203-352.

Mello Junior, Donato. As primeiras Exposições Gerais de Belas Artes na República. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Anais do Congresso Nacional da História da propaganda, proclamação e consolidação da República no Brasil (8 a 10 de novembro de 1989). Rio de Janeiro, vol. 2, 1989, pp. 83-102.

Metzger, Christhof e Christhof Trepesch. *Chile und Johann Moritz Rugendas*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

Monteiro, Salvador e Leonel Kaz. *Expedição Langsdorff ao Brasil / 1821-1829.* Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1998.

Moreira Leite, Miriam L. Viajantes naturalistas. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, I (2), novembro 1994-fevereiro 1995, pp. 7-19.

Moreira Leite, Miriam L. *Livros de viagem (1803-1900)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Muñoz Zárate, Patricio. Juan Mauricio Rugendas, artista o cronista en tránsito. In: *Chile und Johann Moritz Rugendas*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 49-60.

Pereira Salas, Eugenio. Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), pintor de las Américas. In: *Revista Atenea*, nº 449, segundo semestre. Santiago de Chile, 1984, pp. 39-61.

Pinochet de la Barra, Oscar. *Carmen Arriagada, cartas de una mujer apasionada.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

Prado, Manuel. *La guerra al malón.* Buenos Aires: Ediciones La Llave, 2001 (1907).

Revista da Semana. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. Ano XXXVIII, n. 46 até Ano XL, n. 49, 1937-1939.

Richert, Gertrud. La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año XIX, nº 47. Santiago de Chile, 1952, pp. 137-155.

Richert, Gertrud. La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. II: Cartas inéditas de Domingo de Oro a J.M. Rugendas. In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año XX, nº 48. Santiago de Chile, 1953a, pp. 157-184.

Richert, Gertrud. La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. II: Cartas inéditas de Domingo de Oro a J.M. Rugendas (Continuación). In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año XX, nº 49. Santiago de Chile, 1953b, pp. 183-209.

Richert, Gertrud. La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. IV – El epistolario de Juan Espinosa. In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año XXI, nº 50. Santiago de Chile, 1954a, pp. 149-173.

Richert, Gertrud. La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. El epistolario de Juan Espinosa (Conclusión). In: *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Año XXI, nº 51. Santiago de Chile, 1954b, pp. 91-148.

Rugendas, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1940 (primeira edição).

Rugendas, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

Rugendas, Juan Mauricio. *Viaje pintoresco a través del Brasil*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1947.

Rugendas, um olhar inaugural. Catálogo da exposição no Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, Fevereiro/Março 2008.

Rugendas-Portinari. Dos aspectos de las artes plásticas en Brasil. Catálogo da exposição organizada pelo Ministério de Relações Exteriores do Brasil, com motivo da visita do presidente Sr. João Baptista Figueiredo à República Argentina. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1980.

Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais.* Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo, o civilización o barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006 [1845].

Sarmiento, Domingo F. *Viajes por Europa, África y América.* Buenos Aires: Editorial La Cultura Argentina, 1922 [1846].

Schindler, Helmut. Rugendas y los Araucanos: apuntes etnográficos. In: *Rugendas. América de punta a cabo.* Santiago de Chile: Editorial Aleda, 1992, pp. 71-107.

Scliar, Salomão (org.). *Brasil Histórico e Geográfico. Série Documentos Históricos*. São Paulo: Codil – Companhia Distribuidora de Livros, 1974.

Sousa Leão Filho, José de. Noticiário. Johann Moritz Rugendas. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Rio de Janeiro: Departamento da Imprensa Nacional. Vol. 272, Julho/Setembro 1966, pp. 311-313.

Spix, Johann Baptist von, e Karl Friedrich Philipp von Martius. *Viagem pelo Brasil, 1817-1820.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.

Teixeira Leite, José R. Rugendas. Cenas do então Novo Mundo. In: Revista *Bravo*!, ano 1, n. 12, Setembro 1998, pp. 100-103.

Teschauer S.J., Carlos. Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX no Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Anais do 5º Congresso Internacional de História da América, Tomo especial, Volume V. Rio de Janeiro, 1927, pp. 364-434.

Vilaseca, Clara (ed.). *Cartas de Mariquita Sánchez.* Buenos Aires: Editorial Peuser, 1952.

von Martius, Karl Friedrich Philipp. Como se deve escrever a história do Brasil. In: *Ciência Hoje*, 59 (77). Outubro/Novembro 1991, pp. 57-63.

Wied-Neuwied, Maximilian A. *Viagem ao Brasil*. Brasiliana, Coleção Biblioteca Pedagógica Brasileira. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1940.

Zeballos, Estanislao S. *Viaje al país de los araucanos*. Buenos Aires: Solar, 1994 [1881].

Zeballos, Estanislao S. *Callvucurá, Painé, Relmu* (edição que reúne a trilogia do autor: *Callvucurá y la dinastía de los de piedra* [1884], *Painé y la dinastía de los zorros* [1886] e *Relmu, reina de los pinares* [1888]). Buenos Aires: El elefante blanco, 1998.

Zenha, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp.134-160.

BIBLIOGRAFIA ANALÍTICA

Aira, César. *Un episodio en la vida de un pintor viajero.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Abreu, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Regina Abreu & Mário Chagas (orgs.). Rio de Janeiro: DP&A, 2003, pp.30-45.

Alves Esteves Lima, Valéria. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura.* Tese de Doutorado, Departamento de História, UNICAMP, 2003.

Amado, Janaína. Região, sertão, nação. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, pp.145-151.

Amoroso, Marta. Natureza e sociedade. Disputas em torno do cultivo da paisagem em Itambacuri. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 71. Rio de Janeiro, 2009, pp. 55-72.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Antonio Filho, Fadei David. A propósito da palavra 'sertão'. In: *Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico*, 1, Rio Claro: UNESP, 1999, pp.15-17.

Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things.* Cambridge University Press, 1986.

Arinos de Melo Franco, Afonso. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.

Bartolomé, Leopoldo. La desindianización de la Argentina. In: *Boletín de Antropología Americana*. México DF, nº 17, Julio 1985, pp. 39-50.

Bensa, Alban. Da micro-história a uma antropologia crítica. In: *Jogos de escalas. A experiência da microanálise.* Jacques Revel (org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Bernal, Mirta. *Rosas y Los Indios*. Concepción del Uruguay, Entre Ríos: Editorial Búsqueda de Ayllú, 1997.

Bezerra de Meneses, Ulpiano. Imagem conceitual e representação. In: *Dédalo. Revista de Arte e Arqueologia.* Ano III, n.5, pp.26-39. São Paulo: Museu de Arte e Arqueologia, USP, 1967.

Bezerra de Meneses, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº 45, 2003, pp.11-36.

Bezerra de Meneses, Ulpiano. Rumo a uma 'História visual'. In: Souza Martins, José de, Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, pp. 33-56.

Bhabha, Homi K. Dissemination: Time, narrative, and the margins of modern nation. In: *Nation and Narration*. Homi K.Bhabha (comp.). Londres & New York: Routledge, 1990, pp. 291-322.

Bohnsack, Ralf. The Interpretation of Pictures and the Documentary Method. In: *Historical Social Research*, v.34, nº 2, 2009, pp.296-321.

Borba de Moraes, Rubens. *Rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works by Brazilian authors of the Colonial period* (dois volumes). UCLA Latin

American Center Publications. University of California: Los Angeles; Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1983.

Borges Leão, Andréa. Lições de viagens, devoção religiosa e sobrevivência nos trópicos: o Brasil no romance juvenil francês oitocentista**.** In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 9, 2006. Rio de Janeiro: ABRALIC, pp.141-160.

Bourdieu, Pierre. Campo intelectual y proyecto creador. In: Pouillon, J. *et al* (org.), *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967, pp.135-182.

Bourdieu, Pierre. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. In: Silbermann, A. (ed.): *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Bourdieu, Pierre. L'illusion biographique. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (62/63):69-72, junio 1986.

Bourdieu, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. In: *Criterios*, La Habana, Nº 25-28, Enero 1989, pp.20-42.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Taurus, 1985.

Buarque de Holanda, Sérgio. *Visões do paraíso.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Buarque de Holanda, Sérgio (et al.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil monárquico, tomo III: o processo de emancipação.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

Buchet, Bernardette. *Icon and Conquest. A structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Burke, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: Souza Martins, José de, Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, pp. 15-32.

Burucúa, José E. Las exploraciones en la Patagonia desde el siglo XVII hasta la Real Ordenanza de 1778. In: *Política seguida con el aborigen*. Comando General del Ejército, Buenos Aires: Círculo Militar, Tomo II, 1973, pp.241-391.

Caldeira, Jorge. *José Bonifácio de Andrada e Silva*. São Paulo: Editora 34, 2002.

Camargo, Kátia Aily Franco de. Uma leitura do Brasil: Ferdinand Denis. In: *II Congresso de História do Livro e da Leitura no Brasil*. Campinas: Unicamp, 2003, v.1.

Campos Françozo, Mariana de. "Um outro olhar: a etnologia alemã na obra de Sérgio Buarque de Holanda". Dissertação de Mestrado en Antropologia Social do IFCH, Unicamp, 2004.

Campos, Pedro Moacyr. Imagens do Brasil no Velho Mundo. In: Buarque de Holanda, Sérgio (et al.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil monárquico. O processo de emancipação.* Tomo II, v.3.Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, pp.48-74.

Carneiro da Cunha, Manuela. Política Indigenista no século XIX. In: *História dos Índios no Brasil*. Manuela Carneiro da Cunha (org.). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, pp.133-154.

Carneiro da Cunha, Manuela. *Legislação indigenista no século XIX. Uma compilação (1808-1889).* São Paulo: Edusp, 1992b.

Cavalcante, Berenice. *José Bonifácio. Razão e sensibilidade, uma história em três tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

Cézar de Carvalho, Valéria N. Autoridade indígena e legislação indigenista no Brasil. In: *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 2, jul./dez. 2008, pp. 511-540.

Chamboredon, Jean-Claude. Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: les deux manières de Jean-François Millet. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.17-18, novembre 1977, pp. 6-28.

Cicerchia, Ricardo. *Viajeros ilustrados y románticos en la imaginación nacional*. Buenos Aires: Troquel, 2005.

Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.* Barcelona: Gedisa, 1995.

Clifford, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge-Londres: Harvard University Press, 1997.

Corrigan, Peter y Derek Sayer. *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution.* Oxford, GB: Basil Blackwell, 1985.

Costa Straube, Fernando. Johann Natterer (1787-1843): naturalista-maior do Brasil. In: *Nattereria*, n.1, março 2000, pp. 4-14.

Curtin, Philip. *The Image of Africa: British ideas and Action, 1780-1850.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1964.

De Jong, Ingrid y Silvia Ratto. Redes políticas en el área arauco-pampeana: la Confederación Indígena de Calfucurá (1830-1870). In: *Intersecciones en antropología*, nº 9, Olavarría, enero/diciembre 2008, pp. 241-260.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Barcelona: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Domingues, Ângela. Os conceitos de guerra justa e resgate e os ameríndios do Norte do Brasil. In: *Brasil. Colonização e Escravidão.* Maria Beatriz Nizza da Silva (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000, p.45-54.

Dottori, Nora y Zanetti, Susana. Notas al 'Facundo, o civilización y barbarie'. In: *Facundo, o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2006.

Duchet, Michelle. *Antropología e Historia en el Siglo de las Luces.* México: Siglo XXI, 1988.

Elias, Norbert. Processos de formação do Estado e construção da Nação" ["Processes of state formation and nation building"] Tradução de Kenzo Paganelli. In: International Sociological Association. *Transactions at the Seventh World Congress of Sociology*. Varna: International Sociological Association, v.III, 1972.

Elias, Norbert. *O processo civilizacional. Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, v.1 e 2, 1989.

Elias, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e Civilização.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v.2, 1993.

Elias, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. 1, 1994a.

Elias, Norbert. *A sociedade dos indivíduos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.

Elias, Norbert. *Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Elias, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Elias, Norbert. *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Espindola, Haruf Salmen. A navegação do Rio Doce: 1800-1850. In: *Navigator*, v.3, n.5, 2007, pp. 50-72.

Ewel Lenz, Sylvia. Memórias de oficiais alemães do Exército Imperial. Comunicação apresentada no *XII Encontro Regional de História, Anpuh*. Rio de Janeiro, 2006.

Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology makes its object.* New York: Columbia University Press, 1983.

Fabian, Johannes. *Remembering the Present. Painting and popular history in Zaire*. California: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996.

Fausto, Boris. *História do Brasil*. Sao Paulo: EdUSP, 1995.

Fayet Sallas, Ana Luisa. Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX. In: *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 7. Santiago, Junio de 2006, pp. 31-59.

Fayet Sallas, Ana Luisa. Ciência e arte nas imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX. Comunicação apresentada na 25º Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 2006b.

Feldman-Bianco, Bela e Míriam L. Moreira Leite (orgs.). *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Campinas, SP: Papirus, 1998.

Fentress, James e Chris Wickham. *Social Memory.* London: Blackwell, 1992.

Ferrater Mora, José. *Dicionário de Filosofia.* São Paulo: Edições Loyola, 2001.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Freitas, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. In: *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro: FGV, nº 34, jul./dez. 2004, pp. 3-21.

Geertz, Clifford. *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis: Vozes, 1997.

Gell, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Gelman, Jorge. El mundo rural en transición. In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Ginzburg, Carlo. *Relações de força. História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Goldman, Noemí. Crisis imperial, Revolución y guerra (1806-1820. In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, pp. 21-70.

Goldman, Noemí. Los orígenes del federalismo rioplatense. In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005b, pp. 103-124.

Gombrich, Ernst. The visual image. In: *Scientific American*, v.227, n.3, 1972, pp. 82-96.

Gombrich, Ernst. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Greenblat, Stephen. *Possessões maravilhosas. O deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo: EdUSP, 1996.

Guimaraens, Dinah. *A reinvenção da tradição: ícones nacionais de duas Américas.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PPGAS, MN, UFRJ, 1998.

Gusdorf, Georges. *Le savoir romantique de la nature*. Paris: Payot, 1985.

Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino.* Buenos Aires: Prometeo, 2005.

Halperin Donghi, Tulio. *De la Revolución de Independencia a la Confederación Rosista*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Hartmann, Thekla. *A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX.* Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, Coleção do Museu Paulista, Série Etnologia, vol.1, 1975.

Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura.* Barcelona: Siglo XXI de España Editores, 1985.

Herder, Johann Gottfried von. Genio nacional y medioambiente. In: Álvaro Fernández Bravo (comp.) *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad, de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000 (1784), pp.27-52.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. *The Invention of Tradition.* Cambridge University Press & Pass and Present Publication, 1984.

Jancsó, István e João Paulo G. Pimenta. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: Mota, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação:Histórias.* São Paulo: Editora Senac, 1999, pp. 127-176.

Jobim, José Luis. Indianismo literário na cultura do romantismo. In: *Revista de Letras*, v. 46, nº1, São Paulo, 2006, pp. 35-48.

Knauss, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n. 12, jan.-jun. 2006, pp. 97-115.

Kodama, Kaori. O Tupi e o sabiá: Gonçalves Dias e a etnografia do IHGB em *Brasil e Oceania*. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v.4, ano IV, nº 3, pp.1-14.

Kossoy, Boris. Hercules Florence, da imagem pictórica à imagem técnica: os anos decisivos. Conferência apresentada no VII Colóquio Brasil-França de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2004.

Lázzari, Axel. "*¡Vivan los indios argentinos!" Análise das estratégias discursivas de etnicização/Nacionalização dos ranqueles em uma situação de fronteira* – Dissertação de Mestrado, PPGAS–MN–UFRJ, 1996.

Lopez, Adriana e Carlos Guilherme Mota. *História do Brasil: uma interpretação.* São Paulo: SENAC, 2008.

Macknow Lisboa, Karen. *A nova Atlântida de Spix e Martius. Natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820).* São Paulo: Hucitec, 1997.

Macknow Lisboa, Karen. Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX. In: Mota, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação:Histórias.* São Paulo: Editora Senac, 1999, pp. 265-300.

Malosetti Costa, Laura. *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX.* Serie Hipótesis y Discusiones Nº 4, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Malosetti Costa, Laura. Mujeres en la frontera. In: *Historia de las mujeres en Argentina, I – Colonia y Siglo XIX.* Gil Lozano, Fernanda, Valeria Silvina Pita e María Gabriela Ini (org.). Buenos Aires: Taurus, 2000, pp. 87-110.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Malosetti Costa, Laura. ¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino. In: Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comp.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio.* Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.

Malosetti Costa, Laura e Marta Penhos. Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. In: *Ciudad/Campo en las Artes, en Argentina y Latinoamérica*. 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 195-204.

Mandrini, Raúl. ¿Sólo de caza y robos vivían los indios? Los cacicatos pampeanos del siglo XIX. In: *Siglo XXI. Revista de Historia*. México D.F., Segunda época, Nº 15, enero-junio,1994, pp. 5-20.

Mandrini, Raúl e Carlos Paz (org.). *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII – XIX. Un estudio comparativo.* Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Tandil: Universidad del Centro, 2002.

Mandrini, Raúl. Los 'araucanos' en las pampas (c.1700-1850). In: Guillaume Boccara (ed.). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Lima:IFEA/Quito:Ediciones Abya-Yala, 2002b, pp. 237-257.

Mandrini, Raúl. *La Argentina aborigen. De los primeros pobladores a 1910.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

Marques, Wilton José. O índio e o destino atroz. In: *Letras & Letras*, Uberlândia, 22 (1), jan./jun. 2006, pp.175-191.

Martínez, José Luis, Viviana Gallardo e Nelson Martínez. Construyendo identidades desde el poder: los indios en los discursos republicanos de inicios del siglo XIX. In: Guillaume Boccara (ed.). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Lima:IFEA/Quito:Ediciones Abya-Yala, 2002, pp.27-46.

Martínez Sarasola, Carlos. *Nuestros paisanos los indios*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Martínez Sarasola, Carlos. *Los hijos de la tierra.* Buenos Aires: Emecé, 2005b.

Mauss, Marcel. La Nation. In: *Oeuvres*. Paris: Minuit, v.3, 1969 [1920].

Maxwell, Kenneth. Por que o Brasil foi diferente? O contexto da independência. In: Mota, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: Histórias.* São Paulo: Editora Senac, 1999, pp.177-195.

Medeiros Lahuerta, Flora. Viajantes e a construção de uma idéia de Brasil no ocaso da colonização (1808-1822). In: *Scripta Nova*. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol.X, n.218 (64), agosto de 2006.

Melatti, Júlio Cezar. De Nóbrega a Rondon. In: *Revista de Atualidade Indígena*. Ano I, nº 3. Brasília: FUNAI, 1977, pp. 38-45.

Mitchell, William J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology.* Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Mitchell, William J.T. *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation.* Chicago & London: The University Chicago Press, 1994.

Mitchell, William J.T. *Landscape and power.* Chicago: The University Chicago Press, 1994b.

Mitchell, William J.T. Iconology, Ideology, and Cultural Encounter: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition. In: *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650.* New Haven and London: Yale University Press, 1995, pp. 292-300.

Monteiro, John. *Tupis, Tapuias e historiadores. Estudos de história indígena e do indigenismo.* Tese de livre docência, Campinas: IFCH, Unicamp, 2001.

Moraes, Antonio Carlos Robert. *Geografia. Pequena história crítica.* São Paulo: Annablume Editora, 2007.

Moreira Leite, Míriam L. Texto visual e texto verbal. In: *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Bela Fieldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papirus, 1998, pp. 37-50.

Moreira Leite, Míriam L. Naturalistas viajantes. In: *Manguinhos*, v.1 (2), Nov.1994/ Fev.1995, pp. 7-19.

Morel, Marcos. Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: *Histoire et Societés de l'Amerique Latine*, n.11-1. Paris: Harmattan Aleph, 2000, pp. 1039-1058.

Mota, Carlos Guilherme. Introdução. In: Mota, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação:Histórias.* São Paulo: Editora Senac, 1999a, pp. 11-28.

Mota, Carlos Guilherme. Idéias de Brasil: formação e problemas. In: Mota, Carlos Guilherme (org.): *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação:Histórias.* São Paulo: Editora Senac, 1999b, pp. 197-240.

Mota, Carlos Guilherme. José Bonifácio. Projetos para o Brasil. In: Lourenço Dantas Mota (org.) *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*. São Paulo: Editora SENAC, 1999c, pp. 75-95.

Moura, Caio. O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da auto-imagem do sujeito moderno. In: *Filosofia Unisinos*, 10 (2), maio-agosto 2009, pp.157-173.

Myers, Jorge. La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, pp. 381-445.

Myers, Jorge. A revolução da independência no Rio da Prata e as origens da nacionalidade argentina (1806-1825). In: *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile.* Pamplona, Marco e Maria Elisa Mäder (org.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007, pp. 69-130.

Oberacker, Carlos. Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros. In: Buarque de Holanda, Sérgio (et al.). *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil monárquico. O processo de emancipação.* Tomo II, v. 3. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, pp. 136-150.

Osorio Silva, Ligia. Propaganda e realidade: a imagem do Império do Brasil nas publicações francesas do século XIX. In: *Revista Theomai* (edición electrónica) nº 3. Red Internacional de Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

Pacheco de Oliveira, João. Os atalhos da magia: reflexões sobre o relato dos naturalistas viajantes na etnografia indígena. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 3, nº 2, Dezembro 1987, pp.155-188.

Pacheco de Oliveira, João. Elementos para uma sociologia dos viajantes. In: *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Oliveira, João Pacheco de (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, Editora Marco Zero, 1987b, pp. 84-148.

Pacheco de Oliveira, João. Portrait of young Indian Gentleman: Recontextualizing ethnic objects and images of the colonized. In: *Civilisations: Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, Vol. LII, Nº 2, Bruxelles, 2005, pp.105-125.

Pacheco de Oliveira, João. *Os primeiros brasileiros.* Catálogo da exposição. São Paulo: SESC, 2008.

Pacheco de Oliveira, João. O nascimento do Brasil: revisão de um paradigma historiográfico. Conferência na XXVI Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro (BA), 02-06-2008. Anuário Antropológico 2009, pp. 9-40. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.

Pacheco de Oliveira, João. As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo, a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: Cultura política, memória e historiografia. Cecília Azevedo, Denise Rollemberg, Maria Fernanda Bicalho, Paulo Knauss e Samantha Viz Quadrat (orgs.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009, pp. 229-268.

Pacheco de Oliveira, João e Carlos Augusto da Rocha Freire. *A presença indígena na formação do Brasil.* Brasília: MEC, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, LACED/Museu Nacional, 2006.

Pagani, Rosana; Nora Souto e Fabio Wasserman. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835). In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, pp. 283-322.

Palcos, Alberto. *Historia de Echeverría.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

Panofsky, Erwin. *Significados nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

Paraíso, Maria Hilda B. Os Botocudos e sua trajetória histórica. In: *História dos Índios no Brasil*. Manuela Carneiro da Cunha (org.). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, pp. 413-430.

Paraíso, Maria Hilda B. Guido Pokrane, o Imperador do Rio Doce. In: *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História.* Londrina: Guerra e Paz, 2005, v.1.

Paraíso, Maria Hilda B. As crianças indígenas e a formação de agentes transculturais: o comércio de kurukas na Bahia, Espírito Santo e Minas Gerais. In: *Revista de Estudos e Pesquisas*, FUNAI, v.3, 2006, pp. 41-106.

Penhos, Marta. Indios del siglo XIX. Nominación y representación. (Comunicação apresentada nas *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las artes en el debate del quinto centenario"). Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Buenos Aires, 1992, pp.1-9.

Penhos, Marta. Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en las pinturas del Museo Histórico Nacional. In: *Estudios e Investigaciones.* Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1996, nº 6, pp. 43-51.

Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Perrone Moisés, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: *História dos Índios no*

Brasil. Manuela Carneiro da Cunha (org.). São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992, pp.123-128.

Pollon, Bruno José. Goethe no cenário cultural do Estado de São Paulo. Resgate da fortuna crítica no jornal *O Estado de São Paulo*, no ano de 1949. In: UNESP-FCLAs-CEDAP, v.1, n.2, 2005, pp. 144-154.

Porto Alegre, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no século XIX. In: Grupioni, L.D.B. (org.). *Índios no Brasil.* São Paulo: MEC, 1992, pp. 59-72.

Porto Alegre, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenéutica visual. In: *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Bela Fieldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papirus, 1998, pp. 75-112.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Raminelli, Ronald. *Imagens da Colonização. A Representação do Índio de Caminha a Vieira.* São Paulo: Editora da USP, 1996.

Ramos, Alcida Rita. Projetos indigenistas no Brasil independente. In: *Etnográfica*. Vol.IV (2), 2000, pp. 267-283.

Ratto, Silvia. El 'negocio pacífico de los indios': la frontera bonaerense durante el gobierno de Rosas. In: *Siglo XXI. Revista de Historia*. México DF: Segunda época, Nº 15, enero-junio, 1994, pp. 25-47.

Ratto, Silvia. Cuando las 'fronteras' se diluyen. Las formas de interrelación blanco-indias en el sur bonaerense. In: Mandrini, Raúl y Carlos Paz (org.). *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII – XIX. Un estudio comparativo.* Instituto de Estudios Histórico-Sociales. Tandil: Universidad del Centro, 2003, pp.199-232.

Revel, Jacques. *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Ricupero, Bernardo. As nações do romantismo argentino. In: *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile.* Pamplona, Marco e Maria Elisa Mäder (org.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007, pp. 215-250.

Roca, Andrea. *Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico.* Rio de Janeiro: DEMU-IPHAN, 2008.

Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Roggiano, Alfredo. Proposiciones para una revisión del romanticismo argentino. *Revista Iberoamericana*, n. 90 (enero-marzo 1975), pp. 69-77.

Rotker, Susana. *Captive Women: Oblivion and Memory in Argentina*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2002.

Rouanet, Sérgio Paulo. O mito do bom selvagem. In: Novaes, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.415-437.

Said, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Salgado Guimarães, Manoel Luís. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Revista Estudos Históricos*, 1, 1988, pp. 5-27.

Salgado Guimarães, Manoel Luís. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. In: *História, Ciências, Saúde-Manguinhos.* Vol.7, n. 2, Rio de Janeiro, julho-outubro 2000, pp. 389-411.

Salvatore, Ricardo. Consolidación del régimen rosista (1835-1852). In: *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Direção do volume: Noemí Goldman. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, pp. 323-380.

Sarlo, Beatriz e Carlos Altamirano. "Prólogo" in: Esteban Echeverría. *Obras escogidas.* Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. IX-LI.

Schwarcz, Lília K. Moritz. *Os guardiões da nossa história oficial*. São Paulo: Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos (IDESP), 1989.

Schwarcz, Lília K. Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Schwarcz, Lília K. Moritz. O olho do Rei. As construções iconográficas e simbólicas em torno de um monarca tropical: o Imperador D. Pedro II. In: *Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.* Bela Fieldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papirus, 1998, pp. 113-142.

Schwarcz, Lília K. Moritz. A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay. In: *Centre for Brazilian Studies*, University of Oxford, Working Paper 49, 2003.

Segala, Lygia. Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond . Tese de Doutorado, PPGAS-MN-UFRJ, 1998.

Seyferth, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. In: *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro, v. 93, 1995, pp.175-203.

Siriuba Stickel, Erico João. *Uma pequena biblioteca particular. Subsídios para o Estudo da Iconografia no Brasil*. São Paulo: EdUSP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

Slenes, Robert. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de J.M. Rugendas. In: *Revista da História da Arte e Arqueologia*. IFHC, Unicamp, nº 2, 1995-96, pp. 271-294.

Slenes, Robert. Overdrawn from Life: Abolitionist Argument and Ethnographic Authority in the Brazilian 'Artistic Travels' of J. M. Rugendas, 1827-35. In: *Portuguese Studies*, v.22, n.1. 2006, pp. 55-80.

Souza Lima, Antonio Carlos de. *Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil*. Petrópolis:Vozes, 1995.

Souza Martins, José de, Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

Steinmetz, George. Culture and the state. In: *State/culture: state formation after the cultural turn.* Cornell: Cornell University Press, 1999, pp. 1-50.

Stocking Jr., George W. French Anthropology in 1800. In: *Race, Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology*. New York: The Free Press, 1968, pp.13-41.

Thomas, Nicholas. *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government.* Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Thurner, Mark. Republicanos y la comunidad de peruanos: comunidades políticas inimaginadas en el Perú postcolonial. In: *Revista histórica*, Vol.XX, Nº 1, PUC, Lima, 1996, pp. 93-130.

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del Otro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Vainfas, Ronaldo. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. In: *Tempo*, Niterói, v.8, 1999, pp. 7-22.

Velut, Sébastien e Dantas da Silva, Aldo. Nossos Clássicos. Alexander von Humboldt. In: *GEOgraphia*, Ano 6, n.12, 2004, pp.127-133.

Viñas, David. *Indios, ejército y frontera.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

Zavalía Lagos, Jorge A. *Mariquita Sánchez y su tiempo.* Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.