

OS BOTOCUDO: UM ESTUDO DE CASO DA ICONOGRAFIA INDÍGENA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX

Igor de Lima e Silva¹

Resumo

Ao longo do século XIX, o Brasil recebeu uma onda de expedições científicas, que buscavam perscrutar os quatro cantos dessa parte da América. Entre os empreendimentos científicos, encontrava-se o viajante prussiano Maximiliano de Wied-Neuwied, o qual explorou os atuais estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia, nos anos de 1815 a 1817. Após a viagem, legou um manancial de dados sobre a natureza, o homem e as manifestações culturais brasileiras. Entretanto, ao manusear o seu corpus documental é visível verificar mudanças no conteúdo dos desenhos feitos durante a viagem e das gravuras publicadas na Europa. Este artigo visa, portanto, analisar o processo de confecção dessas imagens, apresentando os motivos que levaram as modificações no seu conteúdo e alertando sobre o cuidado de empregá-las como fontes iconográficas.

Palavras-chave: *Iconografia Indígenas; Botocudo, Século XIX; Viajantes; Maximiliano de Wied-Neuwied.*

THE BOTOCUDO: A CASE STUDY OF BRAZIL'S INDIGENOUS ICONOGRAPHY OF THE NINETEENTH CENTURY

Abstract

Throughout the nineteenth century, Brazil received many scientific expeditions, which peered into the four corners of this part of America. Among the scientific developments, was the Prussian traveler Maximilian of Wied-Neuwied, who explored the current state of Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais and Bahia, in the years 1815-1817. After the trip, he bequeathed a data source on the nature, man and Brazilian cultural manifestations. However, when handling the document corpus is visible check changes in the content of the drawings made during the trip and the pictures published in Europe. This article therefore aims to analyze the process of making these pictures,

¹ É professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do IFMT - campus Alta Floresta. Bacharel e Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (2009), com mestrado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (2011), onde desenvolve pesquisa no Grupo História, Arte, Ciência e Poder (HISARCIPO), dando atenção ao estudo das representações indígenas e narrativas de viajantes, em especial do naturalista alemão Maximiliano de Wied-Neuwied.

showing the reasons of the changes in its content and alerting care to use them as iconographic sources.

Keywords: Iconography Indigenous; Botocudo, Nineteenth century; Travelers; Maximilian of Wied- Neuwied.

Introdução

Os acervos iconográficos nas últimas décadas têm-se tornado fontes recorrentes entre os historiadores, antropólogos e investigadores das diversas áreas do conhecimento. Em especial, são os corpos imagéticos dos naturalistas e viajantes-artistas, que perscrutaram os quatro cantos das terras sul-americanas entre os séculos XVIII e XIX, que estão conquistando mais espaço entre os pesquisadores e curiosos sobre o passado da América. Não há dúvida de que ao lançar mão desse material, passa-se a conhecer mais sobre tais espaços, uma vez que o conjunto de imagens traz uma infinidade de dados acerca de lugares, paisagens, povoações, traços étnicos e, também, da cultura material dos retratados; além de informações do cotidiano e outros temas relevantes.

Neste período, viu-se no continente americano um afluxo de vários viajantes, os quais buscavam explorar as potencialidades locais. A curiosidade se deu em decorrência das poucas informações que se tinha dessa parte da América, principalmente, pelas políticas protecionistas da Coroa portuguesa, que impediam o acesso de estrangeiros às áreas coloniais, em especial o Brasil. No entanto, a primeira providência tomada por D. João VI ao desembarcar no Brasil, em 1808, foi abrir os portos a todas as nações amigas de Portugal. A partir desse momento, inaugurou-se em pleno século XIX, uma série de expedições científicas que passaram a percorrer regiões ainda pouco exploradas. Em sua maioria, eram empreendimentos auxiliados por entidades governamentais ou particulares e formados por naturalistas, desenhistas e pintores. Todos empenhados em esquadrihar o território brasileiro, buscando, assim, conhecer as características da fauna, flora, recursos hídricos e minerais, além de reproduzir registros dos costumes dos povos locais.

Muito dos dados legados pelos viajantes, em particular os acervos iconográficos, são carregados de informações eivadas de irrealidades acerca do que pretendiam mostrar. Isso se deve, a três motivos: primeiramente, aos interesses particulares do autor, seja de cunho científico ou das exigências das expedições à qual estava vinculado; em segundo, aos desejos dos artistas europeus, notadamente os gravadores, que vão confeccionar as pranchas da gravação e vão seguir os horizontes estilísticos da época e, por fim, o editor que aspirava atender às demandas dos receptores, nesses dois últimos casos, quando a obra era impressa.

Contudo, houve naturalistas e artistas que buscaram, em levar ao papel, os aspectos singulares dos espaços e das populações que visitaram e optaram por documentar de maneira fidedigna as figuras que representaram. Entre os viajantes, estava o naturalista prussiano Maximiliano de Wied-Neuwied que, nos anos de 1815 a 1817, explorou os atuais estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia. Durante esses dois anos que explorou cientificamente, desenhou a natureza americana e dedicou-se a representar corpos e rostos de indígenas, demonstrando-os cobertos por pinturas, adereços, marcas e ornamentos.

Neste artigo, pretende-se usar o registro visual legado por Wied-Neuwied, tanto as aquarelas feitas em trânsito, como as gravuras publicadas na edição alemã de 1820 – obra intitulada “Viagem ao Brasil” – e aquelas editadas, posteriormente, em cinco países diferentes da Europa. O interesse recai sobre as representações que retratam os povos indígenas, notadamente a imagem “Luta de Botocudos no Rio Grande de Belmonte”, com o objetivo de demonstrar os obstáculos de analisar a iconografia indígena do século XIX. Far-se-á necessário, também, utilizar o relato de viagem, pois nele é possível verificar o comprometimento do naturalista diante da descrição das etnias e servirá como apoio na análise das imagens.

Para alcançar tal objetivo, faz-se necessário utilizar a interface entre os vários campos do conhecimento, a saber, a articulação entre História, História da Ciência e da Arte, além da Antropologia. Desta forma, busca-se apresentar o universo da elaboração das imagens dos indígenas Oitocentistas e, especialmente, os interesses envolvidos na construção desse repertório imagético.

Wied-Neuwied e sua formação intelectual

Como naturalista do século XIX, cabia a Maximiliano de Wied-Neuwied seguir os ensinamentos e os métodos do Iluminismo, assim como, devia acompanhar os passos de outros viajantes mais experientes. Durante as viagens, era fundamental registrar verbalmente e visualmente o que observavam, dando atenção à morfologia do crânio, traços físicos, costumes, ritos, festas, vida cotidiana, cenas de família e outros aspectos da cultura dos povos que mantinham contato, além da exuberância da natureza sul-americana. Nascido no principado de Neuwied, localizado à margem direita do Reno, a 23 de setembro de 1782, Maximilian Alexander Philipp, príncipe de Wied-Neuwied, tinha aproximadamente trinta e três anos quando embarcou da Prússia rumo ao Brasil, onde realizaria a viagem de exploração científica que tanto almejava.

Descendente de uma das mais tradicionais famílias reinantes, senhorial e guerreira da Alemanha, vivenciou um dos momentos mais conturbados da Europa, a Revolução Francesa e o avanço das forças napoleônicas. Wied-Neuwied e parte dos membros da família foram forçados a assumir seus postos militares. Após enfrentar longos e desgastantes conflitos, Wied-Neuwied foi condecorado com a Cruz de Ferro, dada em honra aos serviços prestados ao rei Frederico Guilherme III.

Mesmo diante do conflito o futuro viajante naturalista tinha grande fascínio pelas ciências naturais e pelas viagens exploratórias. Tanto que ao pedir afastamento do exército prussiano, em 1806, fez um *grand tour* pelo norte da Itália, juntamente com o seu irmão Karl, onde buscou se aprimorar mais e adquirir conhecimento prático. E, dessa maneira, Wied-Neuwied começou a delinear as suas preferências e construir um perfil como naturalista, buscando se aperfeiçoar e distanciar-se do amadorismo e de julgamentos futuros.

Finalizado a guerra, Maximiliano de Wied-Neuwied matriculou-se na Universidade de Göttingen, uma das mais importantes universidades da Europa do período, onde assistiu a aulas com o professor Johan Friedrich Blumenbach ².



Figura 1- Autoretrato, Príncipe Maximilian of Wied. Fonte: Neuwied, MEYER, H., 1821.

² Blumenbach foi uma das personalidades mais emblemáticas da Europa à época. Foi através dos seus estudos “[...] de história natural na tradição de Buffon [que] abriu e modelou um novo espaço de pesquisa, dedicado ao estudo do homem desde uma perspectiva científica natural”, impulsionou os estudos do que se denomina atualmente de antropologia física. DIENER, Pablo. Blumenbach e a formatação das viagens científicas. In: **IV Simpósio Nacional de História Cultural**, 2008, Goiânia. IV Simpósio Nacional de História Cultural. Sensibilidades e Sociabilidades. Anais eletrônicos. 13 a 17 de outubro de 2008. Goiânia, Goiás. Goiânia: UCG, 2008, v. 1, 02, p. 01.

Além dos estudos em ciência natural, à medida que crescia o seu interesse pelo continente americano, ele lia uma série de cronistas e viajantes que passaram pela América do Sul, notadamente das obras de Hans Staden (1525-1579), George Marcgrave (1610-1640), John Mawe, Henry Koster (1793-1820), e manteve contato com célebres cientistas europeus, entre eles Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) e Georges Cuvier (1769-1832).

Assim, Maximiliano de Wied-Neuwied dava início a sua trajetória de expedicionário-cientista e aos poucos estabelecia vínculos de amizade com importantes estudiosos da época, os quais orientaram sua futura viagem. Mas esta rede de relações só foi possível pelo intenso movimento no campo das ciências, que o século das Luzes introduziu na Europa e depois se irradiou para o restante do mundo.

O príncipe naturalista e os indígenas

Maximiliano de Wied-Neuwied desembarcou na baía da Guanabara, em maio de 1815, e foi se encontrar com as autoridades brasileiras. Munido de cartas de recomendação e com o pseudônimo Max de Brausensberg, cercou-se das mais célebres figuras que se achavam na corte portuguesa ³.

Nesse círculo que se formou, foi importantíssimo o encontro com o ex-circum-navegador George Heinrich von Langsdorff, o barão Langsdorff, e com o ilustrado ministro português, conde da Barca. Além dessas duas autoridades, Wied-Neuwied conheceu dois estudiosos alemães, Georg G. Freyreiss e Frederic Sellow. Foram estes dois naturalistas que empreenderam com o nobre prussiano a viagem de exploração, auxiliando-o na logística da empresa e na constituição da rota a ser seguida através do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia. A rede de relações que se deu

³ Maximiliano de Wied-Neuwied optou por ocultar o seu verdadeiro nome como estratégia para não ter que cumprir todos os compromissos sociais que o seu título nobiliárquico exigia. Não há nenhuma novidade nessa atitude, por exemplo, o escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quando fez uma viagem à Itália, também adotou outro nome para fugir dos compromissos.

na Corte possibilitou que a viagem pudesse transcorrer com mais facilidade, primeiramente, pelo conhecimento da língua e do percurso por parte de Freyreiss e Sellow e, segundo, pelas cartas de recomendação fornecidas pelo conde da Barca, que apresentava os viajantes e facilitava o acesso a materiais, víveres e animais ao longo do transcurso da viagem.

Nos dois anos em que ficou no Brasil, 1815 a 1817, Wied-Neuwied explorou, sobretudo, a área que atualmente se denomina como Mata Atlântica, que neste período era um espaço conhecido pela densa vegetação, ocupada por sociedades indígenas e por alguns núcleos populacionais de luso-brasileiros.

Viajando por esses espaços, Wied-Neuwied encontrava ambientes, às vezes, inóspitos o que inviabilizava a continuidade da viagem. Além disso, deparou-se também com obstáculos naturais, tais como ataques de mosquitos e carrapatos, dias de intenso calor ou de fortes chuvas. Apesar dessas dificuldades, o naturalista pôde recolher ricas informações sobre a fauna e a flora e, em especial, acerca dos povos indígenas: Puri, Pataxó, Botocudo e Kamakã ⁴.

Estas etnias ocupavam uma das áreas de maior interesse da Coroa, onde se almejava desenvolver a agricultura e a pecuária, além de atividades voltadas para a fixação de colonos; para isso, o governante adotou a estratégia de mostrar essas áreas como despovoadas, ignorando a presença maciça de indígenas. Contudo, Maximiliano de Wied-Neuwied foi demonstrando que as autoridades luso-brasileiras sabiam da presença dos indígenas, tanto que D. João iniciou uma série de reformas políticas na tentativa de resolver a disputa de terras entre os colonos e os indígenas, e quando o diálogo não tinha efeito usavam-se atos de violência contra os indígenas. A Carta Régia “Manda fazer guerra aos índios Botocudos”, de 13 de maio de 1808, expedida com intuito de exterminar os Botocudos, uma das etnias mais resistentes à perda dos seus territórios, é um exemplo das ações de combate promovidas pelo governo português contra os povos do litoral brasileiro.

⁴ A grafia dos nomes das sociedades indígenas mencionadas neste artigo obedeceu às normas da I Reunião Brasileira de Antropologia, Rio de Janeiro 1953, que determinaram a maneira correta de grafá-las; nas citações de Wied-Neuwied e outros autores foi mantida a forma utilizada no documento.

Foi diante desse quadro conturbado que Wied-Neuwied iniciou a sua viagem científica e assumiu-se como testemunha ocular da possível decadência ou extinção eminente desses grupos indígenas, buscando registrá-los com máxima atenção.

O desafio das representações indígenas do século XIX

Entre 1820 e 1825 a narrativa do naturalista Wied-Neuwied foi publicada em diferentes partes da Europa. Concomitantemente ao primeiro volume da edição alemã, de 1820, saíram duas versões na língua inglesa, “Travels in Brazil, in the years 1815, 1816, 1817” e “Travels in Brazil, in the years 1815, 1816, and 1817”. Estes dois livros, contudo, trazem um relato incompleto e está ilustrado com apenas seis e nove gravuras, respectivamente. Em 1821 foi lançado o primeiro volume da edição francesa e no ano seguinte os dois últimos tomos que se fez acompanhar pelo *Atlas*. A publicação francesa recebeu o título “Voyage au Brésil, dans les années 1815, 1816 et 1817” e continha quarenta e uma gravuras e mais três mapas. Os italianos, por sua vez, publicaram duas vezes a narrativa de Wied-Neuwied, ambas sob o título de “Viaggio al Brasile negli anni 1815, 1816, e 1817”, em 1821 e 1823 e em 1832. A obra italiana foi editada em quatro volumes e ilustrada com dezessete motivos aquarelados. Houve ainda uma edição holandesa de dois volumes com o título “Reize naar Brazilië in de jaren 1815 tot 1817”, em 1822 e 1823, que possuía seis gravuras. Finalmente, os vienenses acompanharam o relato e as quinze gravuras da viagem de Wied-Neuwied em 1825.

Ao manusear as gravuras publicadas no livro de “Viagem ao Brasil” e nas outras edições, de Maximiliano de Wied-Neuwied, após o retorno à Europa, é passível de observar que os representados naquelas estampas não fazem referência aos povos indígenas do Brasil.

Observa-se que os traços e as características somáticas gravadas nos livros possuem outros aspectos: são figuras mais ligadas aos valores estéticos clássicos, além disso, homens e mulheres são uma cópia de estátuas greco-romana e, assim, entram em contradição com os relatos textuais do naturalista e com os discursos

etnográficos atuais.

Como destacou Josef Röder:

[...] o príncipe havia evitado com sucesso em seus desenhos [tipos segundo o padrão da beleza grega]. [...] os redesenhos trouxeram novamente esta nota desagradável, para sua obra, de novo faziam os índios criaturas felizes da natureza num ambiente paradisíaco (RÖDER, 1969, p.13)

Os gravadores europeus introduziram novos repertórios narrativos nas imagens, buscando colocar, especialmente, os padrões neoclássicos, os quais obrigavam a correção das figuras e, desse modo, criavam imagens equilibradas, fazendo, portanto, desaparecer certos “defeitos” do esboço. Essas modificações estão intimamente ligadas aos interesses do público leitor, que necessitava compreender o universo retratado.

Ao observar as estampas, as peculiaridades dos desenhos feitos *in loco* transformaram-se numa harmonia generalizada. Além das mudanças nos traços físicos, é possível verificar que outros elementos socioculturais dos indígenas foram escondidos, notadamente a total nudez masculina e feminina. Enquanto nos desenhos aquarelados feitos pelo naturalista a nudez é escancarada, não raras vezes, os artistas gravadores vão usar de subterfúgios, evidentemente disfarces, para escondê-la. A nudez é coberta por mudanças de posição das pernas ou utilizando colares, tangas e outros adornos, dessa forma as representações se tornam limpas diante de um olhar moralista da sociedade a qual se dirige.

As alterações das características físicas e a tentativa de escamotear a nudez indígena é a ponta dos problemas encontrados nas gravuras publicadas na Europa. É visível que outras mudanças, não totalmente conscientes ou em decorrência das limitações técnicas, dificultam fazer uma leitura fiel dos distintivos culturais dos indivíduos retratados. No âmbito dos meios de reprodução, a impressão em preto e branco e, não em cores, impede de observar, por exemplo, as cores das pinturas corporais e das indumentárias.

Ao apontar peculiaridades sobre as pinturas corporais e os adornos indígenas,

Berta G. Ribeiro observa que:

[...] na ornamentação corporal nada é gratuito. Cada adorno tem uma história e uma razão de ser, seja ela a pintura corporal ou o adereço plumário ou de que natureza for. O conjunto dessa ornamentação perfaz um código simbólico que singulariza a etnia e classifica visualmente o indivíduo. (RIBEIRO, 1989, p. 121).

Ao fazer um cotejo entre as gravuras publicadas e os quadros originais da obra de Maximiliano de Wied-Neuwied, é possível verificar essa perda dos dados etnográficos. No conjunto de imagens elaboradas em trânsito, por exemplo, tem-se a aquarela, cuja legenda traz a seguinte descrição, “Briga dos botocudos próximo ao Quartel dos Arcos no Rio Grande de Belmonte. Em 1816”.

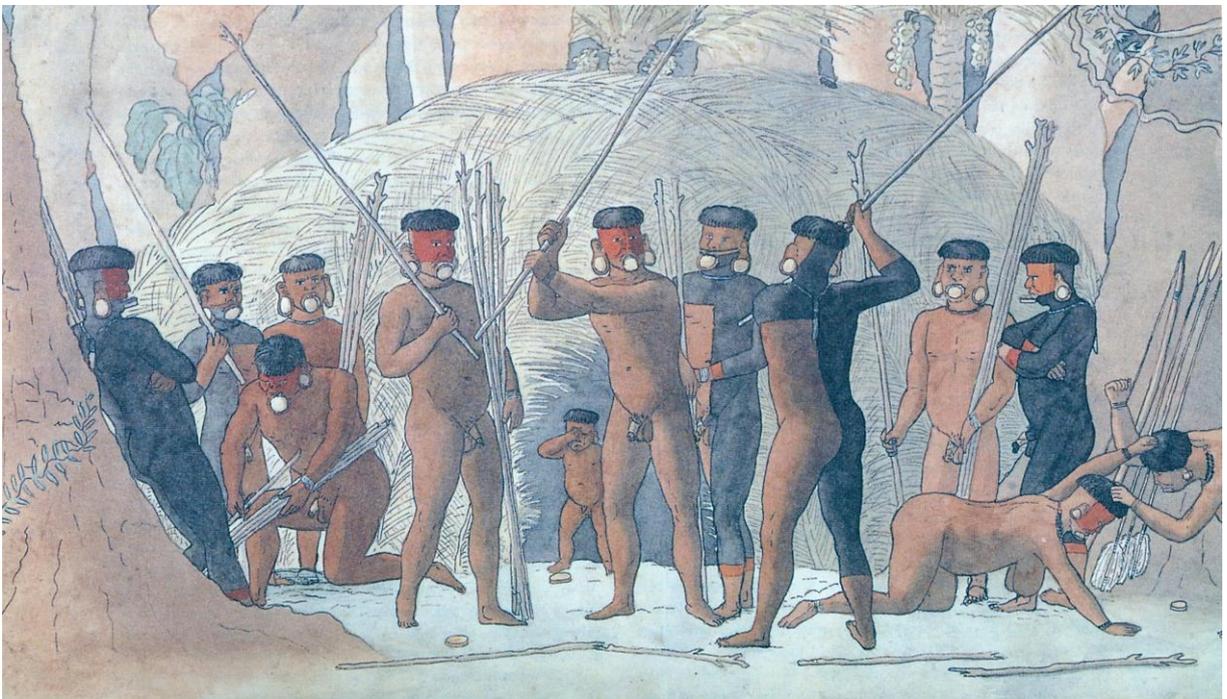


Figura 2 - Briga dos Botocudos próximos ao Quartel dos Arcos no Rio Grande de Belmonte. Fonte: LÖSCHNER, Renate e KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit, 2001, p. 125. Nota: Wied-Neuwied, em 1816. Aquarela e pena.

Em meio a uma floresta, um grupo de Botocudo está em luta armada. No primeiro plano e dominando o centro da cena, encontram-se dois homens nus, que estão segurando em suas mãos varas de madeira, as quais são usadas para golpear o inimigo. Um dos personagens encontra-se de frente para o espectador, enquanto o

segundo está de costas; ambos trajam pinturas corporais, sendo que um possui somente o rosto pintado de vermelho; já o segundo tem uma faixa pintada no dorso, que liga um lado ao outro do corpo e cobrindo parte do braço; o seu lado direito possui também uma faixa na vertical, que foi tingido de preto até o tornozelo. Cada um tem preso ao pescoço um colar e nos seus lábios e orelhas anéis auriculares, denominados de botoques, já os cabelos aparecem somente na parte superior da cabeça e o restante é raspado. Por fim, é possível observar o estojo peniano utilizado pelos homens.

Ao fundo, pode-se verificar a casa dos Botocudo, árvores e algumas plantas hospedeiras e, no canto direito, arcos e flechas em repouso.

O texto de Wied-Neuwied traz uma descrição detalhada da pintura corporal usada pelos combatentes:

O corpo, em geral é todo tingido de preto, com exceção apenas da cara, dos antebraços e das pernas, das panturrilhas para baixo; aqui costumam separar, porém, com uma lista vermelha, a parte pintada da que não é. Outros dividem longitudinalmente o corpo em duas metades, uma das quais pintam de negro, deixando a outra em seu estado natural, à maneira de máscara a que se costuma chamar dia e noite; outros limitam-se a pintar o rosto de vermelho vivo (WIED-NEUWIED, 1940, p. 279).

Observa-se que a pintura corporal tem um papel primordial na cultura dos Botocudo, uma vez que possui uma carga de significados para o grupo, como a de associar a tonalidade da tinta ao dia e a noite, além de distingui-los de outras etnias da região.

Com relação à luta, o nobre viajante foi testemunha ocular do fato e buscou retratar os acontecimentos. Em suas palavras,

[...] de súbito, dois deles avançaram, empurraram-se pelo peito, obrigando a recuar, e começando, então a terçar os paus. Um desferiu com toda a força uma pancada no outro, sem escolher lugar [...] foi então sua vez e assim se arrumaram pauladas violentas. [...] as mulheres também brigavam valentemente: chorando e berrando, seguravam-se pelos cabelos, esmurravam-se, unhavam-se, arrancavam-se das orelhas e do lábio inferior os botoques de pau, espanhando-os como troféus pelo campo de batalha (WIED-NEUWIED, 1940, p. 261).

Ao compararmos as duas narrativas, constata-se que Wied-Neuwied buscou registrar, tanto graficamente como verbalmente o que observava. No entanto, ao compararmos o quadro original à estampa publicada no livro “Viagem ao Brasil, o cenário representado já apresenta significativas alterações.

A gravura intitulada “Luta de Botocudos no Rio Grande de Belmonte”, cuja autoria é de Müller, de Paris, foi publicada na edição alemã de 1820 e, posteriormente, ganhou outras versões nas traduções inglesa, francesa e italiana. A versão publicada na Alemanha já apresenta algumas modificações, esse artista-gravador foi fiel ao número de pessoas, entretanto, mudou as suas atitudes, notadamente do Botocudo que estava ajoelhado puxando uma vara de um feixe. Essa alteração segundo a antropóloga Thekla Hartmann (1970, p. 145) retirou “[...] o caráter intencional e previsível de tais combates institucionalizados” entre os Botocudo.

Outra ausência é a indicação da pintura corporal, que é muito nítida na aquarela e quase ausente na gravura, não há como identificar se os corpos estão pintados. Como já destacado, a pintura corporal faz parte do universo cultural dos Botocudo, ou seja, é através desses traços em vermelho e preto que é possível identificá-los. Desse modo, o gravador ao suprimir esse dado contribuiu, sobremaneira, para a perda de informações etnográficas.

Na tentativa de seduzir os leitores, a edição italiana coloriu suas estampas. O recurso de aquarelar, posteriormente as gravuras, seria uma característica positiva para a obra, porém os gravadores italianos não se basearam nos desenhos de Wied-Neuwied; e ao recorrer às imagens publicadas na Alemanha propiciaram a propagação dos equívocos. Por exemplo, a pintura corporal, sugerida pelo naturalista, também não apareceu na prancha italiana. Isso ocorreu em virtude da falta de clareza na gravura alemã.

Na estampa alemã, verifica-se o recurso de luz e sombra, preto e branco, para delinear as pinturas corporais, contudo, essas marcas não ficaram tão evidentes na imagem e, ao serem copiadas por outros gravadores levaram a cometer as mesmas falhas. Desse modo, acabou contribuindo para a perda dos dados etnográficos fornecidos pelo viajante.

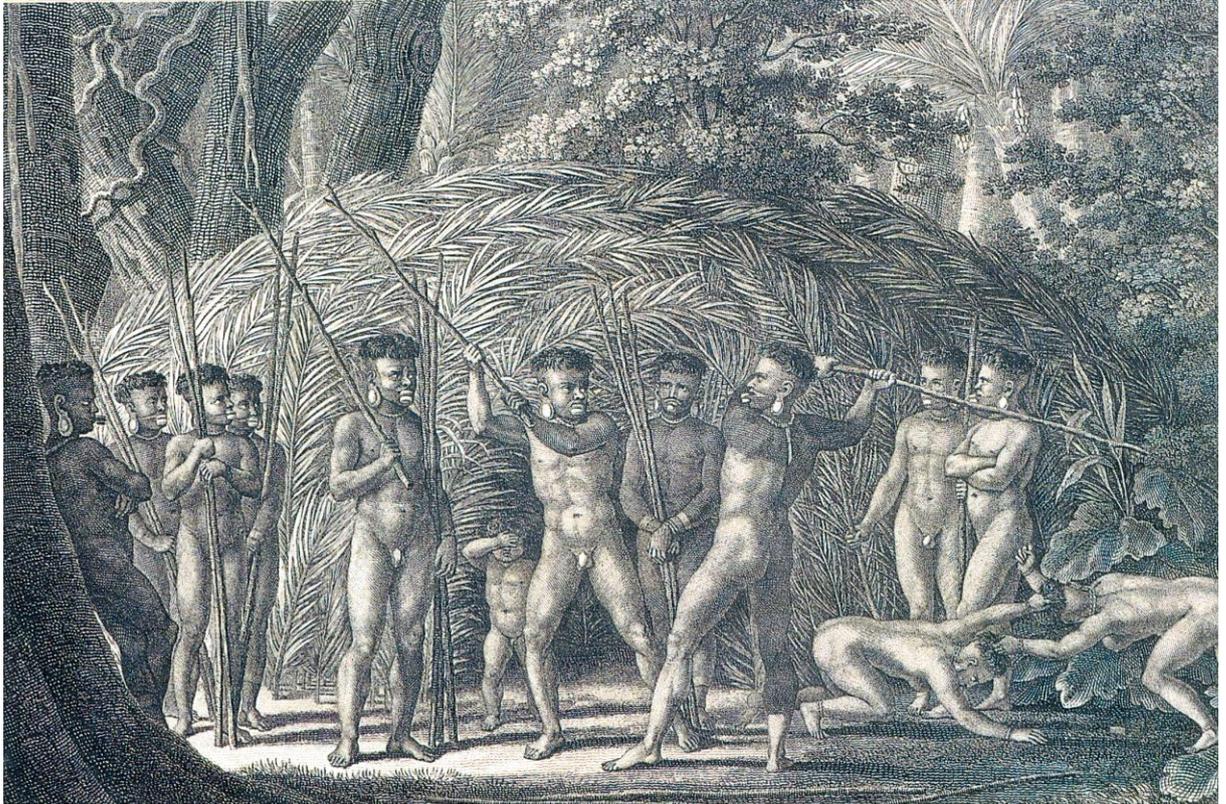


Figura 3 – MÜLLER. Luta de Botocudos no Rio Grande de Belmonte

Fonte: WIED-NEUWIED, Maximilian Prinz zu. **Reise nach Brasilien in den Jahren 1815, 1816 bis 1817.**

Nota: Frankfurt: Heinrich Ludwig Brönner, 1821. v. 2.

Para a antropóloga Thekla Hartmann (1970), tais alterações são justificáveis à medida que os artistas da época não estavam interessados em registrar objetivamente os elementos que compunham os eventos apresentados nos esboços ou desenhos iniciais dos viajantes, pois essa função pertencia aos cientistas.

É possível verificar também nas gravuras europeias certa influência da moralidade no momento de retratar a nudez dos indígenas. Herbert Baldus apontou sobre esse ato intencional dos artistas-gravadores, os quais usavam o recurso de mudar a posição das pernas de “[...] modo que a coxa assumia a função de guarda

sexo” (BALDUS, 1956-58, p. 321). No entanto, Thekla Hartmann acredita que “[...] a moralidade teve pequeno papel [...] na alteração dos originais, dependendo mais do gravador do que de uma possível reação negativa do público” (HARTMANN, 1970, p. 146).



Figura 4 - DESCONHECIDO. Desafio de Botocudos do Rio Grande de Belmonte
Fonte: WIED-NEUWIED, da príncipe Massimiliano di. (1821-1823)

A afirmativa apresentada pela antropóloga é aplicável apenas às gravuras publicadas na edição alemã, pois perde validade quando se compara estas estampas aos desenhos realizados *in loco* por Wied-Neuwied e com as pranchas publicadas nas diferentes traduções de seu relato. Contudo, se for estudado todo o processo de elaboração das imagens, desde a sua primeira fase até o trabalho final dos gravadores e se verificar cada gravura editada, observa-se uma sequência de alterações que envolvem a nudez dos indígenas.

Por exemplo, entre o original e a gravura alemã do duelo dos Botocudo não se constata o pudor citado. Entretanto, ao manejar a edição inglesa, de 1820, na imagem “Combate singular dos Botocudos”, torna-se nítido o teor moralista, como na versão alemã a prancha inglesa possui a mesma quantidade de personagens, ou seja, treze Botocudo, entre homens, mulheres e crianças.

Outro elemento usado como estratégia para esconder a nudez frontal foram as pernas e as varas. Estas eram usadas durante o combate, como apontou Wied-Neuwied, porém ganharam outra função nas mãos do gravador inglês.

No entanto, a mudança mais significativa na gravura foi a de colocar a criança em primeiro plano, frente ao personagem central, com o intuito de camuflar o seu órgão genital.

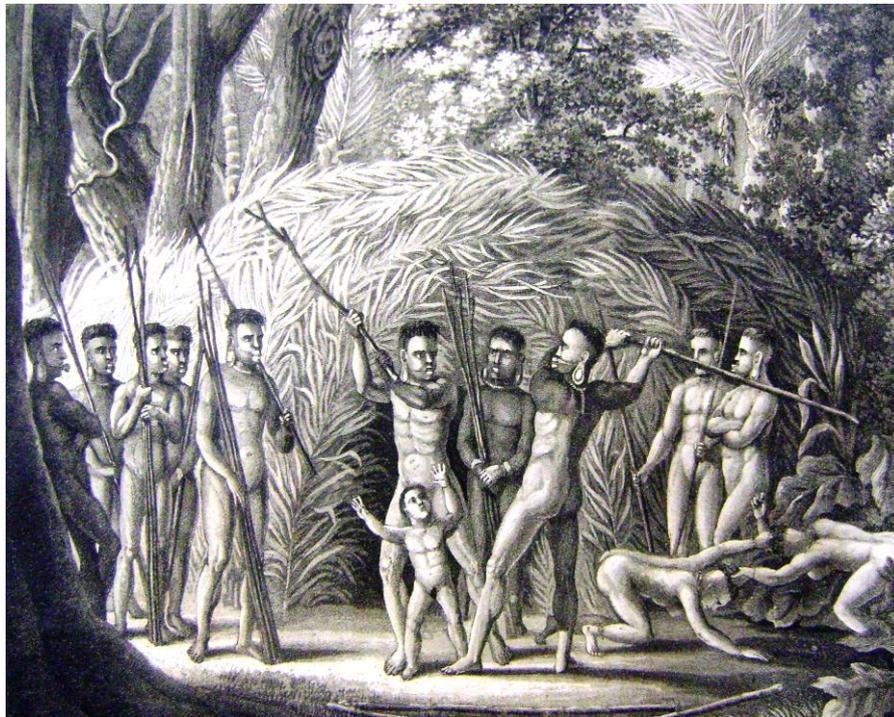


Figura 5 - Combate singular dos Botocudos . Fonte: WIED-NEUWIED, Prince Maximilian of. Travels in Brazil, in the years (1815, 1816, 1817).
Nota: London: printed for Henry Colburn & Co., 1820, p. 323.

Adentrando mais nas duas imagens, verifica-se que na estampa de Müller alguns indígenas têm à mostra os seus órgãos genitais ou o estojo peniano, já a gravura londrina não expôs nenhum pênis e menos ainda o atavio peniano dos personagens.

A partir da interpretação das etapas apresentadas acima é possível verificar os desafios de se trabalhar com as representações indígenas Oitocentistas, primeiramente, pela necessidade de adentrar no contexto da indústria editorial europeia que criou um “convencionalismo [nas] representações”, que buscavam atender à demanda de leitores especializados ou leigos (FARIA, 1995, p. 97).

Havia também o interesse dos artistas-gravadores, que colocaram as suas impressões nas imagens. Estes vão colocar em prática o conhecimento técnico adquirido nas academias de arte, onde formaram um repertório de categorias e códigos, e vão modificar o conteúdo das imagens feitas inicialmente pelo naturalista, ou seja, o conteúdo das estampas publicadas tem que possuir algo que seja reconhecível, tanto pelos seus pares, quanto pelo grande público.

Neste processo, portanto, as representações indígenas foram submetidas a dois crivos de ordem cultural, primeiramente feito por Wied-Neuwied e, em seguida, o das casas editoriais e dos artistas-gravadores europeus. O primeiro compo um quadro que ilustrasse a realidade observada e com a chancela da ciência; enquanto os segundos estavam voltados para os padrões artísticos vigentes no século XIX.

Considerações finais

O apelo ao artístico suplantou as especificidades das características socioculturais dos americanos, cristalizando expressões estereotipadas dos indígenas. Assim, os corpos pesados, a poligamia e a nudez foram ganhando novas composições nos redesenhos dos gravadores, evocando, às vezes, adônis e ambientes paradisíacos.

Deste modo, as imagens que ilustram o livro de Wied-Neuwied precisam ser analisadas com acuidade, uma vez que não oferecem a verdade sobre os povos indígenas do Brasil. Porém, essas mesmas estampas fornecem elementos para compreender as ideias que eram compartilhadas pelos grupos acerca da natureza e do homem americano. Assim, as imagens “[...] emergem como expressão de verdade daqueles que a produziram, como uma forma de experiência comunicável, inserida no horizonte da época ao qual está vinculada” (SALLAS, 2006, p. 36).

É preciso compreender que as imagens produzidas pelos naturalistas e artistas-viajantes são uma forma de suporte a representações, não sendo possível, portanto, encontrar dados fiéis, objetivos e reais do que se pretende retratar. Cabe entendê-las como “[...] uma construção discursiva, que depende de formas históricas

de percepção e leitura, das linguagens técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes” (MENESES, 1996, p. 152).

Cabe destacar outro elemento fundamental para compreensão das imagens etnográficas, que retratam os indígenas brasileiros e, do mesmo modo, perceber quais os padrões culturais e de sociedade que os viajantes transplantaram para a América no instante de representá-los. Os parâmetros comparativos foram utilizados sistematicamente para demonstrar visualmente, e também verbalmente, as mudanças e permanências que os indígenas sofreram ao longo do tempo.

É em nome do progresso e do bem da humanidade que se dá a expansão colonialista do século XIX. Os viajantes europeus que visitam os países ditos selvagens ou menos civilizados, como é o caso do Brasil, sentem-se portadores de uma espécie de missão. [E os viajantes devem ter atenção em coletar dados] que concerne imediatamente ao bem-estar da espécie humana [...]. Em seguida, os objetos cujo conhecimento pode aumentar a prosperidade de seu próprio país e, em consequência, se relacionam parcialmente com o bem da humanidade. Em terceiro lugar, os objetos que podem levar a um aperfeiçoamento de si mesmo, e, por último, os conhecimentos de ornamento [...] (KURY, 2001, p. 66).

A partir das palavras de Lorelai Kury (2001) é possível observar que os viajantes ao desembarcar na América, trouxeram um repertório preestabelecido, buscando coletar informações que pudessem somar para a expansão do conhecimento. Deste modo, os indígenas americanos e sua cultura material são inseridos em certos lugares sociais e culturais - ora degenerado pela natureza hostil, ora vivendo em harmonia com essa natureza tropical. Assim, a poligamia, a nudez frontal, a caça, a guerra, a dança e as festividades vão sendo usadas na medida em que o naturalista e o artista-viajante querem expressar o fascínio sobre os habitantes da América e, principalmente, se posicionarem como portadores de uma missão.

Vale apontar, portanto, que havia uma certa preocupação entre os viajantes naturalistas de retratar o que observavam e o que julgavam relevantes divulgar para o público. Maximiliano de Wied-Neuwied foi um desses personagens que se atentou em reter na sua narrativa verbal e nas aquarelas o que vivenciou durante os dois anos que permaneceu no Brasil, especialmente o modo de vida, a organização

familiar, o estilo das moradias, as danças, o corte de cabelo e os adornos corporais dos indígenas.

Ao expressar o naturalismo em sua obra, a busca pela precisão científica foi uma das suas preocupações, tanto que Herbert Baldus destacou que Wied-Neuwied interpretou o que viu com “[...] notável independência das convicções da sua época” e reproduziu com “[...] relativa fidelidade os característicos daqueles [sic] índios na fisionomia e na aparência total” (BALDUS, 1969, p. 102).

No entanto, cabe ressaltar que os desenhos feitos pelo naturalista não seguiam os padrões estéticos do período, já que Wied-Neuwied não tinha formação artística, o que levou a elaboração de imagens que não eram esteticamente agradáveis ao público europeu. Mas, o próprio viajante, constantemente, evocava a necessidade de um artista para retratar as paisagens do Brasil, que tinham “[...] cenários muitos pitorescos, que, fixados pelo pincel de um hábil paisagista, poderíamos, com grande prazer, rememorar de maneira mais viva” (WIED-NEUWIED, 1940, p. 266).

Nos desenhos feitos em trânsito pode-se aferir esse cuidado com o que observava, porém as gravuras levadas à lume na Europa apresentou alterações significativas, desvirtuando da informação inicial. Wied-Neuwied tinha consciência dessas mudanças feitas pelos gravadores e seguia as regras estabelecidas, principalmente de informar o público: “[...] é possível supor que viajantes e gravadores chegassem a um entendimento do que seria mais adequado de se mostrar e aceito pelo público” (SALLAS, 2006, p. 41).

Desse modo, as imagens dos povos americanos legadas pelos viajantes devem ser interpretadas segundo uma convergência de interesses. Além dos que já foram apontados até o momento – científicos, editoriais e artísticos – há o de cunho político, no qual vem justificar o domínio das classes dominantes e do Estado sob esses respectivos povos e áreas.

Não por acaso, a análise dessa iconografia pede indagações que implicam o deslocamento no longo percurso temporal e espacial realizado pelos naturalistas, casas tipográficas, artistas-gravadores e o público, que produziam e demandavam sistematicamente novas representações sobre a natureza e acerca dos povos do

Brasil.

Essas imagens, que, às vezes, não coadunam com a realidade e possuem uma visão errônea podem criar uma imagem deturpada dos nossos indígenas. Parte desse acervo é utilizado para ilustrar os livros didáticos e, também, pelos historiadores e estudiosos afins sem o devido questionamento. A iconografia indígena, portanto, tem que ser avaliada de forma crítica, considerando o momento sócio-histórico de produção e buscando os originais, analisando os efeitos científicos e estéticos das composições.

Referências

BALDUS, Herbert. Maximiliano, Príncipe de Wied-Neuwied e o estudo dos índios do Brasil. In: PRINCIPE DE WIED, Maximiliano. **Viagem ao Brasil 1815-1817**. Excetos e Ilustrações. São Paulo, Melhoramentos, 1969, p. 101-108.

_____. Josef Röder und Hermann Trimborn: Maximilian Prinz zu Wied – Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens. **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, vol. X, São Paulo, 1956/58, p. 320-322.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. História e Imagem. São Paulo: EdUSC, 2004.

DIENER, Pablo. Blumenbach e a formatação das viagens científicas. In: **IV Simpósio Nacional de História Cultural**. Sensibilidades e Sociabilidades. Anais eletrônicos. 13 a 17 de outubro de 2008. Goiânia: Editora da UCG, 2008, v. 1, s/p.

FARIA, Miguel. Brasil: visões europeias da América Lusitana. In: **Revista Oceanos**, Lisboa, n. 24, out./dez. 1995, p. 70-100.

HARTMANN, Tekla. **A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX**. Tese (Doutorado em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

KURY, Lorelai. Viajantes e Naturalistas do Século XIX. In: Paulo Roberto Pereira (Org.). **Brasiliana da Biblioteca Nacional**. Guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001.

LÖSCHNER, Renate; KIRSCHSTEIN-GAMBER, Birgit. **Viagem ao Brasil do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied**. Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch GmbH.

Petrópolis: Kapa Editorial, Catálogo do Legado do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, v. II, Primeira Parte, 2001.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Morfologia das Cidades Brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP**, São Paulo, n. 30, jun/ago de 1996, p. 144-155. Dossiê Brasil dos Viajantes.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual/Indigenous art, visual language**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EdUSP, 1989.

RÖDER, Josef. Vida e Viagens de Maximiliano, Príncipe de Wied. In.: PRINCIPE DE WIED, Maximiliano. **Viagem ao Brasil 1815-1817**. Excetos e Ilustrações. São Paulo: Melhoramentos, 1969, p. 05-17.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX. In: **VI Reunión de Antropologia del Mercosul**, 2005, Montivideo. Anais da VI Reunión de Antropologia del Mercosul, 2006, s/p.

WIED-NEUWIED, Maximiliano de. **Viagem ao Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

Fontes iconográficas

NEUWIED, by prince Maximilian. **Travels in Brazil in 1815, 1816, and 1817**. London: printed for Sir Richard Phillips, and Co., v. 1, 1820.

WIED-NEUWIED, Maximilian Prinz zu. **Reise nach Brasilien in den Jahren 1815, 1816 bis 1817**. Frankfurt: Heinrich Ludwig Brönnner, v. 1 e 2, 1820-1821.

WIED-NEUWIED, Dal principe Massimiliano di. **Viaggio al Brasile negli anni 1815, 1816 e 1817**. Milano, Tipografia di Giambattista Sonzogno, v. 1, 2, 3 e 4, 1821-1823.