

## **Imágenes etnográficas de viajeros alemanes en Brasil del Siglo XIX.**

Ana Luisa Fayet Sallas<sup>1</sup>

Los viajeros europeos que llegaron a Brasil en la primera mitad del siglo XIX buscaron conocer una parte de América hasta entonces desconocida de su mirada. Este desconocimiento se debía sobre todo a los impedimentos creados por la Corona portuguesa delante de sus dominios coloniales en Brasil. Sólo era permitida la exploración del territorio a viajeros, científicos y administradores vinculados a Portugal. No obstante, con la venida de la familia real a Brasil, en 1808, ese cuadro se alteró considerablemente. Una de las primeras providencias tomadas por el rey de Portugal, D. João VI, al llegar a tierras brasileñas, fue la apertura de los puertos a todas las naciones amigas de Portugal. Ese acto posibilitó la llegada de viajeros europeos, que buscaban explorar las potencialidades de esta parte de América, motivados por objetivos de naturaleza científica y económica.

Grande fue el número de viajeros europeos que se dirigieron a Brasil, en las primeras décadas del siglo XIX, para escudriñar la inmensidad de su territorio, conocer cada particularidad de la fauna, flora, recursos hídricos y minero, como también las costumbres de sus habitantes. Dentro de ese espíritu, se dirigieron para Brasil el príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) y Johann Moritz Rugendas (1822-1825), todos relacionados con empresas de naturaleza científica y motivados por los mismos propósitos de descubrir las riquezas y bellezas de esta parte del Nuevo Mundo. No obstante, ellos no fueron los primeros en recorrer los territorios brasileños en los inicios del siglo XIX. El inglés John Mawe estuvo anteriormente en el interior de Fluminense y en Minas Gerais, desde 1807 a 1811, siendo publicado su relato de viaje en 1812.

La elección de estos tres viajeros se debe, básicamente, a las siguientes razones: Sus viajes, además de cubrir diferentes partes del territorio brasileño, siguieron un encadenamiento temporal, tanto referente al período del viaje propiamente dicho como en relación al apareamiento de sus memorias, expresando, por tanto, un tipo de producción propia de la primera mitad del siglo XIX. Los tres son de origen germánico, cuyo sentido aquí debe ser aprehendido por pertenecer a un determinado *ethos* cultural y social. Eso permitirá comprender los vínculos existentes entre ellos y la constelación de artistas, naturalistas y científicos que posibilitaron la constitución de un determinado tipo de afinidad entre el pensamiento científico y romántico de la época, en su vertiente alemana. Finalmente, a través del análisis del relato de esos viajeros y de su producción iconográfica, se pretende remarcar las diferencias existentes entre ellos, a partir de la visión que tuvieron de la propia experiencia del viaje, la identidad y estilo adoptado por cada uno, al buscar representar la naturaleza y los habitantes de Brasil.

Al abarcar el espacio del Nuevo Mundo, los viajeros se posicionaban como actores del escenario del mundo tropical, escenario de sus descubrimientos y exploraciones. Repitiendo algunos gestos de los primeros momentos del descubrimiento del continente americano, la mirada europea se encontró con un nuevo espectáculo. A partir de la concepción del mundo como teatro, se reescenifican algunos momentos de la conquista, del descubrimiento, del deslumbramiento, del extrañamiento, frente a un mundo desconocido. Doble faz de la representación, al marcar distancias y aproximaciones. La mirada europea observando el escenario del Nuevo Mundo y sus habitantes, marcando la distancia entre el observador y lo observado, desarrollando estrategias de

---

<sup>1</sup> Departamento de Ciencias Sociales – Universidade Federal do Paraná [analuisa@ufpr.br](mailto:analuisa@ufpr.br)

auto-representación, como recurso de aproximación cultural. No obstante, al presentar los signos visibles de las diferencias culturales, reforzaron sus distancias. La idea del *theatrum mundi* destaca su sentido original; “*ver*” y “*mirar*” se tornaron cualidades fundamentales al orientar los gestos y las acciones de los viajeros, proporcionándoles al medio a través de lo cual adquirieron el conocimiento estético y científico de la naturaleza y de los pueblos del Nuevo Mundo.

Uno de los caminos de la investigación se constituyó del inventario de la producción iconográfica de Wied-Neuwied, Martius y Rugendas. En ese inventario, se privilegió la producción iconográfica de estos viajeros que fue publicada en sus *atlas* (como los de Wied-Neuweid y Martius) y el *álbum* del *Viaje Pintoresco* de Rugendas. En un segundo momento, se buscó inventariar el material iconográfico constituido de los dibujos y esbozos originales, que sirvieron de modelo para la confección de los grabados. Uno de los desafíos iniciales fue justamente la dificultad de encontrar documentos originales, es decir, los primeros dibujos que sirvieron de modelo para la confección de litografados y grabados. No obstante, fue posible inventariar parte de los dibujos originales y estudios elaborados por Wied-Neuwied y por Rugendas.

Este material terminó por sufrir alteraciones por parte de los grabadores europeos con vista a satisfacer el gusto de su público, idealizando la imagen de los indios, cuya belleza y bondad deberían caminar juntas. Los materiales originales suministran elementos significativos para el análisis, pues pueden ser confrontados con lo que fuera publicado, evidenciando las alteraciones y transformaciones realizadas por los grabadores. Para comprender ese proceso de alteraciones, es preciso tener en cuenta lo que Gombrich denominó *schemata* al cual los grabadores y artistas de finales del siglo XVIII e inicios del XIX estaban vinculados.

Según Gombrich, la impresión visual se inicia con la idea o concepto de lo que va a ser representado, a partir de categorías universales como, por ejemplo, hombre, niño, gato, árbol, castillo, ciudad, flores, etc.,. La información visual individual, las características distintivas de los objetos, de los datos representados “*son añadidos a posteriori, como si el artista llenara los espacios en blanco de un formulario*” (Gombrich, 1986:63).

Por eso,

*al ser copiada y re-copiada, la imagen queda asimilada en la **schemata** de los propios artesanos (...) La ‘voluntad de formar’ es más una ‘voluntad de conformar’, o sea, la asimilación de cualquier forma nueva por la **schemata** y por los modelos que el artista aprendió a manipular* (Gombrich, 1986: 67).

De este modo, la *schemata* funciona como un vocabulario del cual todo artista parte para desarrollar sus experiencias, haciendo que él movilice su atención para motivos que pueden ser traducidos o representados en su idioma.

*Al escudriñar el paisaje, las observaciones que pueden ser ajustadas con éxito a la **schemata** que él aprendió a manejar saltan a los ojos como centros de atención. El estilo, como vehículo, crea una actitud mental que lleva al artista a buscar en el paisaje que el cerca, elementos que sea capaz de reproducir. La pintura es una actividad, y el artista tiende, consecuentemente, a ver lo que pinta en vez de pintar lo que ve* (Gombrich, 1986:74).

Así, el proceso de captura de las imágenes (que ocurre a partir de la observación directa, del esbozo a lápiz, del diseño, hasta la grabación final) sufre modificaciones por la traducción de aquello que se ve para un código reconocible, tanto del pintor cuanto de su público. El paisaje observado por Wied-Neuwied, Martius y Rugendas fue sometida a dos cedazos de orden cultural. Inicialmente, ella fue representada por los viajeros; en seguida, sufre nuevas alteraciones cuando se pasa de un diseño o acuarela original para la versión final, realizada por los grabadores. De esta manera, los dibujos originales se transformaron y llegaron al público. El aprecio por los bellos paisajes suplantó el interés por las especificidades de la naturaleza americana.

De las obras analizadas, apenas Neuwied se manifestó críticamente en relación a ese tipo de alteración verificada en sus dibujos. Del resto, las obras expresan la conjugación de determinados modelos vigentes en la época de su elaboración. Los modelos se cristalizan como expresión de reglas que traspasan tanto la elaboración de los dibujos, de los esbozos, como también del cuadro que acabará impreso en un libro. Son productos de una determinada cultura, funcionando como una guía para las prácticas sociales y sus representaciones.

Cada época elaborará su estilo cognitivo, de acuerdo al como orientan al hombre algunos instrumentos mentales en la organización de su experiencia visual. Estos instrumentos son variables, pues dependen de la cultura, en el sentido en que son determinados por la sociedad que influencia la experiencia individual.

*Entre esas variables existen las categorías por medio de las cuales el hombre clasifica sus estímulos visuales, el conocimiento que alcanzará para integrar el resultado de su percepción inmediata, y la actitud que asumirá en frente del tipo de objeto artificial que a él se presenta. El observador debe utilizar en la fruición de una pintura las capacidades visuales de que dispone, y dado que entre esas, poquísimas son normalmente específicas a la pintura, él es llevado a usar las capacidades que su sociedad valora. El pintor es sensible a todo eso y se debe apoyar en la capacidad visual de su público (Baxandall, 1991:49).*

Cada cultura posee un determinado repertorio de categorías y de códigos para la expresión del estilo cognitivo de la época en que emergen. En ese sentido, se debe notar que desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, hubo, de hecho, la constitución de un determinado estilo cognitivo, cuya expresión se destaca por la afinidad entre los códigos artísticos y científicos, ejemplo de lo que se podrá observar en la obra de Alexander von Humboldt, donde razón y sensibilidad caminarán juntas durante ese período.

En la perspectiva de la producción cultural, interesa aún destacar que los libros de viajes, con sus atlas y álbumes pintorescos, fueron consumidos ávidamente por el público lector de inicios del siglo XIX, como bienes culturales. De este modo, lo que podría ser entendido como una experiencia particular y privada, deja inmediatamente de serlo al ingresar en el mercado simbólico de “bienes culturales”. Esa relación entre el autor y el lector reafirma el carácter público de la cultura, que lejos de ofrecernos la verdad de la representación, ofrece las ideas que eran compartidas por determinados grupos acerca de la naturaleza, del hombre y de la civilización del Nuevo Mundo. Toda representación contiene una verdad en sí, al ser destinada a determinados grupos, al expresar creencias y valores de otros y así por delante. Emergen como expresión de verdad de aquellos que la produjeron, como una forma de experiencia comunicable, inserta en el horizonte de la época a la cual está vinculada. Por lo tanto, no se pretende buscar al

analizarse esas imágenes, lo que era el verdadero Brasil en los inicios del siglo XIX, sino más bien, como los viajeros europeos veían Brasil en el siglo XIX.

Para el historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, en el uso de fuentes iconográficas para la producción del conocimiento histórico se debe tener en mente que las imágenes son una forma de soporte de las representaciones. No es posible pensar en las imágenes sólo como un registro de lo real externo y objetivo, buscando evaluar su grado de fidelidad, pues la imagen es:

*“una construcción discursiva, que depende de formas históricas de percepción y lectura, de los lenguajes y técnicas disponibles, de los conceptos vigentes”* (Meneses, 1996:152).

Por lo tanto, es necesario problematizar el tipo de aprehensión que la historia puede hacer de los materiales de representación, imágenes o textos, como documentos que poseen una realidad intrínseca, lejos de una referencia inmediata a una verdad. Esos materiales son documentos históricos portadores de una determinada verdad por el hecho de decirnos algo al respecto de un determinado momento histórico, existiendo en el tiempo y en el espacio a partir de la experiencia de hombres concretos.

Para Meneses, existen tres aspectos fundamentales que deben ser incorporados al trabajo con imágenes. El primer aspecto es dejar de lado la falsa polaridad entre lo real y lo imaginario, pues la imagen está dentro de lo real, en la medida que prácticas y representaciones son indisociables. El segundo estaría en la necesidad de la imagen de tener un *valor probatorio*. Esta es otra falsa cuestión, pues el valor documental de las imágenes se refiere a la problemática de las representaciones sociales, a la posibilidad de comprensión del imaginario – y no por la capacidad de que las imágenes confirmen trazos empíricos. Finalmente, resalta la capacidad de la mirada del viajante de instituir un conocimiento sobre nuestra realidad. El autor concluye que:

*La mirada, por lo tanto, instituye su propio objeto. La imagen no sólo es instituida históricamente, sino que es también, **instituyente**. De ahí qué, para un verdadero dimensionamiento histórico, la necesidad de estudiar el circuito de la imagen: su producción, circulación, apropiación, en todas sus variables* (Meneses, 1996:154) (la negrita es del original).

En el proceso de contraste entre las narrativas de viajes y la producción iconográfica a ella vinculada, se coloca un nuevo elemento de interpretación, que dice respecto a la correspondencia, o no, entre el texto y la imagen. Lo que en un principio puede sugerir una facilidad -si partiéramos de la idea de que el texto es igual a la imagen y de que la imagen se constituye como mero reflejo de determinadas ideas- estaremos seguramente cayendo en un error. Este tipo de problema no es nuevo en el interior de las ciencias humanas, considerando que desde Aristóteles él ya venía siendo tematizado. Tanto en la filosofía, como en la teoría de la percepción, en la semiología, en la psicología, en la estética y en la historia del arte, existen variantes significativas referentes a los límites de la interpretación y a la relación entre imagen y texto.

En el importante estudio de W. J. T. Mitchell, *“Iconology: Image, Text, Ideology”*, esta cuestión es formulada al buscar responder dos preguntas: ¿Qué es una imagen? ¿Cuál es la diferencia entre imágenes y palabras? Para el autor, la importancia de este tipo de indagación se debe, sobre todo, al hecho de apuntar a las maneras por las cuales nuestra propia comprensión “teórica” de las imágenes se vincula a prácticas culturales y sociales.

Un primer problema que se instala es la constatación de que existe una gran cantidad y variedad de cosas que son designadas como “*imagen*”. Son pinturas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, proyecciones, memorias etc. La segunda constatación es que, a pesar de que todas esas cosas pueden ser designadas por “*imágenes*”, no significa necesariamente que ellas tengan algo en común. Para solucionar esta cuestión, Mitchell propone que pensemos las imágenes como siendo una familia-extensa, que hubiese migrado en el tiempo y en el espacio y sufrido profundas modificaciones en este proceso (Mitchell, 1986:9).

La palabra “*imagen*” envuelve una serie de expresiones relacionadas como apariencia, semejanza o similaridad. La imagen gráfica se refiere a pinturas y dibujos, constituyéndose en un campo de conocimiento de la historia del arte. En la óptica se tienen los espejos y proyecciones, refiriéndose al campo de la física. La imagen perceptual abarca todos los campos del conocimiento, envolviendo el proceso de aprehensión de datos sensibles, especies y apariencias. La imagen mental envuelve los sueños, memorias, ideas y *fantasmata*, abarcando los campos de la psicología y de la epistemología. Finalmente, la imagen verbal se refiere a expresiones de metáforas y descripciones, siendo campo de conocimiento de la crítica literaria.

Cada una de esas ramificaciones de la imagen presupone un conjunto de afirmaciones en cuanto a su funcionamiento y límites. Mitchell considera equivocada la distinción que se establece entre las imágenes gráficas (como siendo imágenes propias) y las imágenes verbales y mentales (como siendo ilegítimas). Para él, tanto unas como las otras envuelven mecanismos de aprehensión e interpretación multisensoriales. Para el entendimiento de las conexiones que se establecen entre las imágenes mentales y las imágenes físicas, Mitchell sigue el modo como Wittgenstein las trata, estando convencido de que sólo es posible tener imágenes mentales asociadas a pensamientos o hablas. Sin embargo, las imágenes mentales no son entidades privadas, metafísicas o inmateriales, más de lo que cualquier imagen real deba ser. Por lo tanto, siguiendo a Wittgenstein, es posible colocar las imágenes mentales y físicas en una misma categoría, como símbolos funcionales. Este tipo de solución no elimina las diferencias entre ellas, pero, seguramente, tiende a eliminar las cualidades metafísicas u ocultas de estas diferencias (Mitchell, 1986:15-18).

Toda imagen verbal es una imagen mental, no sufriendo ningún tipo de amenaza metafísica, aunque los textos, en cuanto actos de habla, son expresiones públicas que pertenecen como un todo, a otros tipos de materiales representacionales creados por nosotros, tales como pinturas, gráficos, mapas etc. Sin embargo, Mitchell considera que las imágenes verbales se refieren a dos tipos antitéticos de prácticas lingüísticas. Se puede designar por imágenes verbales, al lenguaje metafórico, figurativo u ornamental, como siendo una técnica que desvía a atención del sentido literal para otra cosa. Otra posibilidad es que la imagen verbal se refiera a una palabra que es una imagen de una idea, encontrada, por ejemplo, en las alegorías (Mitchell, 1986:21).

Las imágenes pictóricas son inevitablemente convencionales y contaminadas por el lenguaje. No obstante, la dialéctica entre la palabra y la imagen ha sido una constante en la fábrica de signos que la cultura trama en torno de sí misma. Lo que varía es la naturaleza precisa de esta trama, pues la historia de la cultura es una parte de la historia de la lucha prolongada por el dominio de signos lingüísticos y pictóricos, cada una reivindicando para sí ciertas propiedades sobre la “*naturaleza*” a la cual solamente uno tiene acceso. Se concibe así la separación entre palabras e imágenes como siendo algo tan profundo como aquello que separa, en un sentido amplio, cultura de naturaleza. La imagen es un signo que pretende no ser un signo, enmascarado como presencia natural e inmediata. La palabra es lo “*otro*”, producción humana artificial y arbitraria que puede

interrumpir la presencia natural por la introducción de elementos no naturales en el interior del mundo-tiempo, conciencia, historia, bajo la forma de mediaciones simbólicas alienantes. Como salida para este tipo de dilema, Mitchell propone que se elabore una crítica histórica de esas diferencias entre palabra-imagen, a partir de un modelo que exprese las diferencias entre estos dos lenguajes, por tener una larga historia de interacciones y traslaciones mutuas (Mitchell, 1986:45).

Las reflexiones de Mitchell presentan un cuadro para la distinción de las imágenes. No obstante, presentan también un límite, en la medida que para él, las imágenes pictóricas se presentan contaminadas por el lenguaje verbal. Es posible pensar que las imágenes pictóricas constituyan un lenguaje, sólo que de naturaleza diversa de aquella que caracteriza al lenguaje verbal. Mientras el lenguaje verbal posee amplias posibilidades de combinaciones y de sentidos, el lenguaje pictórico se distingue de inmediato por su carácter afirmativo. Ella siempre representa algo, desconociendo la negación de la representación. Una imagen pictórica siempre *es* alguna cosa, pues la negación retórica es imposible de ser representada pictóricamente. Es decir es fundamental destacar, aunque, en el transcurso de este trabajo, estaré lidiando con esta problemática, especialmente en lo que atañe a la cuestión de la imagen del indio y de la expresión de su humanidad.

Para el objetivo de nuestra reflexión, parto de la construcción de las imágenes etnográficas en que se encuentran representados los indios, la naturaleza tropical y los propios viajeros. Para la comprensión de esas imágenes, se impuso como cuestión fundamental tratar de la idea de cultura y de civilización, en la medida que los viajeros tomaban por parámetro comparativo a su cultura y civilización como forma de describir el modo de vida de los indios. Por otro lado, estas consideraciones remetían a la cuestión de saber si los pueblos indígenas tenían o no condiciones de insertarse en el proceso histórico. A la luz de esos cuestionamientos fue posible presentar las diferentes formas y estrategias de representación del indio, buscando relacionarlas a la historia en cuanto expresión de un movimiento de cambios y permanencias a lo largo del tiempo.

Así, las imágenes etnográficas que presentaron al indio en su cotidiano, fueron articuladas según algunas temáticas como la cuestión de la familia, de la construcción de viviendas, de la manera como cazan y guerrean, de sus danzas y festividades, y así por delante. A partir de estas temáticas, fue posible comprender algunas variantes en cuanto al estatus del indio, del buen salvaje en el paraíso tropical al hombre degenerado frente a la naturaleza hostil, que remiten a polémica en relación a la naturaleza y a los habitantes del Nuevo Mundo.

La comprensión precisa de ese proceso de inserción de la naturaleza y de los indios en un esquema de representación preexistente apuntó básicamente para algunas cuestiones: cómo las estrategias de representación de la naturaleza y de los indios, bajo sus diferentes modalidades, se inscribían como un modo de asimilación de las diferencias y de producción de la alteridad. Las marcas, índices de ese proceso se encuentran en las imágenes etnográficas, en la fundación de un nuevo género pictórico -el de la pintura etnográfica- creando a través de ella las bases para la inserción de los indios y de la naturaleza americana en la historia. Por otro lado, el deslumbramiento de lo primitivo y de lo bárbaro repercutió en el imaginario de los viajeros alemanes, una vez que proporcionaba el encuentro con la ancestralidad de sus primitivos, de la *Germanae antiquae*, y la expresión de confianza en el progreso y de la fe en el desarrollo de la civilización. Así, el conocimiento de cada imagen, cada fragmento del hombre y de la naturaleza, posibilitó el encuentro de miradas reflejadas y reflexivas, en permanente movimiento, que ahora se revelan por entero.

En ese sentido, el análisis de esbozos, dibujos, acuarelas y grabados producidos por los viajeros traen consigo la perspectiva de creación de un nuevo género pictórico que buscaba traducir la experiencia de sus viajes en cuanto expresión histórica de lo observado, de lo vivido. Esas imágenes, que denominamos etnográficas, representaron la fusión de determinada experiencia en el paisaje. Con eso, emergía otro género, aquí llamado de pintura etnográfica, definido en términos de la experiencia histórica de los viajeros y pueblos observados fundidos al paisaje tropical.

Por imágenes etnográficas, consideramos aquellas representaciones de los viajeros que retrataban el modo de vida de los indios en su hábitat natural, su organización familiar, la construcción de sus viviendas, la forma como cazaban, escenas guerreras, sus danzas y ceremonias rituales, además de instrumentos guerreros y artefactos domésticos. De un modo general, todos los viajeros buscaron representar lo que observaron y lo que juzgaron significativo de la vida cotidiana de los indios.

El resultado de esas observaciones fue retenido en sus narrativas, en dibujos, acuarelas y grabados. En esas imágenes, el énfasis fue dado para la representación de la vida indígena en las florestas tropicales. Sobre este aspecto, reside algo extremadamente innovador en lo que se refiere a la representación del hombre y de la naturaleza del Nuevo Mundo. Las imágenes buscaron retratar el hecho observado, el hombre y la naturaleza ganaban un nuevo estatus, ya distante de cualquier sentido alegorizante, pues la representación se fundó sobre la observación. La búsqueda de la precisión científica en la representación de la naturaleza precede al principio de la composición de las escenas. En cuanto al hombre, el tipo de figuración dominante aún se encuentra preso en los cánones académicos, no obstante, en algunos aspectos como el corte de cabellos, la utilización de adornos corporales, tatuajes coloridos etc., es posible aprehender la particularidad del grupo representado.

Es claro que cada viajante compuso esas escenas de acuerdo con el propio sentido que el viaje tenía para él. Y cada viajante utilizó métodos diferenciados para la construcción de sus imágenes etnográficas. Los métodos utilizados buscaron dar cuenta de la dimensión temporal presente en la narrativa, y que debería ser traducida en diferentes imágenes por el grabado. Según el modelo adoptado por Bernadette Bucher (1981), existen cuatro métodos fundamentales los cuales los grabadores utilizan para traducir la dimensión temporal. El **método monoescénico**, que representa una única acción, delimitada en el tiempo y en el espacio, como una escena teatral ocurriendo en un escenario delimitado. El **método simultáneo** que busca representar escenas variadas concomitantes, con la reunión de elementos descriptivos dispersos por el texto, como la descripción de un paisaje, de una costumbre, de modos de vida reunidos en un mismo grabado. El **método rotativo** presenta escenas en secuencia, en que varias acciones distintas son repartidas y reunidas en el espacio del grabado. Finalmente, el **método serial** consiste en la presentación de imágenes autónomas, pero de modo secuencial, cuyo vínculo se da alrededor de un determinado tema o de un acontecimiento.

Tanto el primero como el cuarto método fueron utilizados con frecuencia por Wied-Neuwied en sus dibujos y grabados. Ya Martius, buscó elaborar sus grabados siguiendo la lógica de conjugar, en un único cuadro diferentes escenas, que habían ocurrido en tiempos diferentes, utilizando tanto el método simultáneo como el rotativo. Rugendas se atreve con el método monoescénico y simultáneo, siendo difícil determinar, a través de su texto, la dimensión temporal inscrita en la escena representada.

Así, en Wied-Neuwied, tenemos al viajante-naturalista que observó y registró todo, teniendo por base siempre lo que estaba delante de su mirada. Con esto supo registrar cada aspecto de la vida de los indios con los cuales tuvo contacto, como ningún otro viajante lo hiciera antes. En lo que se refiere a las escenas de la vida indígena, observó cada detalle, preservando en sus cuadernos lo que había de original en el grupo retratado, tanto con relación a la naturaleza como en relación al hombre.

En cuanto a las imágenes que acompañan la narrativa, el príncipe buscó traducir exactamente aquello que está siendo observado. A veces, se tiene la impresión de que la imagen precede la elaboración del texto, de tal forma que un determinado acontecimiento en el transcurso de la expedición pasa a funcionar como guía en la orientación de su lectura:

Wied-Neuwied recolectó diversas informaciones sobre la organización familiar de los *Puri*, *Camacã* y *Botocudo*. Refiriéndose a una familia de indios *Puri* en viaje, siguiendo las márgenes del Río Paraíba, próximo a São Fidélis, las plasmó en el siguiente dibujo (Fig.1).

Algunos *Puri* pasaron por nosotros con las mujeres enormemente cargadas. Las cargas consistían en los hijos y en cestos de hojas de palmera, llenos de bananas, naranjas, cocos de sapucaia, bambú para punta de lanzas, cuerdas de algodón y algunos artículos para adornarse. El marido cargaba un hijo, sus tres mujeres los otros, más los cestos (dibujo 2 representa una horda de *Puri* en viaje por la floresta). (Wied-Neuwied, 1989:116)



Fig.1 - Familia de indios *Puri* en viaje por la floresta. En: WIED-NEUWIED, 1969.

El dibujo, que fue posteriormente trasladado para su atlas bajo la forma de grabado (Fig. 2), presentó alteraciones, desvirtuando la información inicial de poligamia entre los *Puri*. La imagen inserta el dibujo de los indios en viaje a un escenario en el interior de la floresta, donde cada especie vegetal se destacó, al ser representada de modo orgánico e interrelacionados, con árboles decompuestos, palmeras, *heliconías* y una variedad de parásitos, *bromélias* y *cipós* entrelazados. Algunas características de los indios son destacadas, como, por ejemplo, el corte de cabello, las pinturas corporales, sus arcos y flechas. En fin, el grabado se mantiene fiel a los cánones en cuanto a la representación de los tipos físicos.





Fig. 2 - Familia de Indios *Puri* en la Selva. En: WIED-NEUWIED, 1822. Foto Angelo José Da Silva

Otros recursos también fueron utilizados en la composición de una imagen grabada, a partir de dos tipos de registros. En el dibujo (Fig. 3), que fue descrita por Wied-Neuwied, se destaca la composición de una familia de *Botucudo*, un hombre al frente, cargando sus arcos y flechas y trayendo colgado a una tira, en su cabeza, una bolsa de utensilios. En el dibujo, su rostro presenta marcas de expresión en la frente y alrededor de la boca, indicando un indio ya maduro. Atrás vienen sus dos mujeres, bastante cargadas con bolsas colgadas en la cabeza y apoyadas en su espalda, además de traer consigo sus hijos. Una de las mujeres carga en las manos el vaso de *taquarussu*, utilizado para beber agua. Otra lleva la bolsa de viaje. La que está inmediatamente atrás del hombre es más vieja, como se puede inferir por las marcas en su rostro.



Fig.3 - Familia de *Botucudo*. WIED-NEUWIED. En: Brasilien Bibliothek (Katalog), Löschner, 1988, V.1

De ese dibujo original, fue construido un grabado (Fig. 4), que compuso el atlas de Wied-Neuwied. En él, el indio *botocudo* aparece de frente, adornado según su tradición, con *batoques* en las orejas y labios, la *tacanhoba* y un cordón en su cuello. Está atravesando un río junto con su familia. Carga en una de las manos su arco y flechas y en la otra un pequeño animal cazado

(cotia). Inmediatamente atrás de él se encuentra su mujer llevando apresada en su cuerpo una cesta muy grande y llena; además de cargar en sus hombros un niño, tomando al otro de la mano (éste, un poco mayor, lleva también en la espalda un hermano menor). La imagen trae elementos que no entraban en conflicto con la cultura europea, pues el registro visual original que sugiere la práctica de la poligamia entre los *Botocudo* fue suprimida en el grabado, aunque se mantenga presente en el texto del naturalista.



Fig. 4 - Familia de *Botocudo*. En: WIED-NEUWIED, 1822. Foto Angelo José da Silva

Esos pasajes son ilustrativos de la manera en que el príncipe construyó su narrativa articulando imagen y texto. Los dibujos (Fig. 1 y 3) hacen parte del acervo de Neuwied que no fueron incluidos en su atlas. Josef Röder<sup>2</sup>, al evaluar la obra del príncipe, señala que gracias al descubrimiento de los dibujos originales fue posible conocer mejor la manera como trabajaba, una vez que el dibujo y la pintura eran parte integrante de su modo de hacer sus apuntes. Informa que el príncipe no tenía el hábito, en el curso del viaje, de hacer su informe de modo continuo. Anotaba todo lo que consideraba importante en libretas de bolsillo, poseyendo para cada asunto cuadernos individuales. En esos cuadernos también hacía pequeños esbozos, que posteriormente eran rediseñados. El príncipe dice expresamente en su obra que hizo los esbozos, para las ilustraciones, en los propios lugares. Esos esbozos deben haber sido hechos delante del respectivo objeto de diseño, siendo rediseñados en hojas mayor tamaño y acuarelados. En sus estudios etnográficos, el dibujo funcionaba como medio de investigación, puesto que retenía aspectos significativos del texto (Röder, 1969:10-1, 13-4).

De la simple contraste entre esas imágenes (Fig. 1, 2 y 3), se constata el proceso de alteración por los cuales pasaron. En este proceso se ha comprometido el valor documental de esos grabados. Eso sólo puede ser evaluado por la contraste del texto y de los dibujos originales con

<sup>2</sup>Los dibujos originales de Wied-Neuwied fueron descubiertos, por los investigadores Josef Röder y Hermann Trimborn, divulgando ese trabajo en el XXXI Congreso Internacional de Americanistas, realizado en São Paulo, en 1955. El libro de Josef Röder y Herman Trimborn, **Maximilian Prinz zu Wied - Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens**, Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag, 1954, consta de dos volúmenes, siendo el primero de texto acompañado de 16 figuras en láminas sueltas. El segundo volumen constituye un álbum con 42 reproducciones fotográficas de acuarelas. Este libro es extremadamente raro, y probablemente tuvo una edición reducida. Durante la realización de la investigación solo obtuve indicios de su existencia. Sobre esta obra ver: TRIBORN, Herman. *Acuarelas y dibujos inéditos del Príncipe Maximiliano de Wied referentes a la Etnografía del Brasil*. Anales del XXXI Congreso Internacional de Americanistas, São Paulo, 1955; BALDUS, Herbert. *Revista do Museu Paulista*, Nueva Serie, vol. X, São Paulo, 1956. p. 58 (reseña); SCHADEN, Egon. *Revista de Antropologia*, vol. 3 n° 1, 1955, (reseña). Los dibujos y acuarelas originales de la Expedición de Wied-Neuwied se encuentran en la Bibliothek der Robert Bosch, en Stuttgart. En: BELLUZZO, Ana Maria. **El Brasil de los Viajantes**. São Paulo: Fundación Odebrecht, Metalibros, 1994. p. 159, 2v. El catálogo del acervo de Wied-Neuwied perteneciente a la biblioteca de Robert Bosch consta de la publicación LÖSCHNER, Renate. **Brasilien Bibliothek der Robert Bosch GmbH: Maximilian Prinz zu Wied**. (Katalog), Stuttgart, 1988, 3v.

el grabado. No obstante, las alteraciones ocurridas en el traslado del dibujo en un cuaderno de notas mediante la observación directa para el registro en grabado, fueron reguladas por el principio de la composición, en la cual la escena observada y el escenario pasan a tener un papel fundamental, puesto que en ellas se articulan la visión del hombre primitivo y de la naturaleza tropical como un todo. Así, tendían a ser suprimidas aquellas informaciones cuyo valor documental se revelaba con mayor precisión, como en el caso de la práctica de la poligamia y del carácter bélico y esclavista de las poblaciones indígenas<sup>3</sup>. En realidad, el viajante disponía de un determinado repertorio de imágenes diseñadas y que fueron posteriormente combinadas. Esas combinaciones no eran aleatorias, porque, a través de la imagen pictórica, el viajante buscaba entregar una imagen de la familia indígena que no entrase en conflicto con la cultura europea.

De hecho, había el interés de informar al público una determinada realidad sobre los habitantes indígenas, hasta un cierto límite. El público consumidor de libros y atlas de viajes tenía ciertamente curiosidad con relación al aspecto físico y al modo de vida de los indios. No obstante, es posible suponer que viajeros y grabadores llegasen a un entendimiento de lo que sería más adecuado de ser mostrado y aceptado por el público. Informaciones como la poligamia y prácticas guerreras se presentan en los textos de cotidianamente, y su figuración se revela mediada, o por cuestiones morales, o tal vez por el propio romanticismo, que tendía a filtrar, digamos así, algunas imágenes que pudiesen impactar al público europeo. Pero, estas suposiciones no pueden ser entendidas como una regla general, puesto que durante el siglo XIX circulaban imágenes cuyo énfasis incidía sobre el modo de vida de los indios con sus constantes guerras y prácticas poco civilizadas. Siguiendo la línea de las suposiciones, tal vez eso ocurriese no sólo por razones de orden moral, sino también políticas, viniendo a justificar acciones de dominio, llevadas a cabo por las naciones imperialistas.

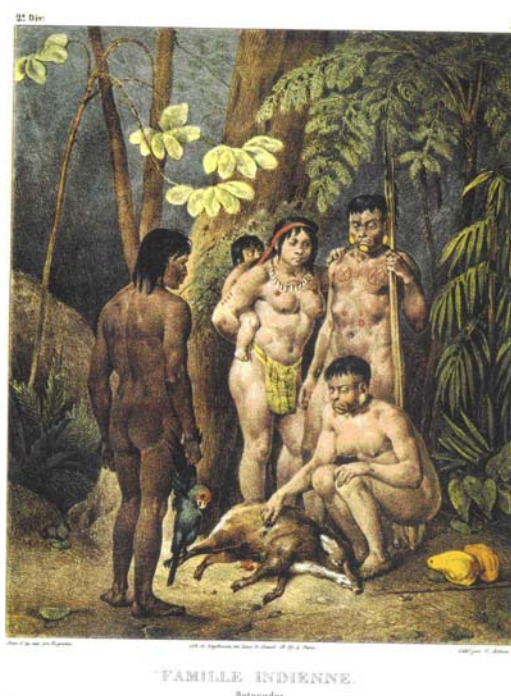


Fig. 5- Familia de Indios Botocudo. En: RUGENDAS, 1991

<sup>3</sup>La cuestión de la esclavitud de sus enemigos fue objeto de observación de los viajeros. Tanto Wied-Neuwied como Martius mencionan este tema en sus narrativas. Wied-Neuwied refiriéndose a los *Botocudo* (Wied-Neuwied, 1989:311) y Martius a los *Miranhas* (Martius, 1981:235-245, v.III) y a la práctica del “*descimento*” (venta de prisioneros) entre ellos.

Ese mismo principio de composición lo encontramos en Rugendas, al representar una familia de indios *Botocudo* en la floresta (Fig. 5). Los dibujos originales de Wied-Neuwied traen aquello que fue considerado significativo para la representación, como registro de algo efectivamente observado. En cambio el grabado de Rugendas se basó en aquellos grabados hechos por Wied-Neuwied. La composición de la escena presenta cada elemento articulado entre sí, formando una visión de conjunto, según la imaginación del pintor.

El elemento de unión se evidencia en la forma en que cada figura está articulada. Del niño a la mujer, de ésta al hombre *botocudo*, de ella a otra mujer agachada sobre el animal cazado, de éste al papagayo en la mano de otro indio, de pie y de espalda. Cada figura concurre para la composición de un cuadro armónico y equilibrado. Para concluir la composición, se representó, entonces, el escenario de la floresta tropical, con su vegetación de grandes árboles y parásitos entrelazados, con detalles sólo en el lado derecho y más iluminado del cuadro.

El grabado contiene una mujer india cargando unos niños en su espalda colgando de faja amarrada en su cabeza. La mujer usa un collar de espinas o de dientes de algún animal en el cuello, está vestida con una faldilla trenzado. Tiene algunas pinturas de *urucum*<sup>4</sup> en el cuerpo (líneas paralelas en el brazo y estrellas arriba de los senos). Sus cabellos son negros y largos. Apoya una de las manos en el hombro del hombre indígena. Esta figura tiene el cabello corto y negro, cercana a la frente y al cuello. Tiene *batoques* en las orejas y labios, y su cuerpo está tatuado con algunas pinturas con forma de pequeños círculos (a la altura del abdomen, dos arriba y dos abajo). Un poco por encima de su pecho tiene diseñado dos círculos mayores con una 'x' en su interior. Coge en una de sus manos dos grandes flechas que son utilizadas para la caza de animales de gran tamaño. Agachada delante del hombre se encuentra otra figura femenina desnuda, que trae el cabello corto y usa pequeños *batoques* en las orejas y boca. Tiene la mano sobre un *porco do mato*<sup>5</sup> que sangra. La figura que tiene tomado el papagayo es un indio que se encuentra de espalda al observador. Tiene los cabellos largos y parece tener una barba rala y está desnudo. En la leyenda del grabado se indica que se trata de una familia indígena de *Botocudo*.

En un inicio fuimos llevados a considerar que Rugendas presentó una información documental sobre los hábitos de casamiento de los *Botocudo* -al representar dos mujeres y un hombre en el centro del cuadro- de modo bastante preciso, diferente de lo que fue señalado en relación al grabado del atlas de Wied-Neuwied. No obstante, contrastando el grabado con la información etnográfica disponible (hecha por Wied-Neuwied y Martius), se constata que el grupo representado tiene una mezcla de rasgos y marcas culturales de dos grupos tribales distintos: los *Botocudo* y los *Puri*.

La primera mujer descrita tiene los cabellos largos, el cuerpo pintado con pequeños diseños hechos con *urucum* (práctica corriente entre los *Puri*) y no trae los *batoques*, por lo tanto, no es de la tribu de los *Botocudo*. Usa un tipo de faldilla que se asemeja al utilizado por las indias de la tribu de los *Camacã*. Más la faldilla de éstas es hecha con líneas de algodón trenzadas, diferente de la que está representada en el grabado, confeccionada con fibra vegetal (posiblemente la hoja de alguna palmera) y trenzada<sup>6</sup>. Las otras figuras destacadas en el grabado son indios *Botocudo* (el hombre y la

<sup>4</sup> N. de T. Sustancia roja usada en tintura y como aliño, extraída de las semillas del urucuzeiro.

<sup>5</sup> N. de T. Especie de cerdo salvaje.

<sup>6</sup> La práctica de tejido era usual entre algunos grupos indígenas (como entre los *Coroado*, *Coropó* y *Camacã*, y por varios grupos del Amazonas), especialmente en lo que se refiere al tejido de redes, ejecutada por las mujeres. Durante la realización de mi investigación, no encontré ninguna referencia a este tipo de faldilla trenzada (hecha con fibras vegetales) entre los indios que fueron objeto de observación de los viajeros alemanes. Existe un tipo de faldilla de fibra vegetal, como el usada por la india Uainumá (Fig. 43), sólo que confeccionada con fibras vegetales

mujer agachada), siendo que el hombre también utiliza las pinturas corporales que eran de uso de los *Puri*. En cuanto a este aspecto, vale la pena observar que por las descripciones etnográficas (de Wied-Neuwied y Martius), los *Botocudo* se cubrían el cuerpo entero con urucum y *jenipapo*. El indio de espalda parece ser de la tribu de los *Puri*.

Al mezclar informaciones etnográficas distintivas de cada grupo representado, como los *Botocudo* y *Puri*, Rugendas produjo una imagen destituida de valor documental, pero orientada por un objetivo, que salvo engaño, buscaba mostrar a los indios viviendo en armonía entre sí y en un estado de naturaleza. Conforme fuera señalado, el artista se preocupó en sus cuadros en formular una visión de la vida indígena que denotara una adecuación entre la vida salvaje y la naturaleza que la circundaba. De ahí, la recurrencia de la composición y la predominancia de los elementos articulados para producir una imagen de armonía y equilibrio. Sus grabados sobre la temática indígena, en general, pierden su valor etnográfico, pero revelan con claridad la visión del artista-viajante frente a un mundo que consideraba ideal en oposición a la civilización europea.

En Martius, existía también la preocupación de destacar el hecho observado como principio de la representación. No obstante, como viajante-clásico, no dejó de autorepresentarse en escenas significativas de su viaje. Del conjunto de todas los grabados de su atlas, la mayoría contiene la imagen del viajante, sea contemplando el paisaje, sea observando algún ritual indígena. Ese aspecto de la representación es de extrema importancia para el tipo de consideraciones que Martius produjo frente al contacto con los más diferentes grupos indígenas que tuvo la oportunidad de encontrar. El aspecto heroico de su empresa se destaca por la constancia de la propia imagen del viajante enfrentando las más diversas situaciones, a veces bastante peligrosas. Además de eso, funciona como un dato contrastante revelando la propia identidad europea frente a los pueblos indígenas de Brasil. Cada aspecto, contenido en la representación o sus gestos, las posturas y vestimentas, lo presentan como una presencia-observadora, un elemento de aproximación y distanciamiento con relación al hecho observado.

Si Wied-Neuwied y Rugendas privilegiaron la organización familiar de los indígenas como foco de la representación, Martius adoptó otra estrategia para presentar ese tema. El naturalista diferenció el enfoque de sus ilustraciones al destacar la habitación y las aldeas indígenas, revelando a través de ellas las formas de organización familiar encontradas entre los diferentes grupos indígenas con los que tuvo contacto. Al visitar una *maloca* [vivienda indígena] de indios *Mura* (Fig. 6), relató que:

*Cuando entramos en esa cabaña, acompañados del mundurucu, el tuxauas [jefe] se puso serio, en una mezcla de cólera, enredo y temor que pareció aliviarse cuando nos retiramos de la cabaña baja y ahumada hacia el aire libre. También nos bastaron pocos minutos para ver sus pobres y sucios objetos caseros. En ninguna parte como ahí nos pareció tan*

---

enrolladas bajo la forma de finas cuerdas y dispuestas paralelas unas a las otras, no siendo, por lo tanto, tejido (ese artefacto fue diseñado por Martius y uno de esas faldillas forma parte de una colección etnográfica depositada en el *Museum für Völkerkunde München*, En: Helbing, 1994:216-217). En un trabajo todavía inédito, Robert Slenes analiza una estera representada en uno de los grabados del álbum de Rugendas denominado “*Habitación de Negros*”. Slenes demuestra en su trabajo que el tejido de la estera sigue un patrón de ajedrez (según, además, con el mismo modelo de la faldilla de la india) revelando las conexiones entre aquel artefacto y un tipo de arte practicado por los negros Bakongo de África Central, más de que la asimilación por parte de los negros africanos de las técnicas de tejido de origen indígena. Sobre esta cuestión ver: Slenes, Robert. “*Bávaros e Bakongo na ‘Habitação de Negros’*”: *Johann Moritz Rugendas e a Invenção do Povo Brasileiro*”. Campinas, 1995. p.111-116. (mimeografiado).



*horrible y triste la miseria del silvícola americano. Todo indicaba que incluso las más simples necesidades de la vida se satisfacían allí al modo de los animales.*

La choza, construida con troncos de árboles, cubierta de hojas de palmera y vigas, cuya puerta baja también servía de ventana y de chimenea, tenía cuando mucho el largo de una hamaca, hecha no con el artístico trenzado, sino simplemente de una corteza de árbol en forma de canoa. Además de las armas, faltaba todo el utensilio doméstico. (...) La expresión de las fisionomías era feroz, perpleja, abyecta (Martius, 1989:120, v. III).



Fig. 6. Cabaña de los *Mura*. En: Spix und Martius, 1967.

Tanto por la imagen como por el texto, Martius buscó señalar varios aspectos de la vida de los indios *Mura*, destacando la relación de conflicto existente entre estos indios y los *Mundurucu*, desde la manera como construyen sus casas (en forma de canoa) pasando por su expresión fisonómica. En el atlas esta imagen se presenta junto a otras bajo la denominación de instantáneas de la vida de la población. Pero, en ese registro, se revela también la intimidad de una pareja de indios *Mura* en el interior de su *maloca*. Por la mirada de la pareja y por la expresión asustada de la mujer, es posible que ellos hubieran sido sorprendidos por la entrada no sólo de su enemigo *Mundurucu*, sino por la figura del mismo viajante, que entra a la *maloca* armado con un fusil.

El grabado (Fig. 7) que representa la recolección y preparación de los huevos de tortuga en una playa del río Amazonas<sup>7</sup>, ilustra el contacto entre indios, negros, portugueses y los propios viajeros.



Fig. 7 Recolección y preparación de huevos de la tortuga, en la playa de las Onças. En: MARTIUS, 1967

<sup>7</sup> En edición de 1981 de **Viaje por Brasil**, este grabado es seguido de una leyenda que informa que se trata de la recolección y preparación de los huevos de tortuga en la playa de Guajaratuva. Sin embargo, en el propio texto de Martius (que acompaña la edición facsimilar de su atlas), se refiere a este lugar como la playa de las Onças, en una isla del Río Amazonas. Relata lo que ocurre en esta localidad, concluyendo que el conjunto representaba un aspecto tan agradable, que decidió dibujarlo (1967).

*La mezcla de gente de todos los colores era aquí bastante mayor que en la Playa de Guajaratuba, el movimiento aumentó con la presencia de un Oficial de puerto, nombrado capitán de playa por el gobernador, y el conjunto presentaba un aspecto tan interesante que intenté plasmarlo en un dibujo* (Martius, 1967:56).

Llama a atención en este grabado la figura del viajante (en el centro, disparando al lado de un indio) como protagonista de un acontecimiento de gran movilización social. Se trata de un campamento donde estaban aproximadamente 350 personas, entre indios, negros y blancos. En medio de la escena, se ve, además de la figura de los viajeros, el capitán de puerto, nombrado por el gobernador, que tenía atribuciones de mantener el orden, dividir lo recolectado y recaudar el diezmo para el erario. La luz divide transversalmente la escena, manteniendo sombrío el lado derecho, que abriga la figura soterrada de un jacaré. En el otro extremo, se ve el movimiento de las personas en la recolección de los huevos de tortuga y en la preparación de la manteca. La vegetación está compuesta de grandes árboles (*castanheiro*) envueltos por *cipós*, flora *epífita* y parásitos, además de diversos tipos de palmeras. Al fondo de la escena, se observa la concentración de un gran número de personas en los márgenes del río. Una vez más, es la figura central del viajante la que ordena el espacio del grabado, realzando la presencia civilizadora. La imagen es ejemplo de un modo común de figuración adoptada por el viajante al retratar lo que era agradable, peculiar o pintoresco en su experiencia de viaje.

Este grabado (Fig. 7) constituye una excepción en cuanto al procedimiento de Martius en el tratamiento de las imágenes. En general, al contrastar el texto del viaje con el atlas que lo acompaña, se percibe que no existió la intención de establecer un vínculo directo entre texto e imagen. Frecuentemente es descrita una determinada escena, paisaje o aspecto de algún grupo indígena, sin ninguna referencia directa a la imagen correspondiente. En todo el libro, sólo en dos pasajes es remetida a la imagen del atlas. Para Martius, la imagen parece haber asumido un estatus diferenciado e independiente del texto, al contrario de lo que se verificó en el trabajo de Wied-Neuwied. Para él prevaleció la utilización del método simultáneo y rotativo de la construcción de sus imágenes.

Las imágenes del atlas fueron grabadas a partir de dibujos esbozados en su mayoría por Martius y Thomas Ender. Los esbozos fueron rediseñados por F. W. von Couven, Hellmuth, Friedrich Hohe, A. Kraft, E. Meyer, Minsinger, Johann Nepomuk von Ott, Josef Päringer, F. Papst, Philipp Schmid, van de Velde, Raphael Winter; siendo parcialmente litografiadas en arcilla por Joseph Steingrübél, Franz Xaver Nachtmann, Carl Friedrich Heinzmann y Friedrich Hohe; impresas por Josef Selb; habiendo seis imágenes coloridas<sup>8</sup>.

El procedimiento de utilizar un esbozo para ser rediseñado en el momento de realizar el grabado implicó las mismas alteraciones mencionadas para la obra de Wied-Neuwied. Los dibujos de Spix y Martius fueron hechos, en su mayoría, durante el viaje y posteriormente retrabajados por los grabadores. Insertos en un proceso de división del trabajo, cada grabador acababa por especializarse en cierta representación, como figuras, paisajes, dibujo de árboles y otros objetos, volviendo los grabados una expresión de obra colectiva. Además, el resultado final de esas obras se alejaba mucho del diseño original por el total desconocimiento de las tierras al ser representadas.

En Rugendas, es posible afirmar que sus escenas de la vida indígena fueron basadas en informaciones de otros viajeros (como de Wied-Neuwied y de Martius) y del contacto que

---

<sup>8</sup>Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH, São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1992. p. 276.

estableció con algunos indígenas en Río de Janeiro y en Minas Gerais. De ese modo, en él encontramos la representación que tiene por base el principio de la composición y de la imaginación, distante, por lo tanto, de la observación directa del hecho retratado. Como artista-viajante, Rugendas se atreve en base a su formación académica, buscando representar aquello que era considerado significativo y pintoresco de la vida de los indios brasileños en la floresta tropical.

El pintor procuró establecer correspondencia de carácter general entre el texto y las imágenes constantes de su álbum. El libro de viaje de Rugendas se diferencia de los producidos por los otros viajeros aquí abordados, por tratarse de un libro de viaje sin viaje, porque en él no existen las marcas del primer hecho de la escritura: no hay ningún desplazamiento en el espacio, nada que marque el tiempo o distancias recorridas, nada que revele la rutina del propio viaje. Esto se explica por no conocerse con precisión el itinerario del pintor después de haber dejado la Expedición Langsdorff. Es posible seguir los caminos del pintor hasta la provincia de Minas Gerais. De su regreso a Río de Janeiro y de ahí a Europa, mostrando cierta imprecisión del itinerario. Se debe agregar a esas imprecisiones el hecho de que la narrativa presenta poca variación en las informaciones

A pesar de buscar presentar un cuadro sobre el país, lo hizo de modo bastante genérico: de aspectos de la vida en las ciudades, de la presencia de la corte portuguesa, del trabajo de los esclavos negros, de la manera como los viajeros europeos deben organizar sus viajes por el interior del país y del modo de vida de los indígenas. En cuanto a los indios, ciertamente tuvo la posibilidad de conocerlos, pero difícilmente habría llegado a *vivir en medio de ellos por varios meses*, de acuerdo a lo señalado su biógrafa Gertrud Richert<sup>9</sup>.



Fig.8 - Rencontre d'Indiens avec des Voyageurs Européens. En: RUGENDAS, 1991

En este grabado (Fig.8) vemos en el plano central (más iluminado) la figura de tres viajeros, montados en sus caballos y vestidos con trajes adecuados para el viaje: botas, sombreros y rifles.

<sup>9</sup>Komissarov, Boris que señala “Richert no atendió al grado de correspondencia de los grabados con la verdad histórica, atribuyendo el mismo valor a todas las láminas editadas por Engelman. Otro error cometido por la investigadora al analizar los “indios” de los grabados, fue el de no basarse en informaciones sobre la historia de la expedición, y sí actuar de otra manera: con base en las ilustraciones, intentó reconstruir el recorrido del viaje. Como resultado, de acuerdo con Richert, Rugendas vivió “meses” entre los indios en los márgenes del río Doce, llegando incluso a visitar ... Mato Grosso (!)” (1988. p. 31-32).



Junto al grupo, un guía negro armado con un rifle, afirmando las riendas de un caballo de carga. De frente a los europeos, tres indios (probablemente *Puri*), armados con sus lanzas y desnudos. El indio del medio carga una *arara* en una de sus manos. El encuentro parece ser comercial, por el intercambio de la *arara* capturada por alguna baratija ofrecida por los europeos. En un espacio menos iluminado del cuadro, cubiertos por la complicitad de la vegetación, se encuentra un grupo de cuatro indios (un hombre, dos mujeres y un niño) que acompañan atentamente la escena principal. En el lado izquierdo, se distancian dos figuras (una mujer india). La floresta tropical se delinea como escenario, abarcando completamente la escena.

Según Newton Carneiro, en la reproducción del dibujo original, se verifican las modificaciones introducidas por el artista al pasarlo a la piedra. La escena fue litografiada por Rugendas interesado en detallar cada componente que la constituía. Destacó detalles florales y rediseñó a los indios, introduciendo modificaciones fisonómicas y particularidades de la indumentaria de los personajes. (Carneiro, 1979:37).

El grabado ilustra precisamente uno de los momentos del viaje de la Expedición de Langsdorff. Cada elemento presente en el cuadro remite a una serie de distinciones entre el viajante blanco europeo con los indios de las selvas brasileñas. Cada componente articulado en el cuadro se refiere al contraste de espacio y tiempo, de cultura y civilización europea en oposición a los salvajes. Como nos referimos en pasajes anteriores, este tipo de autorepresentación propició la expresión decisiva de las diferencias culturales, raciales y sociales, bien como marcó un momento fundante en la experiencia del viaje -su historicidad.

Mas, es interesante destacar, que a diferencia de los otros viajeros naturalistas, Rugendas se preocupó sólo en registrar lo que veía, con una “*mirada inocente*”, invisible y distante de la experiencia de la cual era parte integrante. Es posible imaginar que Wied-Neuwied y Martius tuviesen una perspectiva diferente del viaje que realizaban. Para ellos, participar activamente de la imagen era sobre todo, inscribirse en aquella historia que estaba siendo construida a cada momento, vencida a cada obstáculo, a cada desafío. Trayendo consigo la civilización en su equipaje, cada lugar y cada pueblo contactado era digno de transformarse en marca, en un mapa o grabado, de una etapa vencida, de la civilización sobreponiéndose a la barbarie y salvajismo de los trópicos.

Siguiendo el ejemplo inaugurado por Alexander von Humboldt, que publicó el *Atlas pittoresque: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*, en 1810<sup>10</sup>, los viajeros publicaron sus Atlas o álbumes pintorescos, caracterizados por una mezcla de informaciones y de representaciones de los pueblos y lugares encontrados en sus viajes. La publicación de Humboldt incluía vistas de volcanes, del Chimborazo, dibujos de ruinas, esculturas aztecas y peruanas, entre otros aspectos de la vida en América, evidenciando la mezcla de lo científico con lo pintoresco.<sup>11</sup> Cada lámina de su atlas era presentada en el inicio de los capítulos, buscando trazar un cuadro del Nuevo Mundo. A cada grabado le seguía un pequeño comentario o el análisis de un determinado artefacto, con la finalidad de establecer vínculos más generales con otras culturas.

De los viajes a diferentes partes del territorio brasileño, estos viajeros europeos elaboraron sus respectivos relatos y produjeron una variedad muy grande de imágenes, de dibujos que tenían

---

<sup>10</sup>**Voyage de Humboldt et de Bonpland, Première Partie; Relation Historique: Atlas pittoresque: Vues de Cordillères et monuments des peuples indigènes de l’Amérique**, Paris, 1810.

<sup>11</sup>Ver a este respecto Catlin, Stanton. “*Nature, Science and the Picturesque*” En: **Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980**, Ausseelungskatalog Dawn A. Des., New Haven y London: Yale University Press, 1989. p.63-99.

por objeto retratar lo más fielmente posible el escenario del Nuevo Mundo. La idea del mundo como teatro revela muy bien la perspectiva y el punto de vista de los viajeros europeos. Para el europeo, el Nuevo Mundo ofrecía un tipo de espectáculo diverso de aquel conocido en el Viejo Mundo, pues remetía a la naturaleza y al modo como ella fue siendo *diseñada*, por la mirada del viajante, que oscilaba entre la disecación y clasificación de las especies y la seducción a lo pintoresco y lo sublime.

Tenemos en Wied-Neuwied, la figura de un viajante naturalista, absolutamente pragmático, atento a la observación detallada y a la expresión de un espíritu relativizador, buscando ponderar lo observado frente a otros autores y relatos. Se puede decir que él fue el más antropológico, también caracterizándose como un tipo de viajante independiente, sólo al servicio del progreso y de la ciencia.

Martius es también un viajante naturalista que realizó observaciones agudas, de carácter antropológico, no dejando, sin embargo, de expresar preconceptos comunes a su tiempo. Fue también un viajante al servicio de un rey, orientado minuciosamente en cuanto a los objetivos de su viaje, a los objetos al ser colectados para la construcción de herbarios y museos. Antes que nada, incorporó la figura del viajante de la antigüedad clásica, elaborando una visión del viaje que nada deja a desear frente a los hechos heroicos de un Homero en su Odisea.

Rugendas personifica exactamente la figura del artista viajante. Lo que exige de sus lectores es precisamente la lectura de sus imágenes. Pero se engaña quien pretende encontrar en ellas la expresión de una realidad objetiva que haya sido registrada. Lejos de expresar cualquier conflicto entre la visión del artista y la del científico, supo producir de hecho una *afinidad electiva* entre estos términos, creando una obra innovadora en cuanto a la visión del Nuevo Mundo y de su población para el mundo europeo del siglo XIX. La trayectoria de su vida y la de sus viajes presentan etapas distintas en la realización de sus aspiraciones: en un primer momento, llegó a Brasil al servicio de una expedición científica, con itinerarios, objetivos y metas claramente establecidos por Langsdorff; en otro momento, construye para sí la imagen del artista-viajante andariego, buscando a través de su arte retratar con precisión los habitantes y la naturaleza americana.

De igual manera que cada viajante tuvo un modo propio de encarar el viaje, también se distinguieron en el modo de describir y representar los pueblos indígenas en Brasil. Por lo general, demostraban interés en estar asociando determinadas prácticas de la vida indígena, con sus ideas con respecto a la civilización y a la propia historia, que, a nuestro modo de ver, pasa a ser reescrita a través de los gestos y miradas de los viajeros al ser asimilada en la representación de los primitivos habitantes de Brasil.

## **Bibliografía.**

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

Bezerra De Meneses, Ulpiano. 1967. "*Imagem Conceitual e Representação*", In: **Dedalo**, Revista de Arte e Arqueologia. Ano III, n.5, p.26-39. São Paulo: Museu de Arte e Arqueologia, USP.

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

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

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

Carus, Carl Gustav. 1988. **Neuf Lettres Sur la Peinture de Paysage**. Présentation par Marcel Brion. Éditions Klincksiek, Paris.

Catlin, Stanton. 1989. “*Nature, Science and the Picturesque*” In: **Art in Latin América: The Modern Era, 1820-1980**, Ausseelungskatalog Dawn A. Des. p.63-99, Yale University Press, New Haven and London.

Cosgrove, D & Daniels, S. (ed). 1992 **The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and the use of past environments**. Cambridge University Press, New York.

Corsi, Pietro. 1996. “*Décrire ou classer? Taxinomies au XVIII<sup>e</sup> siècle*” In: SHAER, Roland (dir.) **Tous les Savoirs du Monde**, p.208-213. Encyclopédies et Bibliothèques, de Summer au XXI<sup>e</sup> siècle. Paris. Bibliothèque Nationale de France/Flammarion.

Crary, Jonathan. 1990. **Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century**. ITC, Massachusetts.

Dagognet, François. 1982. **Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage**. Actes du Colloque de Lyon. Editions du Champ Vallon, Collection Milieux, Paris.

Décultot, Élisabeth. 1996. **Peindre Le Paysage: Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand**. Du Léront, éditeur, Tusson, Charente, Paris.

\_\_\_\_\_. “*Genèse d’un discours nouveau sur la peinture de paysage. La réception du ‘Moine au bord de la mer’ de Caspar David Friedrich (1808-1810)*”, In: Revue Germanique Internationale, 7/97. p.143-153. Presses Universitaires de France, Paris.

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

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

Löschner, Renate. 1976. **Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Unkreis von Alexander von Humboldt**, Inaugural Dissertation, Berlin.

\_\_\_\_\_. 1978. **Artistas alemães na América Latina**. Catálogo da Exposição, Instituto Ibero Americano, Berlin.

\_\_\_\_\_. 1988. **Brasilien Bibliothek der Robert Bosch GmbH: Maximilian Prinz zu Wied**, (Katalog), Stuttgart.

\_\_\_\_\_. 1988. **Alexander von Humboldt: Inspirador de la nueva ilustración de América - Artistas y Científicos alemanes em Sudamérica y México**. Exposición del Instituto Ibero-Americano, Patrimonio Cultural Prussiano, GmbH & CO.KG. Berlin-West, Berlin.

Mitchell, W. J. T. (ed). 1994. **Landscape and Power**: The University of Chicago Press, Chicago and London.

\_\_\_\_\_. 1986. **Iconology - Image, Text, Ideology**. The University of Chicago Press, Chicago and London.

\_\_\_\_\_. 1986. “*Visible Language: Blake’s Wondrous Art of Writing*”. In: Eaves, and Fischer, (ed.) **Romanticism and Contemporary Criticism**. Cornell University Press, Ithaca and London.

Pratt, Mary Louise. “*Humboldt e a Reinvenção da América*”. In: Estudos Históricos, vol. 4, n. 8, 1991. p.151-165, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. 1992. **Imperial Eyes and Transculturation**, Routledge, London and new York.

Raminelli, Ronald. 1996. **Imagens da Colonização: A Representação do Índio de Caminha a Vieira**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.

Rupp-Eisenreich, Britta. 1984. **Histoires de l’Anthropologie (XVI -XIX siècles)**. Colloque la Pratique de l’Anthropologie Aujourd’Hui, , Klincksiek, Paris.

Schaer, Roland (dir.). 1996. **Tous les Savoirs du Monde**: Encyclopédies et bibliothèques, de Summer au XXI<sup>e</sup> siècle. Bibliothèque nationale de France/Flammarion, Paris.

Slenes, Robert W. 1995. **Bávaros e Bakongo na “Habitação de Negros”: Johann Moritz Rugendas e a Invenção do Povo Brasileiro**. (mimeo.)

Schama, Simon. 1995. **Landscape and Memory**. Alfred A. Knoff, New York.

Voisenat, Claudie et Notteghem, Patrice (av-pr.). 1995. **Paysage au pluriel: pour une approche ethnologique des paysages**. Éd. de la Maison des sciences de l’homme, Collection Ethnologie de la France, Paris.

### **Fontes Documentais**

**Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH**. 1992. Livraria Kosmos Editora, São Paulo.

Carneiro, Newton. 1976. **Rugendas no Brasil**. Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre.

Komissarov, Boris. 1995. **Contexto histórico-científico da Expedição Langsdorff ao Brasil**. MASP (Manuscrito), São Paulo.

\_\_\_\_\_. 1994. **Expedição Langsdorff**: Acervo e Fontes Históricas. Editora da Universidade Estadual Paulista; Brasília/DF: Edições Langsdorff. São Paulo.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. 1959. **Johann Moritz Rugendas, ein deutscher Maler des XIX**. Rembrand, Verlag. Berlin

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

Schaden, Egon. *Josef Röder und Hermann Trimborn: Maximilian Prinz zu Wied - Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens*. Ferd. Dümmlers Verlag, 1954, 150 pp in 8°, Bonn. 16 figuras em pranchas fora do texto, bibliografias, anexo um álbum com 42 reproduções de aquarelas.(Resenha). Revista de Antropologia. vol.3 n.1, 1955.

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

Spix, J.B.V. und Martius, C.F.P.V. 1810. **Atlas zur Reise in Brasilien**. (s.n.t.) 42 est./11 mapas. Voyage de Humboldt et de Bonplant, Première Partie; Relation Historique: Atlas pittoresque: Vues de Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique, Paris.

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

\_\_\_\_\_. 1822. **Kupfer und Karten**. Frankfurt a.M.

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

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