

# **A Iconografia de Viagem de Hermann Rudolph Wendroth sobre o Rio Grande do Sul Oitocentista**

## **Hermann Rudolph Wendroth's Iconography of Travel Concerning the State of Rio Grande do Sul in the Nineteenth Century**

Maria Angélica Zubaran (Ulbra)\*

### **Resumo**

*O objetivo deste trabalho é o de analisar a iconografia de viagem do soldado e artista amador Hermann Rudolph Wendroth<sup>1</sup> quando de sua passagem pelo Rio Grande do Sul na segunda metade do Século XIX. Trata-se de tomar a imagem como o objeto da análise, procurando compreender o lugar dos ícones na pesquisa histórica. Parte-se do pressuposto teórico de que as imagens são mediadoras da realidade e não reflexos da mesma.*

**Palavras-chave:** História, Iconografia de Viagem, Imagem

### **Abstract**

*This paper seeks to analyze historically the travel iconography of the soldier and amateur painter Hermann Rudolph Wendroth during his stay in Rio Grande do Sul, Brazil, in the second half of the nineteenth-century. It uses images as the subject of analysis, as it attempts to understand the place of icons in historical research. It starts from the theoretical assumption that images mediate reality rather than reflect it.*

**Key Words:** History, Images, Travel Iconography

Este trabalho é um estudo sobre o álbum de aquarelas e desenhos de Hermann Rudolph Wendroth, soldado mercenário alemão e artista-via-

jante amador que registrou entre os anos de 1851 e 1852 cenários do Rio Grande do Sul oitocentista, deixando-nos como legado um importante acervo iconográfico. Wendroth, possivelmente, pensou publicá-los como álbum ilustrado quando de sua volta a Europa, como era moda entre os artistas-viajantes europeus no século XIX. De acordo com Valéria Salgueiro de Souza, voltar ao país de

1 Manteremos a grafia do nome do artista conforme aparece no contrato assinado pelos soldados e oficiais estrangeiros com o Ministério de Guerra, reproduzido em Siber, Eduard. *Índole da Legião Alemã de 1851*. Traduzido por Bertholdo Klinger. Marburg: Livraria da Universidade de Elwert, 1853, p. 85. Salientamos que Abeilard Barreto, na obra *Bibliografia Riograndense*, apresenta uma grafia diversa dessa que será mantida.

Maria Angélica Zubaran é Doutora em História pela State University of New York (Suny). Professora no Curso de História da ULBRA.

Endereço para correspondência: Universidade Luterana do Brasil, Curso de Letras - Rua Miguel Tostes, 101. Canoas/RS, Brasil. CEP 92420-280

E-mail: historia@ulbra.br

Trabalho resultante de projeto de pesquisa desenvolvido juntamente com a profa Naira Vasconcelos, com apoio da ULBRA, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, em 2001.

Textura	Canoas	n. 6/7	mar.2002/mar.2003	p. 45-65
---------	--------	--------	-------------------	----------

origem com uma coleção de esboços de terras estranhas e publicá-las em um álbum ilustrado que poderia ser adquirido por leitores da emergente classe média urbana tornou-se uma aspiração entre viajantes em busca de prestígio e de retorno financeiro. (Souza, 1995, p. XXVI)

A obra de Rudolph Wendroth permanece ignorada nos livros sobre a arte e a pintura brasileira no século XIX, embora constitua uma coleção iconográfica de raro valor cultural e documental sobre a paisagem natural e urbana e sobre os usos e costumes dos riograndenses no século XIX, e sobretudo porque constitui-se num dos raros registros visuais do Rio Grande do Sul da segunda metade do século XIX. Outro artista-viajante europeu que visitou o Rio Grande do Sul no século XIX, pouco antes de Wendroth,<sup>2</sup> foi o francês Jean-Baptiste Debret, que registrou cenas rurais da lida nos campos e nas charqueadas do Rio Grande do Sul, publicadas em seu álbum ilustrado *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, na França, em 1839.

Interessa-nos, portanto, olhar a sociedade gaúcha do oitocentos através da imagem visual dos desenhos e aquarelas de Hermann Rudolph Wendroth. A ausência de textos explicativos acompanhando seus desenhos e aquarelas nos remete a uma investigação eminentemente iconográfica. Partimos do pressuposto teórico de que as imagens são mediadoras da realidade e não reflexos da mesma. Nesse sentido, entendemos as imagens como representações do passado construídas historicamente através de múltiplas interações com o contexto sócio-cultural da época através de formas, cores e símbolos que necessitam ser decodificados pelo historiador e que a cada momento histórico ganham novos significados, de acordo com a apropriação que se faz deles.

No que diz respeito a historiografia regional, os textos imagéticos<sup>3</sup> de Wendroth são testemunhos visuais de uma história pouco conhecida, a da participação de oficiais e soldados mercenários alemães na campanha contra o ditador Rosas na Argentina e, particularmente, da presença das tropas alemãs nas cidades de Rio Grande, Pelotas, Jaguarão, Rio Pardo e da provável experiência de alguns desses sol-

dados mercenários como colonos nas novas colônias alemãs da Serra Gaúcha na década de 1850. Como observa Hilda Agnes Hübner Flôres, os novos loteamentos alemães na Serra Gaúcha, foram procurados por ex-soldados alemães, conhecidos como Brummers, cujos contratos com o Exército brasileiro previam como opção de pagamento, o recebimento de 22.500 braças quadradas de terra no Rio Grande do Sul. (FLORES, 1997, p. 9).

Sobre a categoria de artista-viajante, a historiadora de arte inglesa, Dawn Ades (1989, p. 48) argumenta que são muito tênues os limites que determinam a inclusão ou não de um artista na categoria de artista-viajante. No caso do Brasil, geralmente, são considerados como artistas-viajantes, aqueles que vieram para o Brasil em 1816 integrando a Missão Artística Francesa para fundar a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, entre eles Jean-Baptiste Debret e Nicolas Taunay, ou os artistas-viajantes que produziram a iconografia das expedições científicas européias que percorreram o Brasil no século XIX. A primeira expedição científica no Brasil é realizada pelo príncipe Maximilian von Alexander Philip von Wied-Neuwied entre 1815 a 1817, cuja obra *Reise in Brasilien*, aparece em Frankfurt, entre 1819 e 1822. Entre 1817 e 1820, realizou-se a chamada Missão Austríaca, organizada pelos naturalistas Spix e Martius, provenientes do Estado alemão da Baviera, da qual participaram o pintor Johann Buchberger e o paisagista austríaco Thomas Ender. Entre 1821 e 1829, realiza-se a expedição do barão Heinrich von Langsdorff, alemão naturalizado russo, médico e cônsul geral da Rússia no Rio de Janeiro, que contou com a participação temporária do pintor bávaro Johann Moritz Rugendas, depois substituído por Aimé-Adrien Taunay (filho do artista Nicolas Taunay) e por Antoine Hercules Florence, ambos franceses. Inclui-se também na categoria de artistas-viajantes, a presença de artistas amadores, muitos deles, dos círculos diplomáticos, como o tenente Henry Chamberlain e também artistas-viajantes independentes, diletantes, não eruditos, influenciados pela moda romântica do aventurar-se para conhecer o novo, buscar o exótico e, através da viagem, conhecer-se a si mesmo, atraídos pela divulgação dos relatos e álbuns de viagem de outros viajantes, particularmente pela viagem e obra de Alexander Hum-

<sup>2</sup>Debret deixou o Brasil em 1831 e Wendroth chegou ao Brasil em 1852.

<sup>3</sup>Expressão utilizada por Miriam Moreira Leite para descrever as ilustrações do livro de viagens de Maximiliano Wied von Neuwied. (LEITE, 1997, p. 114).



boldt na América Hispânica. Esse parece ser o perfil do soldado e artista-amador Rudolph Wendroth. Seus desenhos e aquarelas, diferente da iconografia deixada por outros artistas-viajantes, não são complementadas com comentários explicativos, mas apenas com legendas em alemão, o que certamente contribuiu para o pouco conhecimento do seu álbum cuja publicação ficou restrita a duas publicações no Rio Grande do Sul.<sup>4</sup> Dentre os desenhistas e pintores estrangeiros que estiveram no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, destacam-se como de fundamental importância: o francês Jean-Baptiste Debret, o austríaco Thomas Ender e o bávaro Johann Moritz Rugendas, que com seus desenhos e pinturas realizaram uma etnografia visual do Brasil oitocentista. (CAMPOS, 2001)

Na tentativa de um esboço metodológico para o estudo da arte desses artistas- viajantes alguns aspectos são fundamentais. Um desses aspectos refere-se à própria historicidade das expedições científicas e viagens da Europa para outros continentes, que se ampliaram na segunda metade do século XVIII e na primeira metade do século XIX, realizadas como forma de assegurar a expansão econômica da Europa Capitalista Moderna. Um outro aspecto a ser destacado, refere-se à estreita ligação entre a arte e a ciência européia, em geral a partir da segunda metade do século XVIII. Como afirma Marcus Vinícius de Freitas, eram fortes os laços a ligar ciências naturais e paisagismo no interior da cultura americana da metade do século XIX e podiam ser compreendidos em duas direções: tanto os naturalistas buscavam referências no trabalho dos artistas, como estes últimos tomavam as ciências naturais como referência para a pintura das paisagens (FREITAS, 2002, p. 115). Um exemplo é a perspectiva do empirismo baconiano, que era acima de tudo, a de uma observação paciente e minuciosa da natureza, de modo que o cientista e o artista viajantes não deveriam apenas observar mas realizar registros, e, sobretudo, experimentarem. Esse proje-

<sup>4</sup>Uma edição parcial dos desenhos e aquarelas de Hermann Rudolph Wendroth foi produzida primeiramente pela Riocell – Rio Grande Companhia de Celulose do Sul, em 1982. Posteriormente, o governador do Estado do Rio Grande do Sul, José Augusto Amaral de Souza, publicou e distribuiu aos órgãos governamentais o álbum de desenhos e aquarelas de Hermann Rudolph Wendroth, produzido pela MPM publicidade, por ocasião da inauguração a 8 de março de 1983, da primeira exposição da Casa de Cultura Cultura Mário Quintana.

to orientado para o empírico foi praticado pelas sociedades científicas européias, particularmente, na postura da Sociedade Etnológica Francesa e da Royal Society, que patrocinaram muitas expedições científicas e artistas-viajantes para América. Por outro lado, a respeitabilidade alcançada pela História natural no século XVIII nos fornece um outro ponto de apoio para situar a relação entre arte e ciência. Estabelecer classes e categorias tornava-se um impulso generalizado nos meios científicos da Europa nesta época, pois se acreditava que nomeando se conhecia o objeto. Um nome central nessa ânsia classificatória do século XVIII foi o do naturalista sueco Carolus Linnaeus (Lineu, 1707-1778), com sua obra *Systema Naturae*, que haveria de ter um impacto decisivo não apenas na ciência mas também nas viagens e na arte dos viajantes. À medida que a taxonomia do sistema de Lineu difundia-se pela Europa na segunda metade do século XVII, um ânsia classificatória levou naturalistas à América para organizar coleções de minerais, plantas e objetos etnográficos. A febre por botânica e o impulso nominalista atingiram um contingente muito mais amplo do que o de naturalistas e pessoas ligadas a ciência. A partir de meados do século XVIII, esperava-se que mesmo pessoas comuns fossem capazes de identificar e nomear espécies vegetais que fizessem parte de seu ambiente. A História natural passou a influenciar a arte dos viajantes, mesmo daqueles que não eram cientistas. Por último, mas não menos importante, há que destacar a influência de Humboldt na arte dos viajantes. Particularmente, a concepção de Humboldt da arte de paisagem. Até o final do século XVIII, vigorava na Europa a idéia de que todas as paisagens derivavam ou das florestas coníferas da Europa central e do norte, ou das paisagens do Mediterrâneo. Humboldt exortará os artistas a realizarem estudos científicos pintando diretamente da natureza os tipos básicos da vegetação, no sentido de enfatizar a variedade e diversidade da paisagem. A representação precisa, fidedigna, da aparência da vegetação conduziria à representação artística da diversidade da paisagem de diferentes regiões, aproximando cientistas e artistas. Na América do Sul, Humboldt fixou dezenove tipos básicos de vegetação, entre os quais se incluíam as palmeiras, as bananeiras,



as samambaias, as orquídeas, os cactos, as mimosas. Para Humboldt, a mais nobre das paisagens, fonte de um grande entusiasmo, foi a paisagem típica das florestas tropicais. Outro aspecto que interessa destacar é a perspectiva romântica, idealista, de Humboldt. Em seus estudos, a natureza converte-se em uma categoria estética, fonte de sentimentos fortes e intensos. Humboldt admitia que diferentes tipos de paisagem encontrados na natureza eram capazes de desencadear diferentes tipos de sensações e sentimentos. No que diz respeito aos registros de paisagem urbana na América salienta-se a influência de Humboldt no esquema figurativo da paisagem panorâmica que associava a paisagem da cidade à paisagem mais geral da região. A ciência buscou também representar na arte o que se chamou de uma paisagem típica, que significava uma forma de paisagem cujas partes componentes eram cuidadosamente selecionadas a fim de expressar as qualidades essenciais de um tipo particular de ambiente geográfico. A paisagem típica foi um outro aspecto da influência de Humboldt sobre os viajantes, que procuraram representar em suas paisagens as espécies vegetais que mais contribuía para a fisionomia dos lugares. Nesse particular, espécies vegetais como as palmeiras e agáveas assumiram uma espécie de lugar comum para a caracterização da paisagem na América do Sul. Neste sentido, a arte dos viajantes da primeira metade do século XIX, mesmo daqueles não vinculados a um programa de exploração científica, absorveu o clima da época, o empiricismo, o impulso nominalista, a febre por botânica e idéia da paisagem típica de Humboldt.

Que significado podemos atribuir a arte dos artistas-viajantes do século XIX? De acordo com Ana Maria Belluzzo, os artistas-viajantes do século XIX, profissionais e amadores, comportam-se como analistas metódicos, observadores de particularidades do mundo, são artistas documentadores. As práticas artísticas desses viajantes resultaram numa quantidade significativa de álbuns de viagem pitoresca do Brasil oitocentista. A publicação de livros ilustrados nos principais pólos culturais europeus passou por um desenvolvimento estuendo no século XIX, graças ao progresso técnico na indústria de impressão e, por outro, o crescimento do público leitor urbano. (SOUZA, 1995)

O estudo da obra dos chamados artistas-viajantes e de seus álbuns ilustrados está ainda pouco desenvolvido no Brasil. Foi, particularmente, a partir das comemorações que marcaram os “500 Anos” do Brasil, que exposições e publicações sobre o “olhar estrangeiro”, contribuíram para a divulgação da obra artística dos viajantes ao público brasileiro. Essa lacuna de estudos sobre a obra dos artistas viajantes é resultado também da posição secundária dos textos visuais como forma de expressão na cultura ocidental e moderna e, particularmente, nas academias. Como afirma Miriam Moreira Leite, os textos visuais, associados com frequência ao contexto artístico, ficaram relegados à condição de ilustração dispensável ou superlativa. (Feldman-Bianco, 1998, p. 39). No entanto, a autora destaca que a partir da década de oitenta, estudos históricos e sociológicos tem apresentado crescente interesse pelas imagens que os antropólogos já tinham estabelecido anteriormente. (LEITE, 1997, p. 230).

Mas, que motivos teriam trazido o artista-viajante Rudolph Wendroth ao Brasil? Na maneira com se apresentava para pesquisa, o estudo da iconografia de Wendroth assemelhava-se a peças de um *puzzle*, cujos elementos de identificação foram sendo construídos a partir de uma perspectiva intertextual, cruzando os textos visuais desse soldado e artista amador com os textos escrito das memórias de outros soldados alemães que como Wendroth, partiram do porto de Hamburg em 1851 contratados para lutar contra Rosas na Argentina.<sup>5</sup> Nesse sentido, utilizamos como fontes complementares e referenciais da leitura das aquarelas de Wendroth os relatos de viagem do capitão Joseph Hormeyer (Hörmeyer, 1986), as memórias de Cristovão Lenz, que veio no mesmo veleiro que trouxe Wendroth da Alemanha (FLORES, 1997), as memórias do major Lemmers-Danforth (Lemmers-Danforth, 1853) e do capitão Eduard Siber (Siber, 1915), todos comandantes dos soldados do chamado batalhão alemão. Neste sentido, seguimos os princípios teórico-metodológicos de Erwin Panofsky, que propõe a confron-

<sup>5</sup>Maria Elizabeth Santos Peixoto, assinala a presença de mais um outro soldado-artista alemão na tropa de mercenários alemães de 1851, tratava-se de Joseph Brüggemann, que após desertar do “batalhão alemão”, teria dirigido-se para Santa Catarina onde pintou várias vistas da cidade do Desterro. (Peixoto, 1989, pp.109-119).



tação do objeto artístico com outras manifestações culturais a ele contemporâneas, particularmente, o recurso a fontes literárias, para o desvendamento do significado intrínseco da obra de arte. (GINZBURG, 1999, pp. 41-93).

Por outro lado, Ernest Gombrich, em sua obra *Arte e Ilusão*, ao introduzir na análise do objeto artístico conceitos e princípios da teoria da percepção, abre novas possibilidades de interpretação das pinturas de Wendroth. Segundo Gombrich, o artista utiliza esquemas familiares de sua cultura visual para descrever o desconhecido. Neste sentido, Gombrich sustenta o importante papel das convenções e dos estereótipos na arte. Na mesma direção, a antropóloga Deborah Poole em recente trabalho sobre a região dos Andes explora o conceito de “economia visual” referindo-se aos significados e códigos compartilhados entre uma comunidade de pessoas que, da metade do século XVII para o final do século XIX, movimentaram-se além das fronteiras nacionais e contribuíram para criar um discurso, uma política de descrição sobre o que eram os Andes naquela época. (POOLE, 1997). A autora enfatiza que o conceito de uma economia visual permite-nos pensar sobre canais globais ou transatlânticos através dos quais imagens (e discursos sobre imagens) têm circulado entre a Europa e a América Latina.

Neste sentido, as obras dos artistas-viajantes estrangeiros no Brasil no século XIX estão a indicar que essa economia visual que Poole destaca para os Andes esteve presente nas representações dos vários artistas-viajantes que passaram pelo Brasil. Destacamos particularmente, a importância das representações humboldtianas da paisagem para a construção de uma cultura visual sobre a América Latina, bem como, a recorrência de temas e esquemas artísticos que orientaram os álbuns pitorescos de outros artistas-viajantes da época, particularmente, na pintura de Wendroth, a influência dos artistas-viajantes alemães, do príncipe Maximilian, de Rugendas e também do francês Debret. Conforme afirma Ana Belluzzo, os modelos dos livros ilustrados de viagem, uma vez configurados, passam a exercer influência sobre os viajantes, que constituem conjuntos de desenhos com base neles. (BELLUZZO, 2000, p. 78).

Wendroth fora contratado em Hamburg pelo governo imperial como soldado para fazer

parte do 15º batalhão de infantaria alemão para lutar contra o caudilho argentino Juan Manuel Rosas, na Argentina. Seu nome aparece listado na réplica de um contrato ao lado de muitos outros soldados e alguns oficiais contratados em Hamburg pelo império brasileiro. De acordo com as memórias do Capitão Siber, talvez muitos dos engajados já previam que aquém-mar não lhes faltaria oportunidade de se eximir aos compromissos assumidos e considerassem o alistamento brasileiro como um meio módico de chegar a América. Evidentemente muitos engajados tinham ouvido falar dos elevados salários nas grandes cidades da América do Sul, enquanto outros, velhos soldados, entre os quais muitos antigos oficiais prussianos e holsteínicos (de onde provinham a maioria) e alguns aventureiros, tencionavam buscar no Brasil ouro e diamantes (SIBER, 1915, p. 453).

O roteiro da viagem de Wendroth tornou-se reconhecível através das informações das memórias dos soldados alemães, bem como pela ordem e legendas que registrou em seus desenhos e aquarelas. Sabemos, pelas narrativas memorialistas, que ele junto com seu pelotão desembarcou no Rio de Janeiro em 1851, de onde seguiram para a cidade de Rio Grande para reunirem-se ao batalhão anterior. Logo após, Wendroth passaria algum tempo em Pelotas e depois partiria para Porto Alegre, Jaguarão e Rio Pardo, registrando cada uma dessas cidades em aquarelas. Após abandonar a tropa teria sido atraído pelas notícias do garimpo de Lavras, onde andou a procura de ouro, deixando registrado em aquarelas o perfil das minas e a barraca onde morou. Teria ainda explorado a Serra Gaúcha, deixando registros de sua passagem pelos vales dos rios dos Sinos, Taquari e Caí, onde localizavam-se as novas colônias alemãs. Durante as viagens pela província vai registrando cenas, quadros da paisagem natural e urbana dos costumes do campo e da cidade. Wendroth pintou principalmente em aquarela (meio barato e fácil de transportar), e tudo leva a crer, que as imagens que registrou constituam uma narrativa de viagem, uma memória visual de seu itinerário como artista-viajante estrangeiro no Rio Grande do Sul.

Na pintura datada de 20 de setembro 1851, Wendroth registra sua estada no hospital da cidade de Rio Grande e comenta “Expulso da





pátria e já despojado das insígnias nada mais me restou...”, o que permite inferirmos que foi a partir daquela data que Wendroth deixou seu batalhão de infantaria e iniciou um itinerário próprio de viagem pela província, não mais como soldado do Batalhão Alemão, mas como viajante- artista amador.

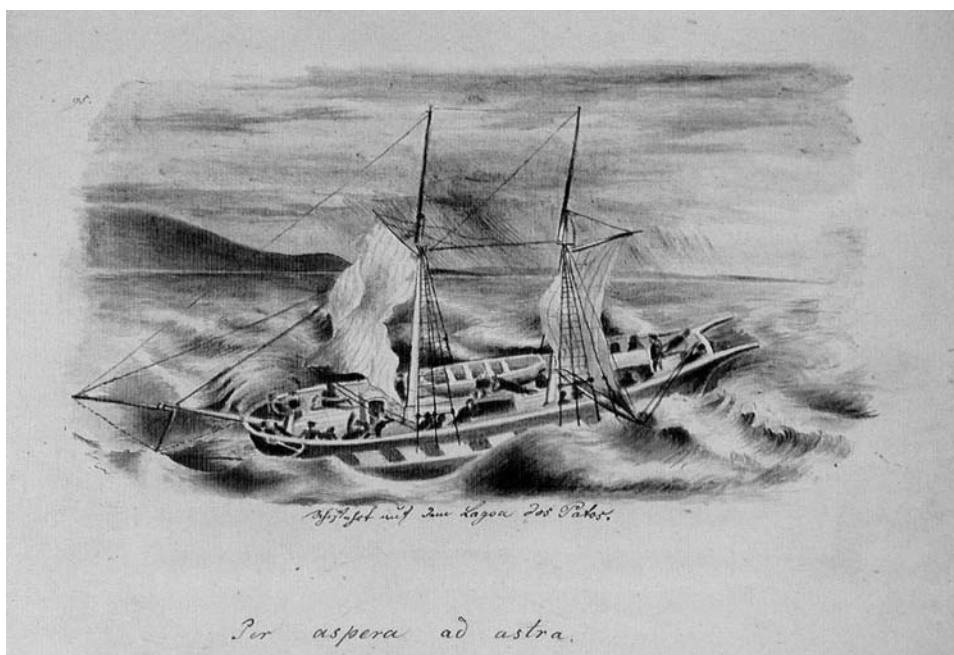
## AS AVENTURAS PESSOAIS DE WENDROTH

Ao classificarmos tematicamente as aquarelas de Wendroth buscamos seguir as pistas sugeridas pelas legendas criadas pelo próprio autor. De certo modo, Wendroth seguiu o roteiro sugerido pelos artistas-viajantes da época, pintando vistas e costumes. Há, contudo, um aspecto bastante original de suas aquarelas, que parecem ilustrar cenas da vida do próprio autor, que classifica como aventuras pessoais. Em algumas destas aquarelas que chamaremos autobiográficas, o artista se auto-representa na cena, o que nos possibilita uma avaliação do processo de transculturação vivido pelo artista na experiência de encontro cultural com o “outro”, desde o processo inicial de estranhamento, até a troca cultural com os assim chamados brasileiros o que parece ter transformado sua própria percepção e auto-imagem. Como sugere Luciana de Lima Martins, a iconografia dos artistas-viajantes ates-

ta, através da materialidade da tinta na tela, ou do lápis no papel, o caráter interativo da arte, não apenas produto da subjetividade pura, mas parte do que sabiam, parte o que viram, parte o que aprenderam através da viagem. (MARTINS, 2001, p.160). Por outro lado, é importante refletirmos sobre o papel da auto-representação na arte dos viajantes, que tornou-se um recurso muito empregado pelos artistas no final do século XVIII e primeira metade do século XIX, constituindo-se numa forma de diálogo entre o artista e o público, tornando-se um veículo de significação da imagem.

O primeiro desenho autobiográfico, de número 95<sup>a</sup>, intitulado “Navegação na Lagoa dos Patos”, representa uma pequena embarcação e sua tripulação em dificuldades na travessia da Lagoa dos Patos. A imagem da travessia é uma imagem recorrente nos álbuns ilustrados de artistas-viajantes, marco simbólico da viagem que se inicia e do futuro inesperado. O capitão Lemmers-Danforth, relata em suas memórias a dificuldade que passaram na travessia:

“A 24 de junho embarcou o batalhão para Porto Alegre, distribuído em pequenas embarcações, fazendo péssima travessia pela Lagoa dos Patos, devido às calmarias, o que motivou sua chegada parcelada àquela cidade, onde só se reuniram as companhias nos primeiros dias de julho, seguindo, depois de algum descanso, para Rio Pardo.” (LEMMERS-DANFORTH, 1853, p. 9)

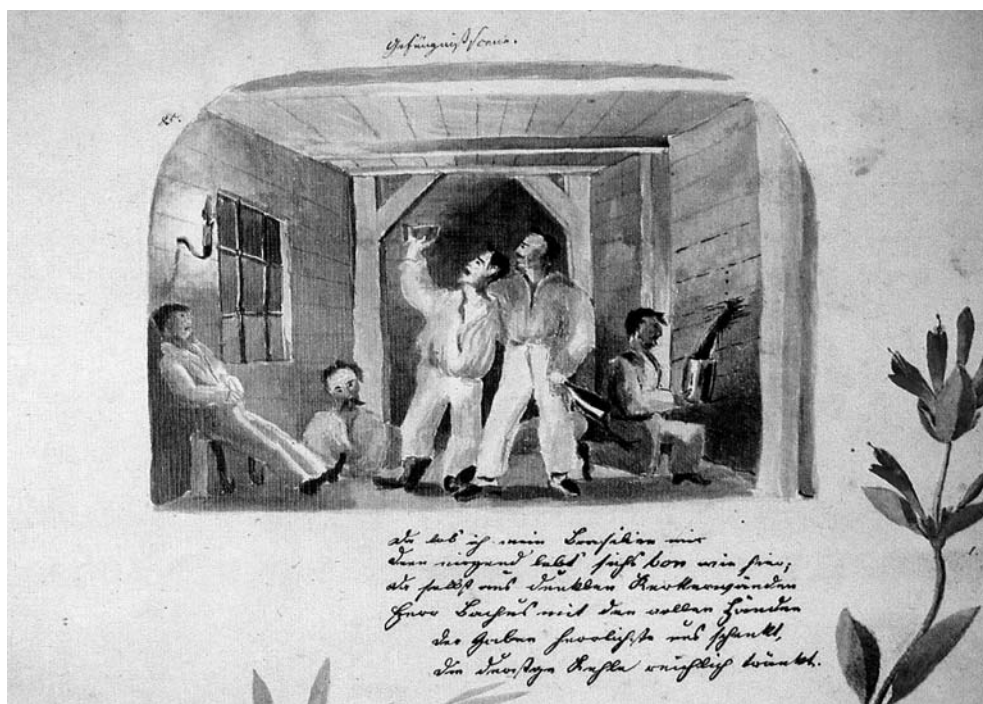


O desenho vem acompanhado da legenda em latim, “Per aspera ad astra”, traduzida como “através das dificuldades até as estrelas”, revelando a percepção do artista das dificuldades da travessia como uma etapa para um futuro melhor, sentimento que tem algo a ver com a esperança que os aventureiros depositavam nas terras do além mar.<sup>6</sup> Outras aquarelas autobiográficas também evidenciam que não foram poucas as dificuldades e privações passadas por esse soldado e artista-viajante no Rio Grande do Sul, particularmente, enquanto soldado do batalhão alemão. Soldos baixos e atrasados, alimentação insuficientes, alojamentos inadequados, travessias difíceis e problemas de saúde marcaram a rotina desses soldados alemães. Wendroth além de ter estado hospitalizado na cidade de Rio Grande, esteve também preso, num navio conhecido como “pressiganga”. Segundo o capitão Siber, houve mal-entendidos de todos os tipos entre os soldados e alguns de seus oficiais superiores, particularmente, com o major Lemmers, o que gerou vários incidentes de indisciplina militar. (SIBER, 1915 p. 461) A prisão de Wendroth, juntamente com a

de outros soldados, ficou registrada na aquarela no. 85, que intitulou “cena de prisão”, onde representou cinco soldados, sendo um deles provavelmente o próprio Wendroth, no interior de uma pequena cela onde, de uma das paredes jorra um líquido que é aparado com um vasilhame por um dos soldados.

Este episódio foi relatado pelo soldado Brummer Cristóvão Lenz:

“Essa gente estava confinada em um chalé não propriamente prisão, mas não podiam se afastar dali. A parede traseira da construção, sem que os confinados soubessem, dava para uma adega de vinho. Um belo dia alguns deles, sedentos de liberdade, soltaram uma tábuia dessa parede. Com espanto notaram que havia uma grande quantidade de vinho armazenado em pipas. Deixaram de desertar. Recolocaram a tábuia e se mancomunaram com alguns camaradas. Furaram uma pipa e os passíveis de punição aumentaram a cada dia, nas duas baterias. Estranhamente, também os guardas eram encontrados em alegre confinamento, e as visitas dos rapazes da 3.ª e 4.ª baterias tornaram-se mais freqüentes.” (FLORES, p. 30)



Entre as aquarelas autobiográficas, Wendroth pintou as dificuldades com o trans-

porte de sua bagagem, particularmente nas travessias dos rios. Na figura 139, na travessia do rio Caí, Wendroth se auto-representa sentado no chão, de cabeça baixa, com o rosto

<sup>6</sup> Agradeço ao pastor Leopoldo Heimann pela tradução do latim para o português.



encoberto pelas mãos, claramente desolado com a situação que acontecera. Seu cavalo parece ter-se afogado e dele vê-se apenas a cabeça e o pescoço fora d'água. O relato de viagem do médico viajante alemão Roberto Avé-Lallemant ilustra essa situação bastante comum aos viajantes da época:

(...) em muitos lugares, mormente nos de águas quietas, são tão atoladiços que o cavalo e o cavaleiro ficam metidos na lama e o cavaleiro ainda deve dar graças a Deus quando só se afoga o cavalo. Para sua advertência, o viajante encontra freqüentemente, na lama desses riozinhos, esqueletos de cavalos inteiramente embranquecidos. (...) (AVÉ-LALLEMANT, 1953, p. 245)

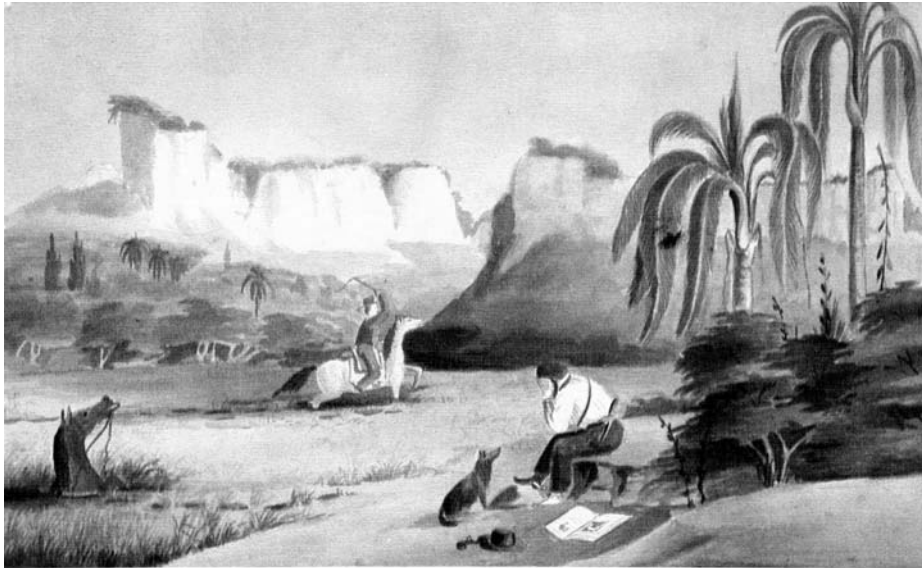


fig. 139. perda do cavalo e da bagagem na travessia do Cai, ao vau

Da mesma forma, na aquarela no. 137, intitulada "passagem do Passo do Couto", Wendroth atravessa o mesmo rio com parte de sua bagagem sobre a cabeça, seguindo o carro de bois que a sua frente transporta seus outros pertences. Interessante destacar que Wendroth ves-

te-se como gaúcho campeiro, usa botas com esporas, chapéu e lenço no pescoço. Neste sentido, fica evidente a troca cultural entre esse artista-viajante e a sociedade que pinta, aderindo a hábitos e costumes riograndenses.



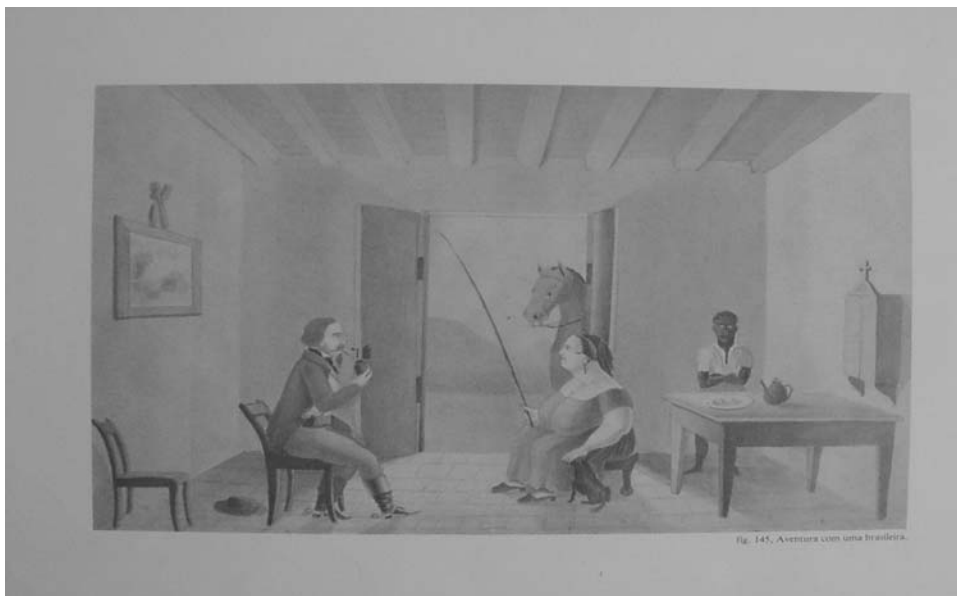
fig. 137. Passagem no passo do Couto





Em outra aquarela, no. 145, chama atenção não apenas a indumentária do artista-viajante, vestido como gaúcho campeiro, mas também sua atitude tomando chimarrão com uma brasileira. Nessa aquarela, vale destacar que a representação visual da mulher brasileira, corresponde ao estereótipo tantas vezes repetido

pelos viajantes do século XIX, da mulher brasileira gorda decorrente da vida sedentária. A presença do escravo doméstico cumpre o papel do acompanhante da dama, que para ser decente jamais poderia receber visita masculina desacompanhada para preservar sua honra.



## A PAISAGEM NATURAL

Como destaca Ana Maria Belluzzo, o hábito dos passeios pitorescos pelos arredores da cidade, ao ar livre, demonstrando certo encanto pela aparição pitoresca ocuparam um papel central nas atividades dos artistas dilettantes ou amadores do século XIX e resultaram em aquarelas de vistas da paisagem natural e urbana. Vale ressaltar, que a postura estética mais aceita pelos viajantes da primeira metade do século XIX foi a estética do pitoresco. Os viajantes iriam localizar o pitoresco

e identificá-lo, tudo que era diferente da cultura europeia era pitoresco e, neste sentido, o pitoresco na América estava em todo o lugar. (SOUZA, 1995, p. XXVI)

Na figura n.65, datada de dezembro de 1851, Wendroth escreve na legenda “excursões na província do Rio Grande” e passa a pintar aquarelas de paisagens naturais, particularmente, da mata-virgem, tema muito presente nos álbuns de outros artistas-viajantes do século XIX, especialmente, na obra do artista viajante alemão Rugendas.





Duas influências, a abordagem linneana e humboldtiana, são marcantes no olhar de Wendroth sobre a paisagem natural no Rio Grande do Sul oitocentista. A influência da paisagem humboldtiana fica marcante na representação de Wendroth da vegetação da mata-virgem com emaranhado de raízes, cipós, plantas trepadeiras ou ainda registrando vegetações típicas, como palmeiras, figueiras, taquaras, samambaias, bromélias e muitas aves, desde as garças aquáticas a flamingos, faisões, gaviões e passarinhos de vários tipos (cardeais, quero-queros, beija-flôres, joões-de-barro). Como os demais artistas-viajantes, influenciado pela estética humboldtiana, Wendroth registrou no solo das matas plantas rasteiras, lagartos, antas e formigas. O relato do

brummer, capitão Joseph Hörmeier, sobre a mata riograndense complementa as imagens pintadas por Wendroth e cada texto a seu modo é representativo da visão humboldtiana da grandiosidade da paisagem. Assim comenta Hörmeier:

A mata virgem, tão rica nas melhores e mais bonitas madeiras, cujo ornato é o pinheiro, a palmeira, o ipê, a figueira-braba, onde os troncos gigantescos não só são enroscados pelos braços flexíveis das jibóias do reino vegetal, os cipós, como também encobertos por suas folhas e flores que o olho mais agudo, muitas vezes, não é capaz de distinguir a folhagem própria da árvore - a mata virgem cujos troncos assumem, sufocados pelas folhas de hera selvagem e pelo cipó... (HÖRMEYER, 1986, pp.45-46)



No entanto, as representações de Wendroth sobre a flora riograndense, frutas e flôres, revelam-se claramente influenciados pela taxonomia do naturalista Lineu, onde cada planta é representada buscando a máxima fidelidade, como espécies vegetais produzidas para um

catálogo científico. Interessante destacar que outros artistas-viajantes, como Aimé-Taunay e, particularmente, Hercule Florence, já haviam pintado a flora brasileira seguindo a taxonomia de Lineu durante a expedição Langsdorff.



Outro tema repetido nas pinturas dos artistas-viajantes do século XIX foram as montanhas e recortes do relevo, que constituíram uma visão topográfica da paisagem. Nas aquarelas

de paisagens naturais de Wendroth, a topografia da região é marcada pelas colinas e pelos chamados cerritos comuns no interior do Rio Grande do Sul.



## A PAISAGEM URBANA

A arte da paisagem urbana, de vistas das cidades, esteve ligada intimamente, à ascensão da burguesia na Europa, como uma expressão dos grupos ligados ao comércio desde o século XVI, tanto na Holanda como também no norte da Alemanha. As imagens construídas por artistas holandeses do século XVII são influências fundamentais e irradiaram-se para outros países da Europa, particularmente para a Itália do século XVIII e daí para Inglaterra e França.

De acordo com Valéria Salgueiro um dos mais antigos esquemas figurativos das cidades foi o do perfil. Nele são providas informações sobre a situação geral do lugar no que diz respeito à conformação topográfica e aos acidentes geográficos como a existência de rio, lago ou mar. Wendroth pintou três perfis da cidade de Porto Alegre, no ano de 1852. Nos perfis Wendroth olha a cidade a certa distância, a partir do rio Guaíba, tendo como objetivo dar uma

vista total de Porto Alegre e representar o aspecto geral do casario da cidade. Embarcações no rio, veleiros e vapores, uns atracados no porto, outros cruzando as águas, em plano mais próximo ao observador, são denotativas do movimento de transporte fluvial na cidade na segunda metade do século XIX. Em todas essas vistas registra negros remadores, atracando suas canoas na beira do rio, testemunho do emprego massivo de negros escravos nessa atividade urbana. No fundo, sobre a elevação, registra e informa as principais edificações da cidade na época, o Hospital da Santa Casa, a Igreja, o Mercado e a Alfândega. A representação da cidade em perfis evidencia que o olhar do artista-viajante é sobretudo, um olhar a distância, que se desloca, um olhar de passagem. As representações em perfil de Porto Alegre na segunda metade do século XIX possibilitaram exprimir a relação entre a cidade e o rio como meio de acesso para a entrada do comércio com as nações européias.

Wendroth também registrou a cidade através de vistas panorâmicas, tomadas a distância de um ponto de vista elevado, capaz de permitir ao espectador uma visão ampla da cidade e de seu entorno, muito além do perímetro urba-

no. Na vista panorâmica a partir do hospital da Santa Casa de Misericórdia, Wendroth registra o casario da urbanização da época e muita vegetação nos pátios das residências. A imagem informa sobre a arquitetura colonial brasileira,





com a marca da simplicidade portuguesa de fachadas despojadas de ornamentação, marcada pela repetição de janelas, e de um ou dois pavimentos e nos telhados de poucas águas, duas ou quatro em geral, outra marca dessa singularidade na construção. Percebe-se que a urbanização concentrava-se ainda em volta da igreja. Na perspectiva do pitoresco, há também nessa vista um carro de bois e um soldado negro montando guarda na entrada do pátio do hospital.

O carro de bois recebeu observação minuciosa dos viajantes, como peça singular da cultura material camponesa portuguesa. Também foi alvo de muitas críticas pelos ruídos altos que o atrito de suas rodas provocavam sobre o paralelepípedo. Um paralelo de pintura retratando um carro de bois no Rio de Janeiro encontra-se no álbum de Maximilian von Wied-Neuwied. (MAXIMILIANO, 1969)

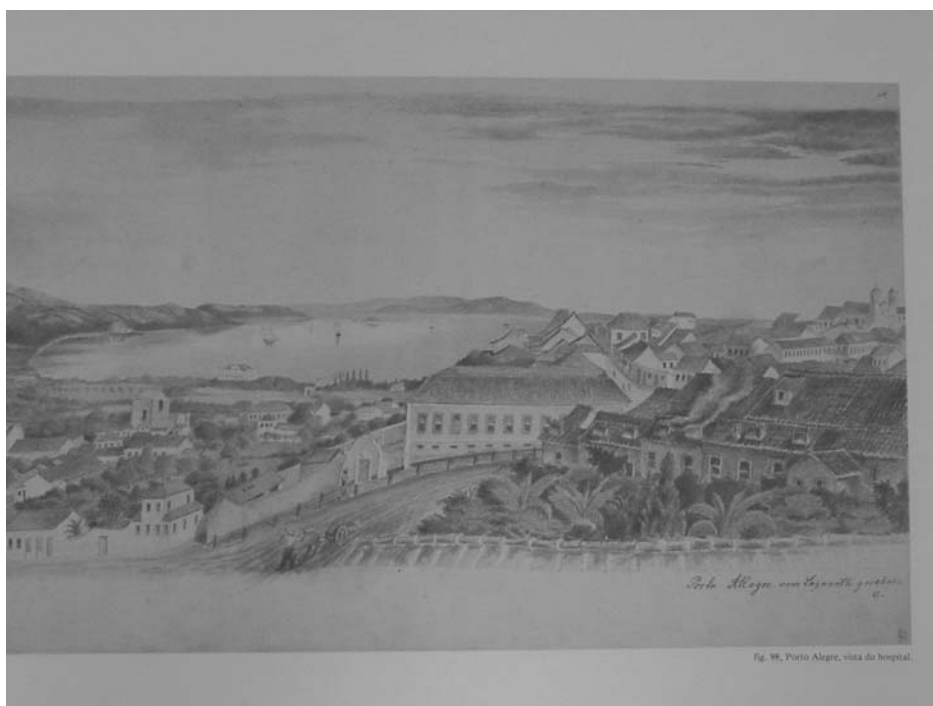


Fig. 98. Porto Alegre, vista do hospital.

luminosidade, através do re-  
sol que iluminam a paisa-  
estética dos pintores român-  
destaque nas paisagens de





Wendroth registrou também vistas parciais da cidade de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. De acordo com Valéria Salgueiro de Souza, as chamadas vedutas, constituíam um fragmento da cidade, enfocando um aspecto particular seu, em geral como se o olhar do observador fosse o de alguém situado dentro da cidade, olhando para uma seção particular dela. Em Porto Alegre, Wendroth registrou duas vistas da Praça da Matriz, nessa época apenas um amplo ter-

reiro de chão batido, onde destaca os prédios da antiga Catedral, do Palácio do Governo e parcialmente, a capela do Divino Espírito Santo. Nessas vistas, a concepção urbana é a da cidade fachada, construída como um cenário para a ação dos atores sociais. Na primeira vista da praça da Matriz, Wendroth registra a procissão do Divino Espírito Santo, que ocorria anualmente no local onde ficava a capela do mesmo nome, ao lado da antiga catedral.



Na segunda vista da Praça da Matriz, Wendroth registra em frente a antiga catedral algumas mulheres dirigindo-se para a igreja. Os estudos sobre o cotidiano feminino no século XIX

atestam que a igreja social privilegiado das mulheres brancas da camada senhorial que, afora essas ocasiões, raramente eram vistas nas ruas. (QUINTANEIRO, 1996 e Da Costa, 2000).



## OS USOS E COSTUMES

Como observa Karen Lisboa, os viajantes estrangeiros do século XIX, além de registrarem os tipos regionais, salientaram suas peculiaridades, atentos para a indumentária masculina e feminina e para os costumes locais. (LISBOA, 1997). Representar os tipos característicos em suas roupas locais, inseria-se na perspectiva estética do pitoresco, muito comum entre os artistas-viajantes da primeira metade do século XIX. Esse olhar revelava o outro (escravos, índios, brancos nativos) em seus costumes e características. Vale salientar ainda, uma mudança no olhar dos artistas-viajantes do oitocentos no que diz respeito ao registro dos costumes e tipos, deslocando-se da construção do indígena, para o registro etnográfico da sociedade e da diversidade étnica, no caso particular do Brasil, apontando para as diferenças sociais e étnicas entre a população negra. De acordo com Borris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, as diferenças étnicas, de panos e penteados entre os negro no Brasil esta-

beleceram uma tipologia que se prestava como categorias de identificação, não apenas para senhores e mercadores, mas também para os viajantes naturalistas e artistas interessados no registro das diversidades culturais entre os habitantes do “novo mundo”. (KOSSOY, 1994, p.27). Por outro lado, como lembra Silvia Hunold Lara, as pinturas sobre usos e costumes seguiam regras precisas de registro, que orientaram a maior parte dos desenhos de viajantes dos séculos XVI a XIX. (LARA, 2003) Diz a autora, com muita propriedade, que antes de tomar um conjunto de imagens como uma “janela” para o passado, importa investigar os elementos que ordenam seu discurso e cita entre eles, o fato das imagens do usos e costumes serem constituídas por figuras isoladas, sem nenhuma cena contextualizando-as, mas apenas um chão, assim como o fato das figuras serem representadas em situação de trabalho ou estáticas.

Na prancha sob o título *Usos e Costumes* Wendroth registrou a diversidade social e cultural dos tipos da cidade. No centro da

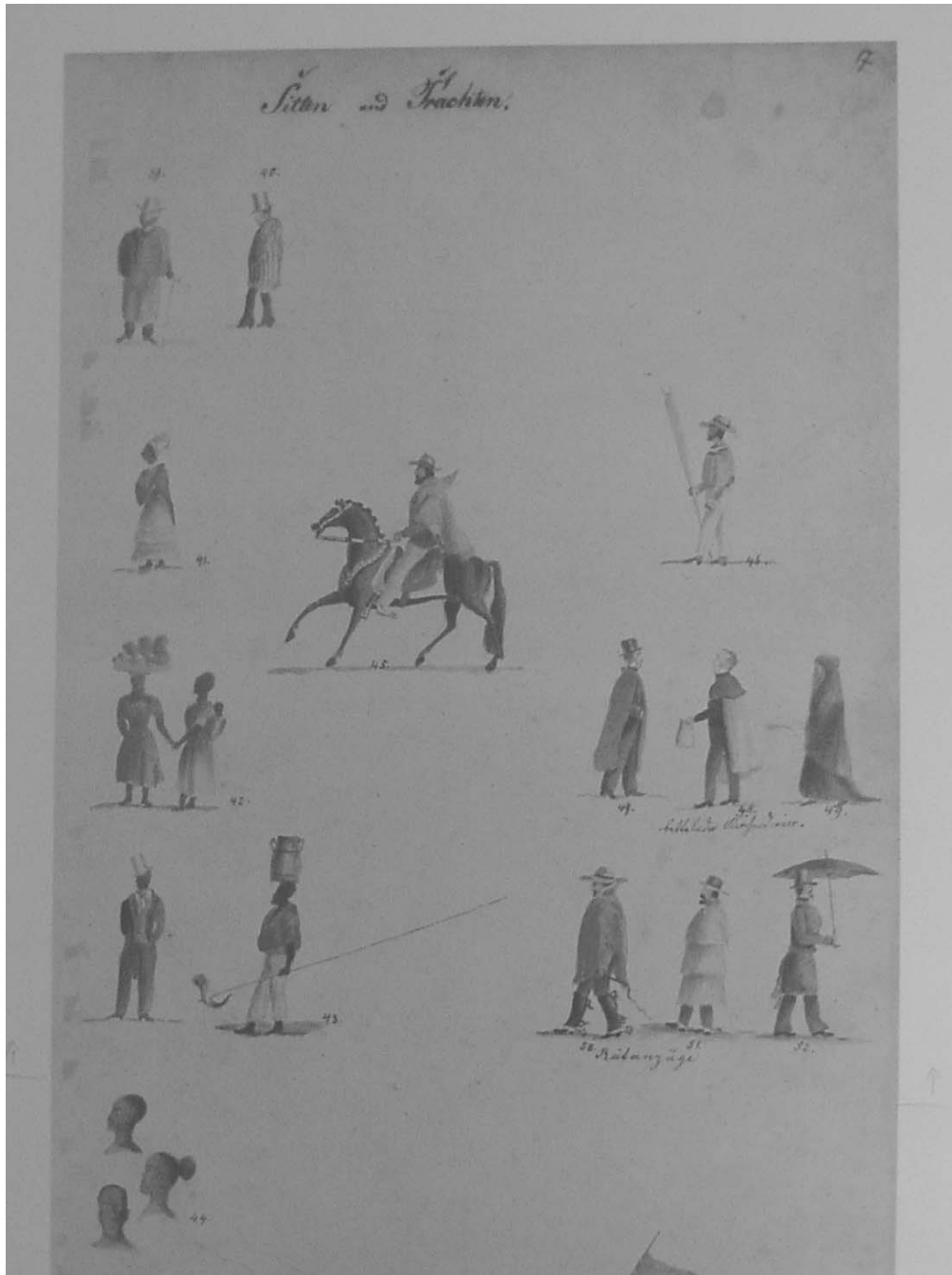


prancha, Wendroth registra o gaúcho típico montado em seu cavalo, dando destaque para a montaria que no Rio Grande do Sul era símbolo das posses de seu proprietário. As negras foram representadas em situação de trabalho, como vendedoras ambulantes, ou isoladas, vestindo saia rodada, blusa com manto e turbante, vestuário que segundo Silvia Hunold Lara não variava muito, embora houvesse um conjunto de elementos capazes de configurar diferenças nas suas condições sociais e culturais. (LARA, 2003) Esses elementos diferenciadores estão presentes na prancha de Wendroth, o fato de estarem quase todos os negros descalços, indicava a condição de escravos, fato que já foi assinalado amplamente na literatura de viagem. Há porém o registro de um negro bem vestido, de casaca, cartola e sapatos, um liberto bem sucedido, geralmente aquele que dominava algum ofício e possuía boas relações sociais ou que vestia-se como o senhor branco para diferenciar-se socialmente da maioria escrava. No lado

direito da prancha, Wendroth registrou as vestimentas de homens e mulheres da elite. Como observou Silvia Escorel, na prancha de usos e costumes homens e mulheres estão representados obedecendo a uma hierarquia que dispõe as personagens mais graduadas socialmente do lado direito da página. Entre eles, Wendroth registra um sacristão pedindo esmola, um homem da elite de traje, capa e cartola e uma mulher usando um longo véu negro, que encobria o corpo das mulheres, todos elementos já destacados por outros artistas viajantes na iconografia de usos e costumes do século XIX. O elemento social típico é o estancieiro, vestindo bombachas, poncho vermelho, botas com esporas, chapéu de abas largas e relho na mão. Na figura com a legenda *beldades brasileiras* as negras são representadas em atitude de trabalho, uma quitandeira e a outra provavelmente uma lavadeira, fumando cachimbo e usando pano bamburro para levar os filhos às costas, ambos índices de suas origens africanas.







Dos costumes rurais Wendroth destacou o uso do laço pelo gaúcho, seja agitando o laço para apanhar um cavalo, seja para capturar um boi. Numa das cenas campeiras Wendroth representa o negro à cavalo, pilchado, provavelmente, um escravo campeiro, participando com

outros dois peões da captura do boi. Cenas semelhantes, de vaqueiros usando o laço foram pintadas nos álbuns de Maximilian von Wied-Neuwied, Johann Moritz Rugendas e também no álbum de Jean-Baptiste Debret nas cenas sobre o Rio Grande do Sul.



Vale registrar a ausência da representação sobre o índio na tela de usos e costumes. No entanto Wendroth os registra separadamente duas vezes, na travessia de rios, em embarca-

ções feitas de couro de boi ou de tapir e puxadas por um deles nomeados nas legendas como bugres como eram popularmente chamados pelas populações locais.



Por outro lado, é interessante notar que Wendroth, diferente de outros artistas-viajantes, não ignorou a violência presente no cotidiano escravista e seguindo a tradição das pinturas de Rugendas e Debret (RUGENDAS, 1935 e DEBRET, 1834), representou a aplicação de açoites e outros castigos corporais aplicados aos escravos. Desenhou dois escravos conduzindo uma barrica, acorrentados pelo pescoço, outro escravo negro acorrentado pela perna, ambos castigos aplicados a escravos fugitivos. Duas aquarelas registram a aplicação de açoites, sendo que em ambas é um escravo acorrentado que açoita o outro esca-

vo. Na cena do pelourinho o escravo está amarrado com os braços abertos, como se fora crucificado. (figuras 26, 27, 28 e 29). O pelourinho, regulamentado pelo Conselho Municipal de Porto Alegre, localizava-se no Largo do Pelourinho, em frente a Igreja das Dores. (MONTEIRO, 1995, p.28)

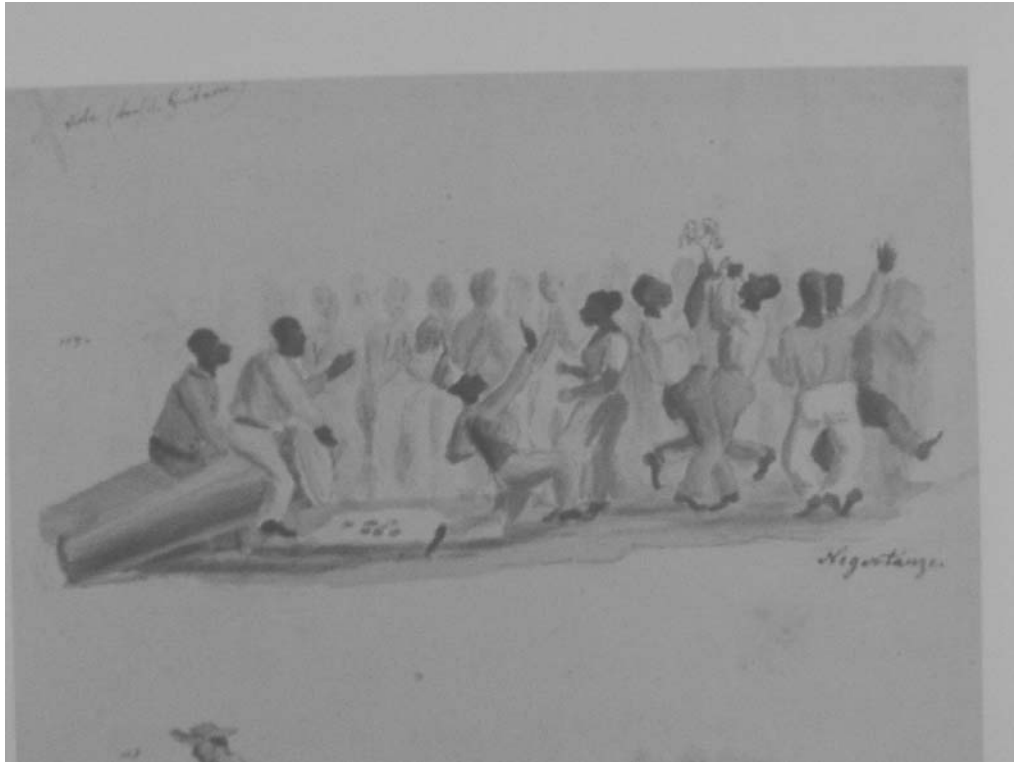
Os paralelos da pintura de escravos no pelourinho no Brasil do oitocentos são as aquarelas de Charles Landseer, Debret, Rugendas e posteriormente as pinturas do artista viajante abolicionista, Paul Harro-Harring. (MOURA, 2000)



Wendroth também registrou os negros numa cena festiva, dançando ao som de atabaques e chocalhos, búzios jogados no chão, calçados e vestidos com tecidos de cores fortes (figura 104), parecendo um batuque de negros libertos. Um paralelo é o batuque pintado na obra de Spix e Marcuis. (Spix e Martius, 1968) No entanto, ao contrário da pintu-

ra do álbum de Spix e Martius, onde as mulheres negras são pintadas semi-nuas, enfatizando como nomeia o texto escrito, “a feição obscena da dança”, numa visão estereotipada da sexualidade escrava, o batuque de Wendroth representa os negros dançando com dignidade, numa instância cultural própria, fora do controle senhorial.





Nesse sentido, podemos afirmar que a contribuição original de Wendroth está na sua percepção da escravidão urbana em Porto Alegre, não apenas do ponto de vista exótico ou estereotipado, mas contribuindo para recuperar a diversidade socio-cultural entre escravos e libertos, assim como denunciando a violência cotidiana que sofriam.

Por fim, nessa difusão de imagens sobre o “outro”, fica por um lado, a idéia do distanciamento e do estranhamento do observador Wendroth com relação aos habitantes do Rio Grande do Sul oitocentista, enfatizando o exotismo, o pitoresco, provavelmente para agradar as audiências européias, por outro lado, suas aquarelas autobiográficas, dão a idéia de um artista-viajante aculturado, afetivamente vinculado às coisas e às gentes do Novo Mundo. Como afirma Vera Beatriz Siqueira, parece que é a própria transitoriedade de suas presenças na América, a mobilidade desse olhar viajante, que faz com que o sujeito, artista-viajante, oscile entre o estranhamento e a empatia, entre o distanciamento e a aproximação. (Siqueira, 2001).

De acordo com Abeillard Barreto, Wendroth faleceu por volta de 1860, quase certamente em Porto Alegre ou em Buenos Aires. (Barreto, 1976, p. 38) A intenção dessa primeira

investigação sobre sua obra foi no sentido de estimular outras leituras sobre seu acervo e abrir novas possibilidades de interlocução sobre o uso da iconografia de viagem como testemunho histórico.

## BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn. *Art in Latin America*. Londres: The South Bank Centre, 1989.
- AVÉ-LALLEMANT, Roberto. *Viagem pelo Sul do Brasil no ano de 1858*. Primeira Parte. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1953.
- BARRETO, Abeillard. *Bibliografia Sul Rio-Grandense*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, vol II, 1976.
- BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1999.
- CAMPOS, Raymundo. *Debret: Cenas de uma sociedade escravista*. São Paulo: Ed. Atual, 2001.
- DA COSTA, Emilia Viotti. “Patriarchalism and the myth of the helpless woman in the nineteenth century”. In: *The Brazilian Empire*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et*



- Historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834.
- FELDMAN-Bianco, Bela e Miriam Moreira Leite (orgs.) *Desafios da Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1998
- FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Memórias de Brummer*. Porto Alegre: EST/Nova dimensão, 1997
- FREITAS, Marcus Vinícius de. *Charles Frederic Hartt, Um Naturalista No Império de D. Pedro II*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. Cia das Letras, São Paulo, 1999.
- HÖRMEYER, Joseph. *O Rio Grande do Sul de 1850: descrição da Província do Rio Grande do Sul no Brasil meridional*. Porto Alegre: EDUNISUL, 1986.
- KOSSOY, Boris e Maria Luiza Tucci Carneiro. *O Olhar Europeu: O Negro na iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.27.
- LARA, Silvia Hunold. "Mulheres Escravas, Identidades Africanas". << [http://www.desafio.ufba.br/gt3\\_lista.html](http://www.desafio.ufba.br/gt3_lista.html) > Acesso em 21 de março de 2003.
- LEITE, Miriam Moreira. *Livros de Viagem: 1803-1900*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.
- LEMMERS-DANFORTH, Fedor von. *Índole da Legião Alemã de 1851*. Traduzido por Bertholdo Klinger. Marburg: Livraria da Universidade de Elwert, 1853.
- LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec/FAPESP, 1997.
- MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2001.
- MAXIMILIANO, Príncipe de Wied-Neuwied. *Viagem ao Brasil, 1815-1817*. São Paulo : Melhoramentos, 1969.
- MONTEIRO, Charles. *Urbanização e modernidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores Alemães no Século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1989.
- POOLE, Deborah. *Vision, Race and Modernity*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de Mulher: O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Cia, 1835.
- SIBER, Eduard. Retrospecto da Guerra contra Rosas e as Vicissitudes das Tropas alemãs ao serviço do Brasil, por uma testemunha ocular. Traduzido por Alfredo de Carvalho. In *Rev. do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 78, parte 1, RJ, 1915.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. Estranhamento e Artífício: Imagens do Brasil na arte dos viajantes do século XIX. In: *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Valéria Salgueiro de. *Gosto, sensibilidade e objetividade na representação da paisagem urbana nos álbuns ilustrados pelos viajantes europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México (1820-1852)*. São Paulo: USP, 1995. Tese (Doutorado), FFLCH-USP, 1995.
- SPIX e MARTIUS, *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.



