



A CONSTRUÇÃO VISUAL DO HOMEM DOS TRÓPICOS: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DO BRASIL PELO OLHAR DO ARTISTA-VIAJANTE ALEMÃO JOHANN MORITZ RUGENDAS

Michele Nori **PERUSSO**¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é entender como o imaginário do homem europeu, ancorado em sua concepção social de tempo e relacionado a noções ocidentais de civilização, cultura, desenvolvimento, progresso e linearidade, constrói a imagem do homem dos trópicos como selvagem, primitivo, não-civilizado, sem cultura. Como os significados sugeridos nas e pelas imagens materializam esta construção do outro? No centro da análise estão duas imagens do artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas, que esteve no Brasil entre 1822 e 1825 e publicou em 1835 suas imagens sobre o Brasil no livro-álbum *Viagem pitoresca através do Brasil*.

Palavras-chave: Tempo. Civilização. Artista-viajante. Rugendas. Brasil. Sociologia Visual.

As obras de Rugendas dispensam maiores apresentações. O artista-viajante alemão é, talvez, tão lembrado quanto Jean-Baptiste Debret quando se fala em imagens e representações do Brasil no século XIX. Como outros pintores e desenhistas europeus de sua época, Rugendas teve como destino o Brasil da recém transferida Família Real portuguesa e sua corte e, posteriormente, governado pelo Imperador Dom Pedro I.

Rugendas chegou ao Rio de Janeiro em 1822 contratado como desenhista da expedição Langsdorff. Tinha como função desenhar paisagens, tipos humanos e costumes dos habitantes do país, fato comum nessas expedições europeias, que buscavam, entre interesses econômicos, políticos e científicos, mapear “as coisas e as gentes” do Brasil a fim de classificar, catalogar e informar os europeus sobre o “Novo Mundo”. Como aponta Pratt:

Na segunda metade do século XVIII, a expedição científica internacional tornar-se-ia um catalisador das energias e recursos de intrincadas alianças das elites comerciais e intelectuais por toda a Europa. Igualmente relevante é que a exploração científica haveria de se tornar um foco de intenso interesse público, e fonte de alguns dos mais poderosos aparatos ideológicos e de idealização, por meio dos quais os cidadãos europeus se relacionaram com outras partes do mundo. (PRATT, 1999, p.52-53).

¹ Mestranda em Sociologia pela Humboldt-Universität zu Berlin, Alemanha.



Rugendas retorna em 1825 para a Europa, onde expõe algumas pinturas com temas brasileiros que podem ser vistos nas litografias de seu livro-álbum *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado em 1835. O livro contém uma série de 100 litografias em preto e branco, acompanhadas de um texto, e separadas em temas: “Paisagens”, “Portraits e Costumes”, “Hábitos e Costumes dos índios”, incluindo dois sub-temas chamados de “Vida dos europeus” e “Europeus na Bahia e em Pernambuco”, e por fim “Hábitos e Costumes dos Negros”.

Seu livro-álbum contempla uma gama variada de cenas do cotidiano dos habitantes do Brasil e de paisagens. Rugendas representou desde habitações, edificações, praças até plantações, campos, florestas e vistas do Rio de Janeiro e do litoral brasileiro. Concentrou-se em figurar tipos humanos de índios e negros, mas também representou atividades do cotidiano de escravos, negros libertos, índios, mulatos, colonizadores portugueses e europeus que habitavam o Brasil.

Além do trabalho no campo, a caça, a pesca, a venda de produtos, o tráfico de escravos, danças, festas religiosas fazem parte deste compêndio de imagens. Apesar de Rugendas figurar ambientes internos, como o interior de casas, em suas litografias prevalece a representação de espaços externos, como paisagens de montanhas, praias, florestas, ruas e praças de cidades brasileiras do século XIX.

Ao representar o Brasil, Rugendas, como outros artistas e viajantes que estiveram no país, materializaram em suas obras o imaginário que os europeus tinham do Brasil, o que torna importante uma análise das imagens em si, pois são justamente as proposições de significados que essas imagens promovem que informam sobre a construção visual do homem dos trópicos, pois, segundo Francastel:

A obra de arte, especialmente a imagem, não é o reflexo de um real recortado antes de qualquer intervenção do espírito humano em objetos conforme as nossas nomenclaturas. (...) Ela não é jamais analógica, mas sempre constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não-homogêneos. (...) A Arte nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário. (FRANCASTEL, 1993, p.17).

É, portanto, da problemática do imaginário do europeu a partir de sua concepção social de tempo que essas duas imagens de Rugendas serão analisadas. As duas imagens *Encontro de índios com viajantes europeus* e *Índios numa fazenda* pertencem ao tema “Hábitos e Costumes dos índios”.



Encontro de índios com viajantes europeus



Imagem 1

Árvores frondosas preenchem o último plano da imagem. Outras árvores menores e pequenos arbustos, além de uma palmeira alocada no centro da imagem, indicam que estamos em uma floresta tropical. A diversidade de folhagens, tamanhos e formatos das plantas confirmam que esta só poderia ser uma “floresta dos trópicos”. Assim é caracterizado o “Novo Mundo”, como o reino natural.

Rugendas não é o único a representar a floresta tropical desta forma. O estilo pitoresco² de Rugendas, alinhado aos ideais do romantismo alemão e do cientificismo do século XIX, confirma o ideal de beleza de representação de sua época, que pretendia

² “Termo que compreende um conjunto de atitudes relacionadas à paisagem, tanto a real como a pintada, que floresceram no final do século XVIII e no início do século XIX. A estética pitoresca agradava a imperfeição e a irregularidade, havendo tentativas de estabelecê-la como categoria crítica situada entre o ‘belo’ e o ‘sublime’. Assim, as cenas pitorescas nem eram serenas (como o belo) nem inspiravam reverência (como o sublime), mas repletas de variedade, detalhes curiosos e texturas interessantes – representando as ruínas medievais a quintessência do pitoresco.” Dicionário Oxford de Arte, 1996, p.415.



sintetizar a diversidade de plantas, animais e pessoas encontradas nos trópicos em uma só imagem. Como apontam Diener e Costa:

A superlativa valorização da vegetação tropical como motivo pictórico e as minuciosas e eruditas observações acerca dos diversos tipos de plantas que podem conviver num mesmo ambiente induziram à criação de uma nova linguagem artística para o registro da natureza de ultramar. (DIENER; COSTA, 2002, p. 45).

Este é o ideal cunhado por Alexander von Humboldt, naturalista alemão, que também esteve no “Novo Mundo” e em seus textos “propunha uma modalidade de representação que contemplasse as plantas no seu ambiente” (DIENER; COSTA, 2002, p. 44). Suas ideias tiveram grande importância para a ciência do século XIX, além de ter incentivado Rugendas a publicar suas obras. Assim:

O naturalista plantou em Rugendas uma ideia do registro da paisagem baseada em sua visão integrada da natureza. A topografia, a morfologia dos solos e a cobertura vegetal específica de cada região constituíam, em sua opinião, os elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem; a tarefa dos pintores, sobretudo daqueles que se aventurassem a ilustrar o fabuloso mundo dos Trópicos, consistia precisamente em incorporar todas essas observações detalhadamente, para oferecer uma representação verossímil da realidade. (DIENER; COSTA, 2002, p. 27).

209

Isto posto, pode-se entender em que contexto de produção as obras de Rugendas estão inseridas. Segundo Gombrich (1986), uma obra de arte não é nem falsa nem verdadeira quando se compara a representação com o real. Toda e qualquer imagem de algo ou alguém não surge do nada. Tem uma ligação com aquilo que se pretende representar. Porém, o artista não pinta o que vê, mas sim vê o que pinta a partir de categorias de representação, de concepções, de um estilo de representação, o que Gombrich chamou de *Schema*. Essas categorias são reproduzidas pelos artistas, não sempre da mesma forma, porém de forma similar. Deste modo, Rugendas trabalhou com modelos de representação que já faziam parte tanto do estilo pitoresco, como do imaginário europeu de sua época.

Assim, vê-se como pouco a pouco o homem dos trópicos, seja ele, índio, negro ou o europeu colonizador, vai sendo alocado em seu “habitat” mais exemplar: a floresta tropical, local que, pela ótica do “Velho Mundo”, identifica estes como homens dos trópicos e relaciona essas representações do outro, não-civilizado, às concepções de “selvagem” e “primitivo”, ou seja, o oposto do homem civilizado.

Na obra de Rugendas, as plantas dominam a cena, ao mesmo tempo em que



compõem o cenário, onde o encontro entre “civilizados” e “selvagens” ocorre. Vê-se aqui como a imagem do índio está construída.

No centro da imagem, sob a luz que corta a mata fechada e, propositalmente, atinge a cena que dá nome à imagem, vê-se três personagens brancos europeus montados em cavalos, um personagem negro andando junto a um outro cavalo e três personagens índios.

De pé, ao lado dos cavalos, os índios, visivelmente caracterizados pela sua nudez, com cabelos desgrenhados, carregam algo que parece ser arco e flecha. Os europeus, sobre os cavalos, distintamente vestidos, aparamentados com arma de fogo, parecem questionar os índios. Estes, por sua vez, são apresentados com semblantes de inquietação, como se não estivessem entendendo o que acontece. Um suposto diálogo entre índios e europeus está sugerido na cena principal.

À esquerda deles estão outros índios, que ou fogem mata adentro, pois podemos ver somente seus vultos, mas conseguimos identificá-los, pois têm os mesmos cabelos desgrenhados de seus semelhantes, ou espreitam por entre as árvores e folhagens o acontecimento da cena principal. Aqui se pode ver um homem, duas mulheres e uma criança, sendo carregada nas costas de uma das mulheres. No lado direito da imagem vê-se o personagem negro, que também está de pé ao lado de seu cavalo.

Esta combinação de diferentes personagens implica no que Francastel fala, quando da “adoção de tempos imaginários” na arte. Segundo o autor:

Com efeito, ora os personagens da arte são reais – e então, para se tornar uma matéria artística, isto é, comum e significativa, são numa certa medida subtraídos à realidade, projetados num meio convencional e conseqüentemente num tempo convencional. Ora, pelo contrário, esses personagens são fictícios – e pertencem então a uma lenda que pode, em tal circunstância, possuir uma maneira de realidade calcada sobre a da história humana, mas que é subtraída, entretanto, ao tempo real: fábula, religião, epopéia, a arte põe em jogo personagens que se tornam familiares tanto aos homens como a seus semelhantes, verdadeiros seres de razão que se movem, por um imperioso antropomorfismo, em tempos providos das mesmas qualidades que o tempo dos homens, mas *a priori* arbitrários. (FRANCASTEL, 1993, pp. 41-42).

Assim, pode-se entender que, segundo Francastel, a arte tem o poder de materializar, de dar forma a personagens que se encaixam com ideias específicas de tempo, adotando, assim, tempos imaginários, que aqui é construído do encontro dos europeus com os índios, onde não só dois mundos se encontram, mas também duas concepções de tempo social. Através dessa imagem do outro, sendo figurado em meio à



“floresta virgem” revela-se a projeção imaginária do europeu sobre o tempo, do qual o homem dos trópicos faria parte. Isto ocorre, pois, segundo Agamben:

Dado que a mente humana tem a experiência do tempo mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais. (...) A concepção do tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. (...) O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o *sentido* e este sentido é apresentado como o verdadeiramente histórico. (AGAMBEN, 2005, p.112).

Assim, a imagem do outro representado como o “selvagem” não depende somente de seu oposto, o “civilizado”. Ela depende da concepção de tempo social daquele que constrói a imagem do outro. Neste caso, o índio é estereotipado como pertencente aos primórdios da linha de tempo universal e progressiva do homem europeu, o antes, que leva da barbárie à civilização europeia, o depois. A cena coloca de um lado índios, de outro, europeus. Os índios estão de pé, os europeus sentados sobre seus cavalos sugerindo que uns estão num estágio mais avançado do processo civilizador e os outros não; é uma hierarquia que coloca o “civilizado” sobre o animal e o “selvagem” ao chão, junto ao cavalo.

Além das diferenciações de nudez e uso de roupas, pode-se atentar para um outro detalhe. Uma das mulheres, a que carrega a criança às costas, usa um tapa sexo, algo que simula um tecido, mas que é nitidamente um artifício pictórico para tapar as partes íntimas dos índios: observe-se que um dos índios, que está bem ao centro da cena, também tem sua genitália tapada por um pássaro, sugerindo ser uma arara ou um papagaio. Pode-se entender a partir deste detalhe que, não se trata somente de um ato pudico do artista em cobrir os índios, mas de reforçar seu estágio atemporal, infantil de desenvolvimento, pois este índio supostamente não fabricou nada para se cobrir, simplesmente tomou um pássaro da natureza para cobrir suas partes íntimas. Na linha irreversível dos trilhos da “civilização”, o europeu é caracterizado como aquele que modifica a natureza, portanto evolui e se desenvolve conforme o progresso da “civilização”; é aquele que no processo de autodisciplina e controle das pulsões, como afirma Elias (1996), modela e forma seu habitus social e estrutura sua personalidade. O índio, pelo contrário, permanece no início deste caminho do progresso, porque utilizaria algo da própria natureza para se cobrir.



Além disso, não há praticamente detalhes ou diferenciações entre os índios, somente entre sexo e idade. Seus rostos brutos, juntamente com seus cabelos desgrenhados auxiliam nesta construção do homem dos trópicos como alguém a ser civilizado. Aqui ainda pode-se perceber que, até os cavalos dos europeus têm a crina extremamente arrumada e possuem mais detalhes fisio-anatômicos que os índios ou o negro, o qual pode ser identificado como um homem já encaixado nos “trilhos da civilização”, porque, mesmo estando no chão ao lado de um animal, está seminu, descalço, vestindo um tipo de calça jardineira, usa chapéu e carrega uma espingarda.

Como ressalta Starobinski (2001), a palavra “civilização” vem associada à ideia de um processo, à ideia moderna de progresso, porque pressupõe a razão, a reflexão e a ação dos indivíduos. Conseqüentemente, esta ideia foi sendo modificada ao longo do processo civilizador, e à ela foi adicionada a ideia de polir, que neste contexto é sinônimo de civilizar. Polir remete à ideia de polimento, algo a ser lapidado, forjado, trabalhado.

Norbert Elias (1996) também recorre a essas noções para explicar o processo de distinção social de classes na Europa, mas, principalmente, para entender a gênese da formação do habitus social dos europeus, suas identidades, suas estruturas de personalidade, e um sistema de autodisciplina dependente da concepção social de tempo do homem civilizado. Segundo Elias:

Conceitos como *politesse* ou *civilité* tinham, antes de formado e firmado o conceito *civilisation*, praticamente a mesma função que este último: expressar a auto-imagem da classe alta européia em comparação com outras, que seus membros consideravam mais simples ou mais primitivos, e ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos. (...) A atitude da pessoa em relação ao "homem simples" – e, acima de tudo, em relação ao "homem simples" na sua forma mais extrema, o "selvagem" – e em toda parte, na segunda metade do século XVIII, um símbolo de sua posição no debate interno, social. (ELIAS, 1996, pp. 54-55).

Desta forma, pode-se entender que, todos aqueles a serem polidos: selvagens, bárbaros, camponeses, crianças, jovens, segundo a concepção europeia de civilização, necessitam de tempo e de cultura. Ou seja, o homem civilizado é aquele que pode se desenvolver e progredir, porque tem cultura; é aquele que passa por um longo processo de desenvolvimento evolutivo e linear sentido “civilização”.

Assim, a noção social de tempo do europeu torna-se fundamental para se entender o que Norbert Elias (1996) caracterizou como “civilização” e “cultura” no



âmbito da sociedade europeia ao longo do processo civilizador, pois ela hierarquiza, classifica e organiza o homem civilizado em relação aos outros, não-civilizados. Com isso, o homem dos trópicos, em contrapartida e segundo o olhar deste homem europeu, estaria no início deste processo de desenvolvimento sentido “civilização”, pois, não teria cultura, já que não transforma o mundo natural a sua volta, e usa os materiais da natureza, como o pássaro para cobrir suas partes íntimas, logo não evoluem temporal, nem culturalmente. Ainda, segundo Elias:

O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou "comportamento" de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, a referência a "comportamento", o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário. O sentido especificamente alemão do conceito de *Kultur* encontra sua expressão mais clara em seu derivado, o adjetivo *kulturell*, que descreve o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa. (ELIAS, 1996, p. 24).

213

Se para os franceses e ingleses, a palavra “civilização” basta para classificar o outro como não-civilizado, porque não é polido, um *gentleman*, no contexto alemão, do qual Rugendas faz parte, o conceito “Kultur” pesa ainda mais na caracterização do outro.

Na imagem em questão, isso fica evidente por conta do uso do pássaro para tapar a genitália do índio; ou seja, este homem dos trópicos é a materialização não só do “selvagem”, porque vive na floresta, não só dos primórdios dos tempos, porque está nu, vive na floresta junto com animais e plantas, mas principalmente porque não tem “Kultur”, porque é incapaz de transformar algo da natureza para cobrir sua genitália.

Atentando novamente para a estrutura geral da imagem, vê-se como esta concepção social de tempo linear do homem que se identifica como civilizado, daquele que tem “Kultur”, é construída a partir da disposição dos personagens em cena.

Da esquerda para a direita, vê-se uma ordenação desta concepção linear do tempo social. A maioria dos índios representados está à margem da cena principal e junto à mata, bem como o único negro desta imagem, que divide seu espaço junto aos cavalos. A construção se dá desta forma: os índios alinhados à esquerda sugerem estar



nos primórdios do processo civilizador; o negro no mesmo nível dos índios, porém, como já indicado anteriormente, fazendo parte de um estágio mais avançado da civilização, porque carrega uma arma de fogo e veste uma calça jardineira, mantém-se abaixo dos europeus nesta escala de progresso, porque está no mesmo nível dos animais.

A cena principal, ao centro, escalona a linearidade de forma ascendente, pois o patamar mais alto da triangulação dos personagens – índios, europeus e negro – é ocupado pelos europeus. A construção da imagem do homem dos trópicos a partir da concepção social do tempo do europeu é ainda mais significativa na segunda imagem desta análise.

Índios numa fazenda



Imagem 2

Uma palmeira ao centro atrai nosso olhar. Ela está colocada estrategicamente no centro da imagem para indicar que esta é uma paisagem dos trópicos. A palmeira, as



construções ao fundo e à esquerda da imagem, a montanha à direita e o riacho compõem ao mesmo tempo em que dividem os espaços da composição. Novamente, vê-se um plano de fundo coberto por folhagens, árvores, plantas diversas. Algumas bananeiras ganham lugar de destaque ao lado do riacho e de alguns índios, que ali colhem frutos da bananeira e outros dois que caminham pelas águas do riacho.

Diferentemente da imagem anterior, esta cena apresenta uma composição de aparente igualdade entre índios, negros e brancos. Eles são representados uns muito próximos aos outros; brancos, índios e negros estão em comunhão; até crianças participam desta cena de “perfeita harmonia” entre diferentes povos.

Um homem branco e mulheres brancas estão na varanda do casarão e assistem, juntamente com uma mulher negra, a uma espécie de distribuição de alimentos para os índios que estão na margem esquerda do riacho. Nesta tarefa ajudam também dois homens negros, um oferecendo comida ou bebida, o outro chamando os índios para virem para a margem esquerda do riacho.

Um homem branco ao centro, vestindo uma roupa, que mais lembra uma vestimenta bíblica, carrega uma garrafa na mão, com a finalidade de encher a cuia da índia que lhe estende a mão e pede mais bebida. Outros índios também assistem à cena e esperam, como numa fila, a sua vez de também receber alimento ou bebida. Outros ainda estão sentados no chão, perto de dois animais, que parecem ser porcos.

Esta aparente harmonia, entretanto, é quebrada pelas duas composições antagônicas entre margem esquerda e margem direita do riacho. A água, que faz esta separação, opera como um “símbolo de regeneração”. Segundo Bruni:

Símbolo de regeneração: a infinidade das formas da água liga-se à infinidade das possíveis formas de vida. A passagem de uma forma de vida, tida como indesejável, decaída ou moribunda, à outra, tida como superior, melhor, desejável, é acompanhada pelo elemento líquido. A imersão não é só purificadora, é regeneradora, opera um renascimento. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo. A imersão é comparável à deposição. (BRUNI, 1993[1994], p. 62).

Assim, a água é utilizada para indicar o trilho que os índios devem seguir, se quiserem passar do estado da “barbárie” ao estado da “civilidade”. A água funciona como o elemento que vai alterar a condição de falta de cultura, de atemporalidade, na qual os índios se encontram. Na margem esquerda, veem-se os índios que passaram para o novo estágio de desenvolvimento, porque atravessaram o riacho, purificando-se,



regenerando-se da forma decaída, da qual vinham. Seus corpos, figurados ao chão perto de animais, sugerem um linha evolutiva entre aqueles que acabaram de sair das águas e aqueles que já estão de pé recebendo comida e bebida das mãos dos mais civilizados. Os negros, que já estariam familiarizados com esse caminho, servem aos índios e os auxiliam nesta travessia, ideia que é reforçada pelos dois índios, que de pé, no meio das águas, fazem esta travessia.

Esta composição, na forma como os personagens estão relacionados, informa sobre a ideia linear e progressiva que constitui a concepção social do tempo para os europeus e molda não só comportamentos, mas também ideias e representações de si e dos outros. Segundo Elias:

A expressão “tempo” remete a esse relacionamento de posições ou segmentos pertencentes a duas ou mais seqüências de acontecimentos em evolução contínua. Se as seqüências em si são perceptíveis, relacioná-las representa a elaboração dessas percepções pelo saber humano. Isso encontra expressão num símbolo social comunicável – a idéia de “tempo”, a qual, no interior de uma sociedade, permite transmitir de um ser humano para outros imagens mnêmicas que dão lugar a uma experiência, mas que não podem ser percebidas pelos sentidos não perceptivos. (ELIAS, 1998, p. 13).

216

Elias se refere aqui a calendários, relógios, mas também à própria ideia de passado, presente e futuro. O relógio é um instrumento que materializa a noção de tempo linear, irreversível, à qual Agamben (2005) se refere. Porém, construções significativas como estas, onde índios fazem uma travessia num riacho, passando por águas que servem para purificar, para apagar sua história decaída, sem cultura e atemporal; apagar a condição desses que vivem num tempo cíclico, sem mudanças, sem progresso, também funcionam como um marcador de tempo e reforçam a própria ideia anterior da concepção social de tempo linear, irreversível.

Esta imagem do outro, do homem dos trópicos, caracterizado no estágio dos primórdios da civilização ganha sua expressão mais pungente do outro lado do riacho, onde os índios são colocados neste lugar de atemporalidade.

Na margem direita da imagem estão dois índios que colhem frutos da bananeira. Não é só um ato banal de colher bananas, mas sim o significado que esta ação carrega. O movimento de colheita direta de alimento da natureza caracteriza sua condição minorizada como “selvagem”, “primitivo”, porque fazem e repetem os mesmos comportamentos desde sempre, não alterariam desta forma o estado “natural” do qual vieram. Eles corporificam assim esta ideia de tempo linear, irreversível, o qual



hierarquiza os outros pela sua suposta condição “selvagem” e “primitiva”.

Voltando para a estrutura mais geral da imagem, vê-se como essa construção fora traçada. De um lado estão os selvagens que colhem seu alimento, em perfeito estado atemporal, do outro, aqueles que foram levados para o lado da “civilização”, que de forma complacente, na figura do homem branco vestido com uma espécie de túnica, remetendo fortemente à uma idéia bíblica, de salvação, estão recebendo ajuda para a transformação primordial, tornar-se “civilizado”. Logo, deste lado, não é necessário colher frutos, porque há comida e bebida produzida pelo homem civilizado, já que estes se encontram numa fazenda, local de transformações do estado “natural” das coisas.

Ao traçar a imagem do homem dos trópicos a partir de uma noção de tempo linear, progressivo, que com desenvolvimento e com “Kultur” leva à “civilização”, vê-se como a construção visual do homem dos trópicos é naturalizada, não só pela representação de homens nus, sugerindo serem sem cultura, sem progresso, sem mudança, sem civilidade, mas principalmente pela própria imputação de seu lugar de atemporalidade.

Abstract: The purpose of this work is to analyse how the visual thought from the European man based on his social conception of time and related to western notions of civilisation, culture, development, progress and linearity, realizes these visual construction of the tropical man as savage, primitive, uncivilized, uncultivated. How does the meaningfulness through images and in images materialize such kind of construction of the other? In the center of the analysis are two images from the Book *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835) of Johann Moritz Rugendas, a German travel-artist that was in Brazil in the beginning of the 19th century.

Keywords: Time. Civilization. Travel-Artist. Rugendas. Brazil. Visual Sociology.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BELLUZZO, A. M. de M. *O Brasil dos viajantes*. 3ª Ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Metalivros – Editora Objetiva, 2000.

BRUNI, J. C. A água e a vida. *Tempo Social*, São Paulo, n. 5, v.1-2, p. 53-65, 1993 (editado em nov. 1994).

Dicionário Oxford de Arte\ Ian Chilvers. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



DIENER, P. The picturesque as an aesthetic category in the art of travelers: notes on J. M. Rugendas's work. *Historia* (Santiago), vol.3 Selected edition, 2007.

DIENER, P.; COSTA, M. F. *A América de Rugendas - obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999.

_____. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O Processo Civilizador*. Volume 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

FRANCASTEL, P. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KOMISSAROV, B. (Org.) *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829: Rugendas, Taunay, Florence*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1998.

PRATT, M. L. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TABBONI, S. The Idea of Social Time in Norbert Elias. *Time & Society*, n. 10, v. 1, p. 5-27, 2001.

Referências Iconográficas

Imagem 1: Biblioteca Nacional

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_125.jpg
(acesso em 20.10.2011)

Imagem 2: Biblioteca Nacional

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_133.jpg
(acesso em 20.10.2011)

Artigo enviado para avaliação em 31/07/2011

Artigo aceito em 30/10/2011