

  
Coleção  
Documentos  
**22**

# IMAGENS DO BRASIL MERIDIONAL: AS AQUARELAS DE HERMANN RUDOLF WENDROTH

CENTRO DE  
LITERATURAS  
E CULTURAS  
LUSÓFONAS  
E EUROPEIAS  
**CLEPUL**  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa

**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**EDIÇÕES BIBLIOTECA  
RIO-GRANDENSE**

  
**BIBLIOTECA  
RIO-GRANDENSE**

**FRANCISCO DAS NEVES ALVES  
LUIZ HENRIQUE TORRES**

**IMAGENS DO BRASIL MERIDIONAL:  
AS AQUARELAS DE HERMANN  
RUDOLF WENDROTH**





**DIRECTORA: MARÍLIA PULQUÉRIO FUTRE PINHEIRO**



**BIBLIOTECA  
RIO-GRANDENSE**

**DIRETORIA**

**PRESIDENTE – FRANCISCO DAS NEVES ALVES**  
**VICE-PRESIDENTE – PEDRO ALBERTO TÁVORA BRASIL**  
**DIRETOR DE ACERVO – MAURO PÓVOAS**  
**1º SECRETÁRIO – LUIZ HENRIQUE TORRES**  
**2º SECRETÁRIO – RONALDO OLIVEIRA GERUNDO**  
**1º TESOUREIRO – VALDIR BARROCO**  
**2º TESOUREIRO – ROLAND PIRES NICOLA**

Francisco das Neves Alves  
Luiz Henrique Torres

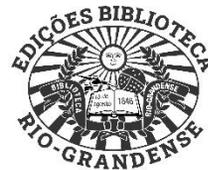
# IMAGENS DO BRASIL MERIDIONAL: AS AQUARELAS DE HERMANN RUDOLF WENDROTH



- 22 -



UIDB/00077/2020



Lisboa / Rio Grande  
2020

### **Ficha Técnica**

Título: *Imagens do Brasil Meridional: as aquarelas de Hermann Rudolf Wendroth*

Autores: Francisco das Neves Alves e Luiz Henrique Torres

Coleção Documentos, 22

Composição & Paginação: Marcelo França de Oliveira

Capa: “Vista do porto do Rio Grande do Sul”; “Porto Alegre vista do hospital”; “Aventura com uma brasileira”; e “Aventura em Porto Alegre” de Hermann Rudolf Wendroth

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Biblioteca Rio-Grandense

Lisboa / Rio Grande, Maio de 2020

ISBN – 978-65-87216-07-2

### **Os autores:**

Francisco das Neves Alves é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e realizou Pós-Doutorados junto ao ICES/Portugal (2009); à Universidade de Lisboa (2013), à Universidade Nova de Lisboa (2015), à UNISINOS (2016), à Universidade do Porto (2017), à PUCRS (2018) e à Cátedra Infante Dom Henrique/Portugal (2019). Entre autoria, coautoria e organização de obras, publicou mais de cento e trinta livros.

Luiz Henrique Torres é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e realizou Pós-Doutorado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura (FURG). Entre autoria, coautoria e organização de obras, publicou 86 livros.



## **Conselho Editorial**

Alvaro Santos Simões Junior (Universidade Estadual Paulista – Assis)  
António Ventura (Universidade de Lisboa)  
Beatriz Weigert (Universidade de Évora)  
Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)  
Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos (UNISINOS)  
Ernesto Rodrigues (CLEPUL – Universidade de Lisboa)  
Francisco Topa (Universidade do Porto)  
Gilda Santos (Real Gabinete Português de Leitura)  
Isabel Lousada (Universidade Nova de Lisboa)  
Isabel Lustosa (Fundação Casa de Rui Barbosa)  
João Relvão Caetano (Cátedra Infante Dom Henrique – CIDH)  
José Eduardo Franco (CIDH e CLEPUL – Universidade de Lisboa)  
Maria Aparecida Ribeiro (Universidade de Coimbra)  
Maria Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora)  
Maria Eunice Moreira (PUCRS)  
Tania Regina de Luca (UNESP)  
Vania Pinheiro Chaves (CIDH e CLEPUL – Universidade de Lisboa)  
Virgínia Camilotti (UNIMEP)



Expulso da pátria e já despojado das insígnias, nada  
mais me restou – é, quem teria acreditado nisso!!

**Hermann Rudolf Wendroth**



# ÍNDICE

RETRATOS, 11

PAISAGENS, 125



# RETRATOS

Os relatos, diários de viagens, crônicas, artigos, livros e ainda outra série de formas de divulgação da lavra de visitantes estrangeiros constituem um profícuo manancial de informações sobre o Brasil desde a época colonial. Tais narrativas se avolumariam ainda mais a partir do século XIX, mormente diante da abertura ocorrida ao mercado exterior ainda nos primeiros anos dessa centúria, durante o período joanino, e após a formação do Estado Nacional brasileiro. Foram viajantes das mais variadas nacionalidades, línguas, religiões, culturas e tendências político-ideológicas, além de representarem os mais diversos segmentos profissionais, com destaque para os chamados naturalistas e estudiosos em geral, ou seja, homens de letras que abarcavam em sua formação múltiplas áreas do conhecimento humano e buscavam observar o máximo possível as realidades vivenciadas de modo a difundir os dados obtidos em seus países de origem. Mas não foram só intelectuais que para os trópicos se deslocaram, tendo ocorrido também o caso de indivíduos que vinham com outra função precípua, mas não deixavam de prestar seu testemunho sobre a gente e a terra que visitavam.

Esse processo que se deu em larga escala no Brasil como um todo também se evidenciaria nos domínios sulinos da Colônia, depois Império e República. Nesse sentido, a capitania, a província e, mais tarde, estado do Rio Grande do Sul também foi alvo de um substancial volume de relatos emanados das mãos e mentes de viajantes estrangeiros. Foram ondas e ondas de militares, comerciantes, colonos, estudiosos, entre tantos outros, que se deslocaram para o território gaúcho e deixaram seus depoimentos sobre o que viram e sentiram na forma de uma inestimável herança cultural. As memórias oriundas desse tipo de

narração foram marcadas por visões de mundo específicas, como não poderia deixar de ser, em geral de cunho eurocêntrico, uma vez que grande parte dos autores era de origem europeia, revelando por vezes estranhezas ou preconceitos e, em outras, uma admiração profunda, em um variado prisma de reações diante do que era observado. Positivas ou negativas, tais perspectivas traziam um caráter essencial ligado ao fato de que na maioria refletiam relatos razoavelmente espontâneos, frutos da observação instantânea dos acontecimentos, além de trazerem em si também uma visão *in loco*, como verdadeiros testemunhos oculares daquilo com que conviviam<sup>1</sup>.

Nos trabalhos de viajantes/visitantes presentes em terras gaúchas, os relatos escritos elaborados por estrangeiros foram os mais comuns na descrição/interpretação da sociedade sul-rio-grandense, no entanto, ainda que em bem menor número, também advieram dessa mesma origem vários registros iconográficos acerca do passado do Rio Grande do Sul. Tais desenhos representam também uma muito significativa fonte de natureza histórica, uma vez que, através da imagem, fica possibilitada a descoberta e o desvelar de certos fundamentos e/ou detalhes inerentes à vida em sociedade, que muitas vezes passaram despercebidos à análise exclusiva dos textos escritos. A iconografia oriunda de visitantes externos revela uma das principais facetas desse tipo de relato, quer seja, transmitir o olhar do viajante que muitas vezes esteve atento

---

<sup>1</sup> ALVES, Francisco das Neves. Hermann Rudolf Wendroth – precursor da caricatura no Rio Grande do Sul? In: ALVES, Francisco das Neves. *Caricatura, simbolismo e representações no Rio Grande do Sul: ensaios históricos*. Rio Grande: FURG, 2012. p. 7-8.

para detalhes da realidade em geral e do cotidiano de forma específica, imperceptíveis em outras fontes. Esses testemunhos de caráter iconográfico a respeito da sociedade rio-grandense-do-sul estiveram presentes no trabalho de Hermann Rudolf Wendroth<sup>2</sup>.

O alemão Hermann Rudolf Wendroth rumou para o Brasil em 1851 para atuar como mercenário contratado do Império, na guerra contra o argentino Rosas. Ficou pouco no Rio de Janeiro, sendo enviado junto de seu batalhão para o Rio Grande do Sul. Permaneceu alguns dias no Rio Grande e em Pelotas e, boêmio, excedeu-se nas farras e na bebida, chegando a ser preso. Suas qualidades literárias e pictóricas, muitas vezes a serviço de um espírito satírico, apareciam ostensivamente no álbum de aquarelas que realizou sobre suas andanças pela mais meridional província brasileira. Passou pouco tempo em Porto Alegre; depois, Rio Pardo, mais tarde foi para Lavras, em busca de ouro, vindo a percorrer praticamente toda província, observando os costumes do campo e as cenas da cidade e registrando essas observações em seus esboços ou com o colorido agradável de seus pincéis<sup>3</sup>. As imagens de Wendroth revelavam vários aspectos da população e do território rio-grandense, sendo muitas as paisagens rurais e urbanas, principalmente das cidades de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande,

---

<sup>2</sup> ALVES, Francisco das Neves. *Imagens da província: o Rio Grande do Sul sob o prisma europeu no século XIX*. Rio Grande: FURG, 2009. p. 11.

<sup>3</sup> BARRETO, Abeillard. *Bibliografia sul-rio-grandense: a contribuição portuguesa e estrangeira para o conhecimento e a integração do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura 1976. v. 2, p. 1418-1423.; ALVES, Francisco das Neves. Apêndice – Imagens do Rio Grande. In: ALVES, Francisco das Neves & TORRES, Luiz Henrique. *Visões do Rio Grande: a vila/cidade na óptica europeia (1809-1887)*. Rio Grande: FURG, 2008. p. 109.

retratadas com significativa fidedignidade. As figuras humanas e alguns fundamentos sociais gaúchos são presenças garantidas na obra do alemão que construiu verdadeiros retratos da sociedade sul-rio-grandense da metade do século XIX<sup>4</sup>.

A obra de Wendroth trazia um elemento constitutivo fundamental para um melhor entendimento do passado sul-rio-grandense – a imagem. Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem pode também servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo. Nesse caso, a imagem não é tanto considerada sob o seu aspecto comunicacional, mas como produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo. Ela constitui também um instrumento de conhecimento porque fornece informações acerca dos objetos, lugares ou pessoas através de formas visuais diversas<sup>5</sup>. As figuras em duas dimensões remetem a objetos tridimensionais, ficando a imagem inter-relacionada com o contexto de sua produção<sup>6</sup>, de modo que os desenhos do mercenário alemão traziam consigo uma reconstrução da sociedade gaúcha a partir do prisma do militar europeu.

O alemão elaborou vários tipos de desenhos, desde aquarelas muito bem elaboradas até esboços e rascunhos atirados rapidamente à tela. Diversas comunas gaúchas apareceriam reproduzidas, com cenários urbanos descritos em

---

<sup>4</sup> WENDROTH, Hermann Rudolf. *Obras de Hermann Rudolf Wendroth*. Porto Alegre: RIOCELL, 1982.

<sup>5</sup> JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2004. p. 60-61

<sup>6</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion. Os historiadores e as imagens. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998. p. 302.

seus detalhes, bem como a vida no campo, que também não foi esquecida, notadamente no que tange às típicas atividades campeiras, que refletiam a base da economia rio-grandense. Assim como a natureza e as edificações humanas faziam parte da obra de Wendroth, as variadas facetas da formação social sulina também estavam presentes, aparecendo os diversificados tipos humanos que compunham tal sociedade. Nesse sentido, suas ilustrações por diversas vezes deixariam passar uma versão satírica e jocosa e até bem humorada para os fatos e situações vivenciadas pelo europeu, de modo que, em um verdadeiro exercício de digressão e com certa extrapolação, se poderia pensar que, a seu modo, Hermann Wendroth poderia ser considerado como um praticante da arte caricatural<sup>7</sup>.

Esse mercenário veio para o Rio Grande do Sul para atuar como militar, não correspondendo muito a contento a tal função, de modo que teve uma vivência desregrada, vagando pela província, na busca de condições materiais que lhe garantissem a existência. Como era prática comum entre vários europeus, Wendroth deslocou-se para o Brasil para “fazer a América”, ou seja, se possível, adquirir alguma riqueza, não é para menos que dentre as atividades que desenvolveu no extremo-sul do país esteve a de minerador, em incansável labuta para obter o metal precioso que garantisse o êxito de sua empreitada. Em meio ao seu percurso, com avanços e tropeços, registrou aquilo pelo que passava e o que

---

<sup>7</sup> ALVES, Francisco das Neves. Hermann Rudolf Wendroth – precursor da caricatura no Rio Grande do Sul? In: ALVES, Francisco das Neves. *Caricatura, simbolismo e representações no Rio Grande do Sul: ensaios históricos*. Rio Grande: FURG, 2012. p. 9.

observava quanto ao território visitado e seus habitantes. Nesse sentido, os bosquejos e aquarelas produzidas tinham o escopo de produzir uma obra que pudesse vir a ser editada e vendida na Europa, como o fizeram diversos dos cronistas estrangeiros que visitaram o Rio Grande do Sul, aproveitando a existência de um mercado que ainda permanecia ávido por material que descrevesse as cidades e os rincões do Novo Continente.

Na abordagem de Wendroth apareciam as mais variadas paisagens do ambiente urbano e rural, registros zoológicos, botânicos e mineralógicos, e mesmo retratos do cotidiano dos moradores do Rio Grande do Sul, demarcando a perspectiva da maioria dos naturalistas que viajava para as terras brasileiras e buscavam levar aos seus países de origem informações acerca da sociedade e do território, a partir de variadas perspectivas do saber humano. Para tanto, além da habilidade para o desenho, o mercenário alemão revelava que detinha razoável carga de conhecimento para descrever/interpretar seus objetos de observação. A marca fundamental de suas gravuras, que as diferencia da maior parte dos registros textuais e iconográficos oriundos de estrangeiros, em geral mais sisudos e circunspectos, era exatamente o teor satírico-humorístico inerente em várias de suas aquarelas.

Ele não era um pintor ou desenhista de formação, e sim um militar que detinha a capacidade da criação imagética, estabelecendo-a muitas vezes sem preocupar-se estritamente com o ato de dar vazão a um olhar mais calcado em certo senso de humor. Tal característica trazia consigo uma relação de proximidade e transgressão mantida pelo humor visual em relação à criação

artística<sup>8</sup>. Nesse sentido, a produção iconográfica de Wendroth, orientada por um prisma satírico, trazia muitas vezes consigo condicionantes que também foram incorporados pela arte caricatural. Isso advém do fato de que existem para toda a humanidade, esquemas mentais e representativos universais, arquétipos, ligados à experiência comum a todos os homens ao menos do ponto de vista da percepção e, por vezes, da interpretação, sem a necessidade de uma simultaneidade entre ambas<sup>9</sup>.

Nessa expressão de uma visão bem humorada, seu trabalho se aproximava da arte da caricatura, a qual consiste em apreender um detalhe, por vezes imperceptível, e torná-lo visível a todos os olhos, aumentando-o. O caricaturista adivinha, por debaixo das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria, pondo a claro desproporções e disformidades que poderiam ter existido na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, recalcadas por uma força melhor. Nessa linha, para que o exagero seja cômico é preciso que apareça não como um fim, mas como um simples meio de que o desenhador se serve para tornar manifestas aos olhos as contorções que ele vê esboçarem-se na natureza<sup>10</sup>. Dessa maneira, o riso pode associar-se a uma ou a várias imagens significativas, ou seja, a representação de um qualquer objeto

---

<sup>8</sup> SILVA, Marcos A. da. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 12.

<sup>9</sup> JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 2004. p. 42.

<sup>10</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 31-32.

pode ser aclarada pela luminosidade do riso, possuindo este uma tão potente capilaridade que se imiscui em quase todos os domínios<sup>11</sup>.

As caricaturas e os desenhos ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. Também realizaram tais tarefas mostrando assuntos controversos de uma maneira simples, concreta e notável e representando os principais atores no palco político como mortais, não heroicos e passíveis de cometer erros<sup>12</sup>. Como qualquer construção humana, a narrativa contida nas caricaturas tem a marca do individual e a do coletivo, no conteúdo, na forma e na exposição, em um quadro pelo qual a subjetividade do observador e as determinações sociais são as suas fronteiras<sup>13</sup>. Impiedosos ou amenos, cruéis ou generosos, os caricaturistas, com três ou quatro riscos em uma folha em branco, são capazes de retratar toda uma época e reconstruir todo um passado de interrogações<sup>14</sup>.

O caricaturista, como criatura de ímpetos, porque a caricatura sendo obra por excelência instintiva, muito embora a inteligência e a cultura tenham nela

---

<sup>11</sup> HOMEM, Amadeu Carvalho. Riso e poder: uma abordagem teórica da caricatura política. In: *Revista de História das ideias*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2007. v. 28, p. 742.

<sup>12</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 121.

<sup>13</sup> LEMOS, Renato. *Uma História do Brasil através da caricatura (1840-2006)*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora e Produtora de Arte, 2001. p. 5.

<sup>14</sup> TÁVORA, Araken. *D. Pedro II e o seu mundo através da caricatura*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976. p. 6.

igualmente parte preponderante, olha sempre a realidade com a sua lente específica, com o fim de caracterizar aquilo que objetiva no momento, seja um fato ou uma personalidade. O ato de caracterizar é a própria finalidade da caricatura moderna. Daí se deriva o poder de síntese que se exige da caricatura, seja pessoal, seja social ou política, bem como a fixação do traço definidor de um caráter ou de uma situação, ao lado de uma acuidade de observação, e da sensibilidade do caricaturista, em condições de lhe permitirem a apreensão de certos índices, pessoais ou coletivos, reveladores do *pathos* individual ou das massas. O próprio trabalho dos caricaturistas mostra a especificidade desse dom, na sua instantaneidade de criação e execução<sup>15</sup>.

A arte caricatural teve antecedentes bastante remotos que acompanharam a evolução da humanidade, e, com a identidade pela qual ficou mais conhecida, se popularizou a partir da utilização da técnica da litografia, ganhando corpo na Europa da primeira metade do século XIX e espalhando-se pelo mundo. No Brasil atingiu vigoroso sucesso naquela centúria, notadamente por meio da imprensa caricata, em um contexto pelo qual a caricatura ganhou uma significação particular, se tornando o termo abrangente para todos os segmentos dessa arte, englobando a caricatura pessoal, a charge e o cartum<sup>16</sup>. No extremo-sul brasileiro também ocorreu tal evolução da arte caricatural, com a circulação de diversos

---

<sup>15</sup> LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 1, p. 28-29.

<sup>16</sup> MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012. p. 15-19.

periódicos caricatos, notadamente nas três principais cidades sul-rio-grandenses dos Oitocentos – Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas<sup>17</sup>.

A imprensa dedicada à caricatura refletiu em suas páginas muitas das vivências cotidianas que marcaram as sociedades dos Oitocentos. Muitas vezes detalhes que escapavam a descrições de natureza variada encontravam um espaço profícuo no seio da caricatura. Normalmente mostrando uma realidade sobre um prisma caricatural, calcada no humor, na ironia, na sátira e no deboche, esse gênero jornalístico trazia em si também as peculiaridades, as circunstâncias e os próprios contextos das experiências sociais então travadas. Assim, nos desenhos e textos dessas folhas, reproduziam-se os mais variados elementos constitutivos intrínsecos às diversas e peculiares coletividades humanas<sup>18</sup>. Mantendo o tom crítico-opinativo, os periódicos caricatos também analisavam a sociedade sob um prisma moralizador, ressaltando e censurando aquilo que consideravam como erros, desvios e mazelas sociais.

Tais retratos do cotidiano também ficavam expressos em algumas das aquarelas de Hermann Wendroth, com uma visão crítica e ácida sobre certas realidades que vivenciou no Rio Grande do Sul. Aos registros imagéticos, o alemão associava títulos ou identificadores que corroboravam com aquela perspectiva, de modo que, lacônicos, por vezes ambíguos e até enigmáticos,

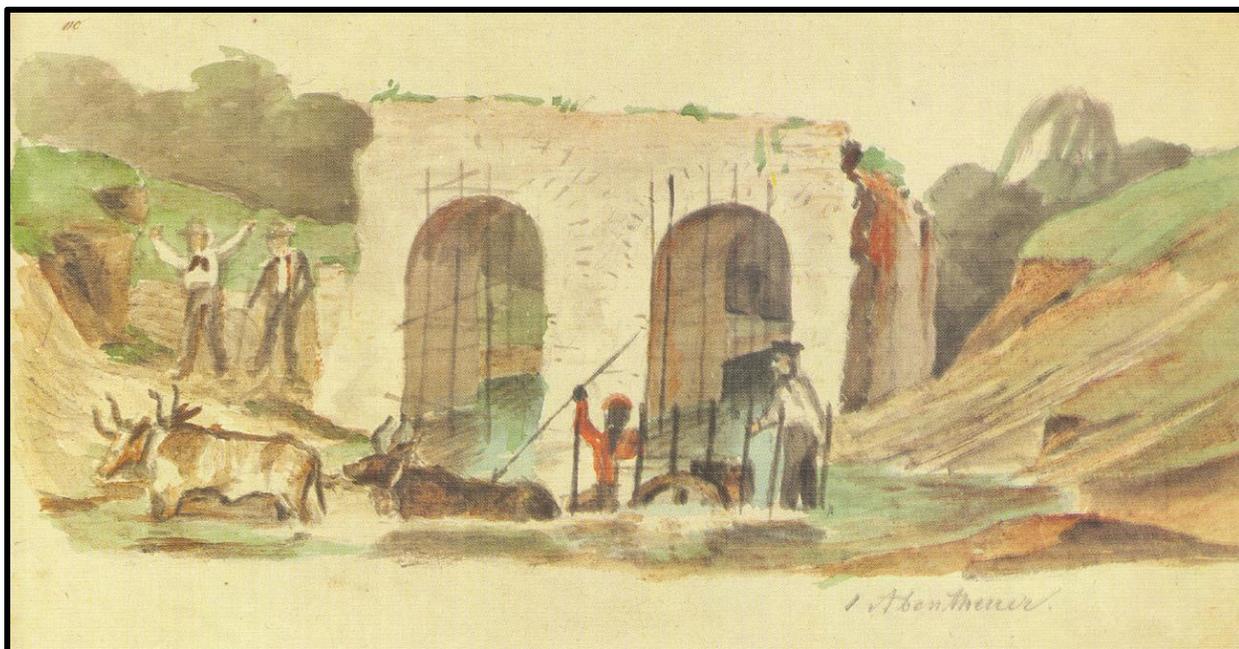
---

<sup>17</sup> FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa caricata no Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.

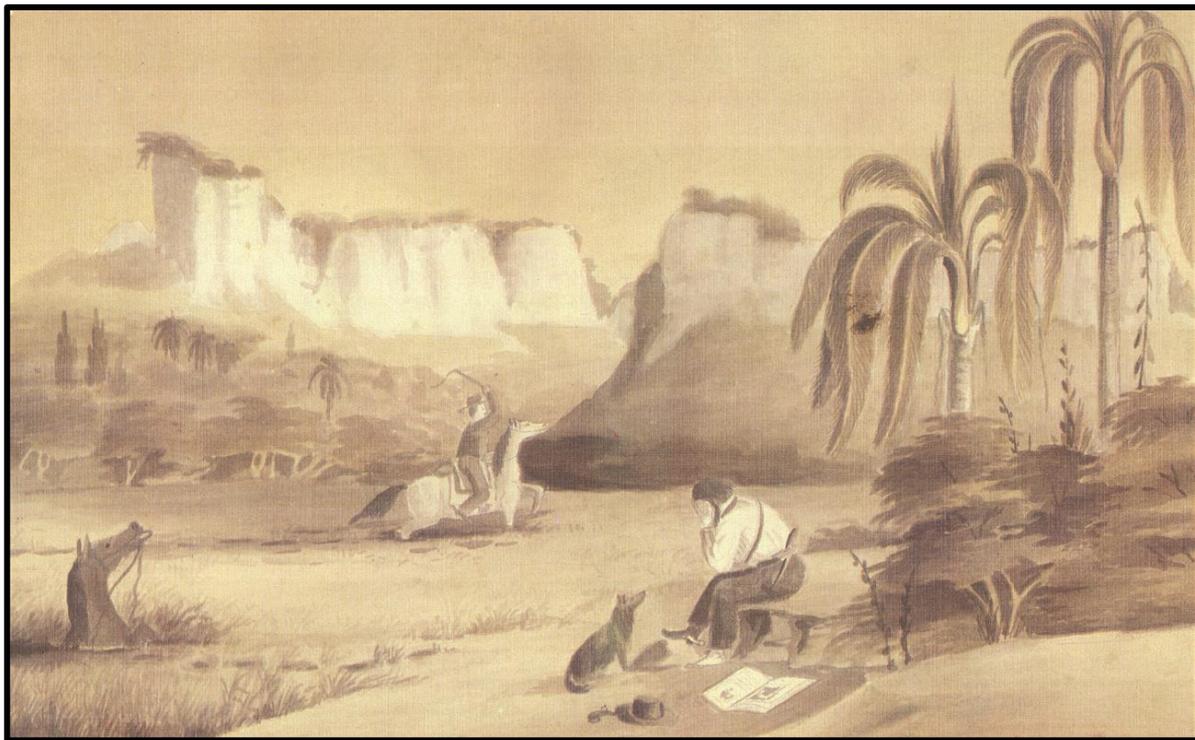
<sup>18</sup> ALVES, Francisco das Neves. *Caricatura, simbolismo e representações no Rio Grande do Sul: ensaios históricos*. Rio Grande: FURG, 2012. p. 71.

normalmente não deixavam de ser incisivos. Essas características estabeleceriam certas aproximações entre segmentos da produção do mercenário e a obra caricatural apresentada por várias das folhas humorístico-ilustradas rio-grandenses-do-sul, nos decênios que se seguiram à presença do visitante germânico em terras sulinas. A busca de identidades e pontos de interseção entre os traços caricaturais da obra de Wendroth e a arte iconográfica realizada pela imprensa caricata gaúcha das últimas décadas do século XIX, na forma de breves estudos de caso, constitui o objetivo deste escrito.

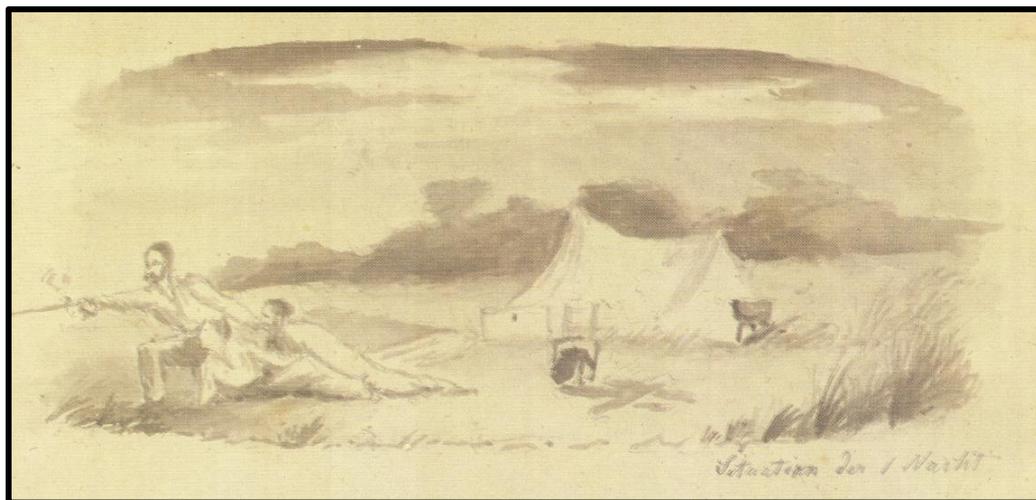
Ao contrário da maioria dos viajantes estrangeiros que normalmente não davam um maior destaque às peripécias e dificuldades que enfrentavam, preferindo uma abordagem até certo ponto depurada dos descaminhos percorridos, Wendroth não deixou de lado os obstáculos e intempéries que se antepuseram à sua trajetória. Foi o caso das aquarelas que traziam alguns autorretratos, como **“Perda da minha bagagem”** [Figura 1] e **“Perda do cavalo e da bagagem na travessia do Caí, ao vau”** [Figura 2], apresentando tais percalços ao passar por cursos de água e, mormente na segunda, demonstrando verdadeiro desconsolo. Na mesma linha, **“Situação na primeira noite”** [Figura 3] mostrava uma cena de acampamento, onde ele se encontrava junto de outros companheiros e, espada em riste, parecia prestes a enfrentar algum perigo que se aproximava. O mercenário mostrou também os esforços empreendidos no Rio Grande do Sul, nas várias fainas que exerceu, como foi o caso da atividade mineradora, a qual dedicou várias telas, como **“Burgo em Lavras”** [Figura 4], como ironicamente se referia a um casebre que deve ter-lhe servido de residência.



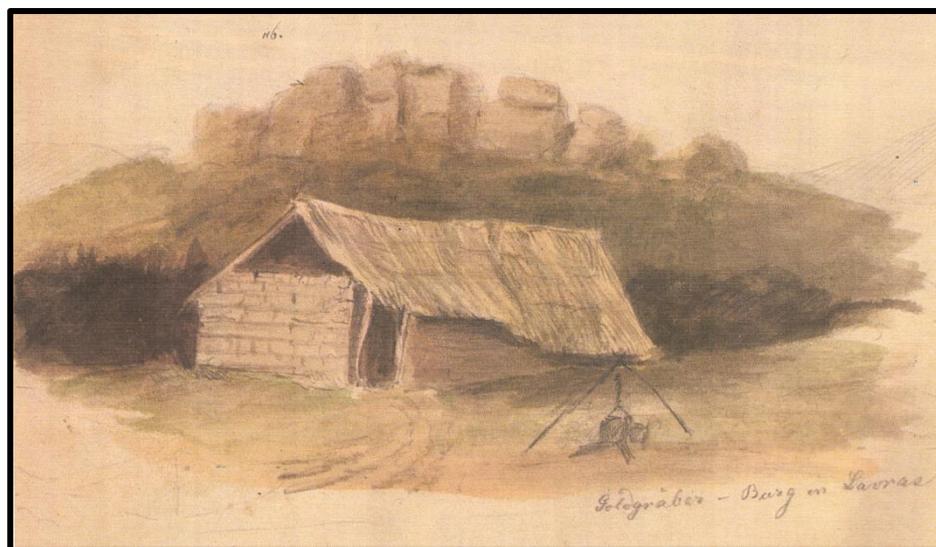
- Figura 1 -



- Figura 2 -



- Figura 3 -



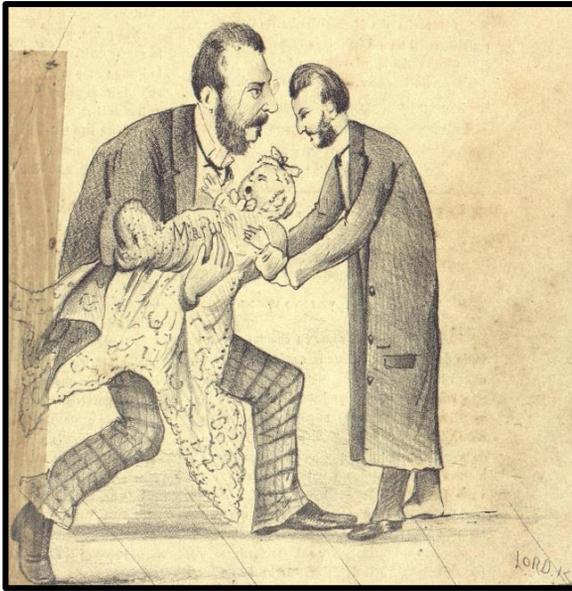
- Figura 4 -

No âmbito da imprensa ilustrada-humorística, muitas vezes o próprio desenhista, em auto-representação literal ou simbólica, também não deixava de apresentar as vicissitudes que enfrentava. Foi o caso de Thadio Alves de Amorim, um dos mais importantes caricaturistas no contexto sul-rio-grandense<sup>19</sup>, que mostrou os tantos empecilhos que enfrentou na realização de sua arte. Nas páginas dos vários jornais em que atuou, ele apareceu recebendo os encargos da publicação de um periódico, simbolizado por um bebê [Figura 5] (MARUÍ. Rio Grande, 15 ago. 1880. p. 1); e com a incumbência de apresentar um novo jornal aos colegas de jornalismo [Figura 6] (BISTURI. Rio Grande, 1º abr. 1888, p. 1). Também explicava aos leitores a ausência de um exemplar da folha que dirigia por motivos de saúde [Figura 7] (BISTURI. Rio Grande, 2 dez. 1888. p. 1). Por ocasião de uma troca de endereço de sua oficina, surgia carregando em um cesto todos os seus pertences profissionais, dimensionando bem o caráter unipessoal da atividade que desempenhava [Figura 8] (BISTURI. Rio Grande, 29 set. 1889. p. 1). Denunciava as perseguições que recebia, como ao imaginar-se preso por soldados, enquanto os governantes autoritários brindavam [Figura 9] (BISTURI. Rio Grande, 19 fev. 1893. p. 1); ou voando em uma rolha alada – como designação da coerção à liberdade de imprensa –, observando os acontecimentos ao longe [Figura 10] (BISTURI. Rio Grande, 16 abr. 1893. p. 4). E, ainda em referência ao cerceamento à liberdade de expressão, Thadio estampava mais uma vez seu autorretrato, dessa vez colocando a viola no saco, em alusão ao axioma popular, representando o

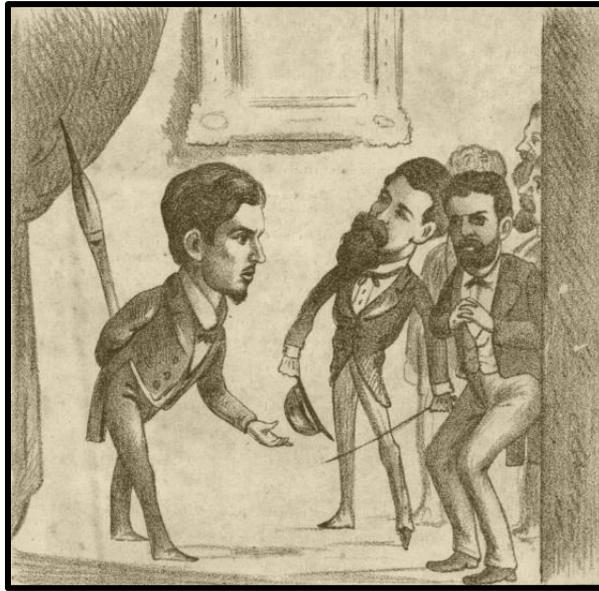
---

<sup>19</sup> ALVES, Francisco das Neves. *De crayon à mão: a arte caricatural de Thadio Alves de Amorim*. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense; Secretaria de Município de Cultura, 2016.

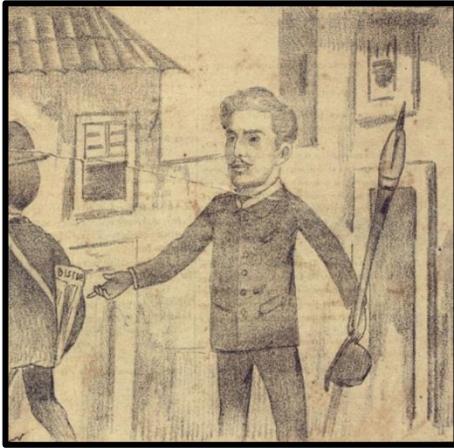
abandono dos temas políticos, tendo em vista a repressão violenta que sofria [Figura 11] (BISTURI. Rio Grande, 21 out. 1893. p. 1).



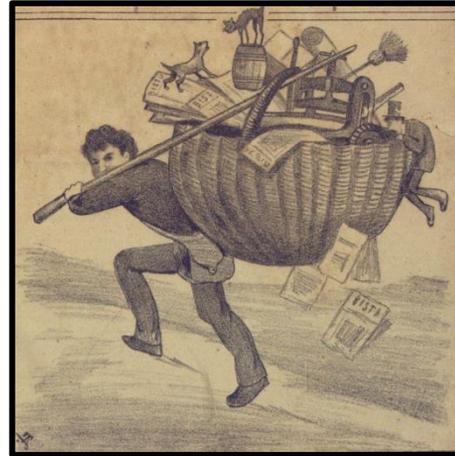
– Figura 5 –



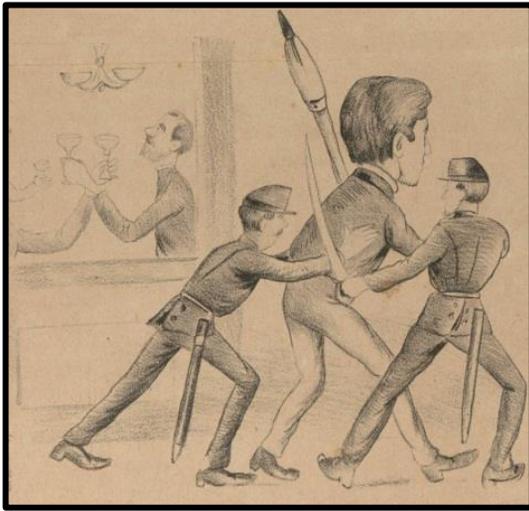
– Figura 6 –



- Figura 7 -



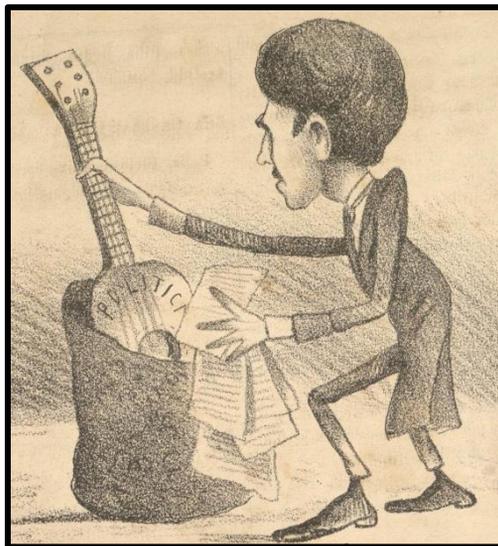
- Figura 8 -



- Figura 9 -



- Figura 10 -



- Figura 11 -

Em sua vida desregrada, enquanto esteve no Rio Grande do Sul, Hermann Rudolf Wendroth teve vários problemas com as autoridades públicas que, cobrando um alinhamento às regras disciplinares, não deixaram de punir o mercenário por várias vezes. Tal situação advinha do fato de que o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho no qual as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Nessa linha, as instituições disciplinares produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento, de modo que as divisões tênues e analíticas por elas realizadas formaram, em torno dos

homens, um aparelho de observação, de registro e de treinamento. Dessa maneira, o castigo disciplinar apresentava a função de reduzir os desvios, devendo ser, portanto, essencialmente corretivo<sup>20</sup>.

Boêmio notório, Wendroth passou por uma série de aventuras e desventuras, que permite vislumbrar as várias facetas da realidade enfrentada pelo viajante, no caso dele, o mercenário que atuou desde soldado até minerador. Seu apego à bebida e às festas, não tão coadunadas à carreira militar, levou a situações difíceis como no caso de seu aprisionamento, o qual ele não deixou de retratar em suas gravuras, nas telas **“Cena de prisão”** [Figura 12], **“Cadeia de Correção em Pelotas”** [Figura 13] e **“Prisão de soldados em Pelotas”** [Figura 14], nas quais figurava ao lado de seus companheiros, chegando a aparecer estampados nas paredes da cela alguns de seus desenhos, surgindo também nas gravuras as imagens das sentinelas armadas que guardavam o lugar e até mesmo a beberagem dos prisioneiros. Apesar do ato coercitivo que sofria, o visitante alemão não se dava por vencido, questionando os motivos de ter sido trancafiado, considerando-se inocente, e não abandonando o tom jocoso ao promover esses retratos, como realizou na elaboração de versinhos, queixando-se do tratamento recebido em **“No hospital do Rio Grande com uns versos alusivos à sua situação e ao cardápio da dieta”** [Figura 15]:

De novo uma grande garrafa – dizem  
que é mistura solvente –

---

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 143, 145 e 150.

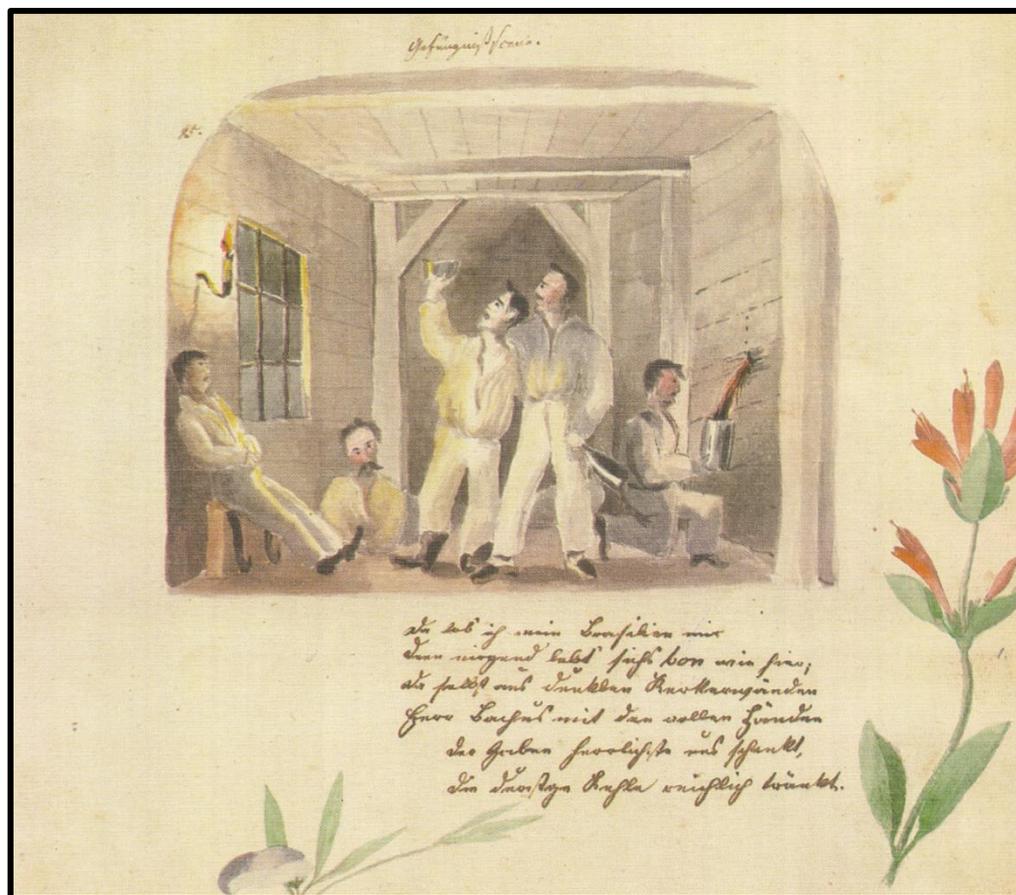
Tivesse eu dinheiro no bolso, a encheria  
de aguardente!  
Expulso da pátria e já despojado das insígnias, nada  
mais me restou – é, quem teria acreditado nisso!!

Outrora fui cantante e alegre, vivia em  
*dulce júbilo*,  
E agora encontro-me deitado, infeliz, infeliz, sobre  
um saco de lixo e palha!  
Tenho que simular doenças! Sou repreendido  
pelo doutor –  
Cuidar eu mesmo das minhas feridas – é, quem  
teria acreditado nisso!

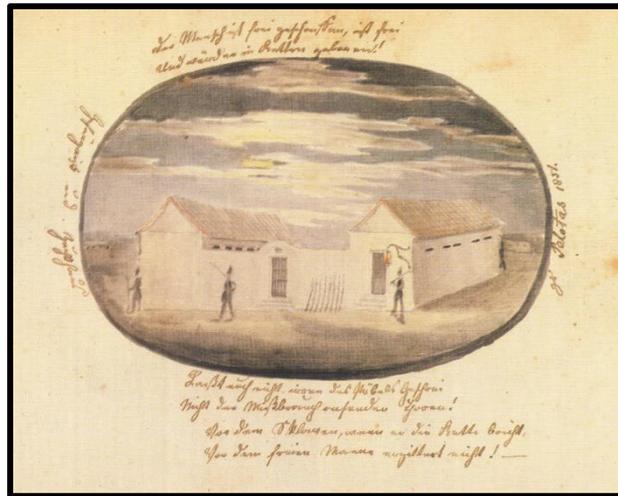
Batem ao oito! Ansiada hora! Pão e chá  
me esperam,  
Vede! Lá, na primeira ronda, mostra-se  
o enfermeiro.  
Aqui, um pão! E de mais outro ele ainda  
é despojado –  
Dá certo, sabe magnificamente – é, quem terá  
acreditado nisso!

Ao meio-dia temos arroz e sopa, com um  
pedacinho de carne;  
Depois, a maldita boneca, o cadete, faz  
uma fradice,  
Pisca o seu olho único – o outro há muito  
lhe foi roubado.  
*Nostabon*, é! Faz muito tempo, muito! é!  
Arroz, ofereço-te uma canção! Mereces  
um *Perea!*  
Arroz, é arroz! Que essa palavra me soe como  
serafim, seja cedo ou tarde;

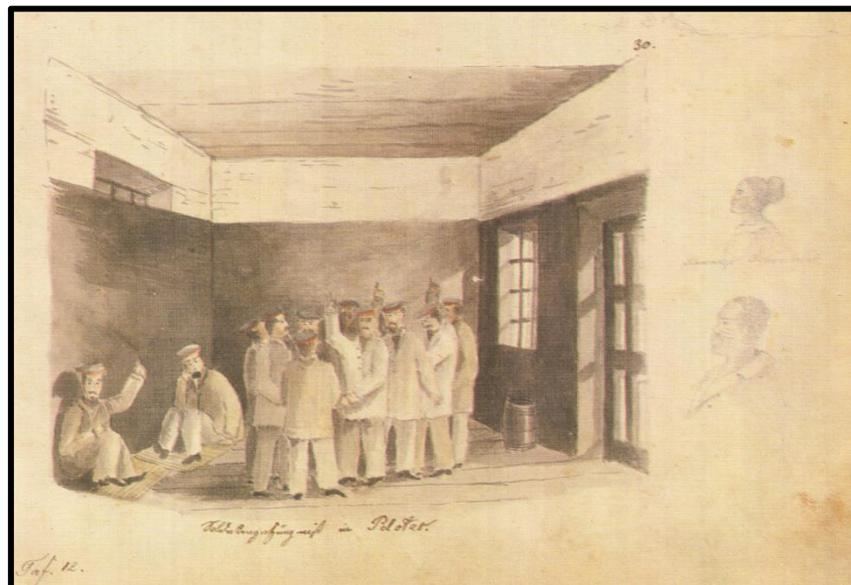
Arroz de manhã, arroz à tarde! Arroz ao meio-dia,  
à noite!  
Arroz, por ti vivo! Por ti morro! Arroz! quem teria  
acreditado nisso!



- Figura 12 -



- Figura 13 -



- Figura 14 -



Os desenhos caricaturais publicados junto à imprensa periódica expressavam também essas perspectivas disciplinares advindas do aprisionamento, bem como as reflexões dos prisioneiros e a contestação pela desagradável situação. Foi o caso de *A Sentinela do Sul* ao mostrar um aprisionado meditando, vislumbrando sua alimentação, composta pelos tradicionais pão e água, e tendo ao fundo as barras que o prendiam e a parede desenhada pelos apenados. A legenda fazia uma alusão à falta da liberdade: “Filosofia: Pouca coisa basta para um homem viver – quando não pode ter mais” [Figura 16] (*A SENTINELA DO SUL*. Porto Alegre, 11 ago. 1867, p. 8). O mesmo jornal trazia um outro personagem, que, também pensativo, refletia sobre os motivos de sua prisão, sem negar a própria culpa: “Amaldiçoada e miserável justiça! Em ferros meteram-me e tomaram-me a minha prata roubada” [Figura 17] (*A SENTINELA DO SUL*. Porto Alegre, 24 maio 1868, p. 5). As grades e as paredes desenhadas também adornavam o desenho no qual o prisioneiro, fumando, pensava sobre o modo que o sistema judiciário iria tratá-lo, como ressaltava *A Ventarola*: “Aqui estou eu à mercê da justiça dos homens, que tão mal a sabem executar. Agora serei ou não julgado com critério?” [Figura 18] (*A VENTAROLA*. Pelotas, 24 fev. 1889, p. 8).

O *Bisturi* também abordou a questão penitenciária, ao mostrar um local de aprisionamento que mesclava uma instituição penal com um manicômio: “Os loucos da cadeia!... edificante!” [Figura 19] (*BISTURI*. Rio Grande, 17 fev. 1889, p. 4). O redator/caricaturista/proprietário deste periódico, Thadio Amorim, voltou a se autorretratar na denúncia às perseguições que sofria, como ao antever a sua

prisão. A legenda da caricatura trazia a inconformidade com a falta de liberdade e vinha na forma de um desabafo: “E nós pobres jornalistas de mordança à boca, sem que possamos soltar um brado de indignação, ante este painel de negras infâmias...” [Figura 20] (BISTURI. Rio Grande, 30 abr. 1893, p. 2). A repressão e as perseguições de avolumaram e os receios de Thadio acabariam por se confirmar, quando ele foi efetivamente levado para trás das grades. Mesmo assim, ele não se rendeu à incisiva coerção, apresentando vários autorretratos de sua experiência, como ao mostrar seu interrogatório [Figura 21] e o enfrentamento com os demais prisioneiros [Figura 22], e também na edição de uns chistosos versinhos intitulados “Torturas de um jornalista” (BISTURI. Rio Grande, 6 e 13 ago. 1893. p. 1 e 4), nos quais ele não deixava de fazer graça com a desgraça, conforme o breve trecho seguinte:

Trinta dias são passados,  
Sem notícias de mim dar,  
Por onde andei meu leitores  
Tenho horror em vos contar.

Oh! que susto, oh! que tormentos  
Passou o pobre Thadio,  
Perseguido qual se fosse  
Filho de algum judeu.

Triste, horrível, medonho  
O que passo a relatar,  
Preparem os lenços leitores  
Para vosso pranto enxugar. (...)

Triste de mim eu sonhava  
Estar todo esquartejado  
E minhas tripas picadas  
Preparadas para guisado.

Outra vez, notei que estavam  
Um chiqueiro preparando,  
“Está magro para matá-lo  
Ali pode ir engordando”.

E não sei o que me davam  
Sei que em pouco criei *unto*,  
E já ouvia dizer  
Está bom para presunto.

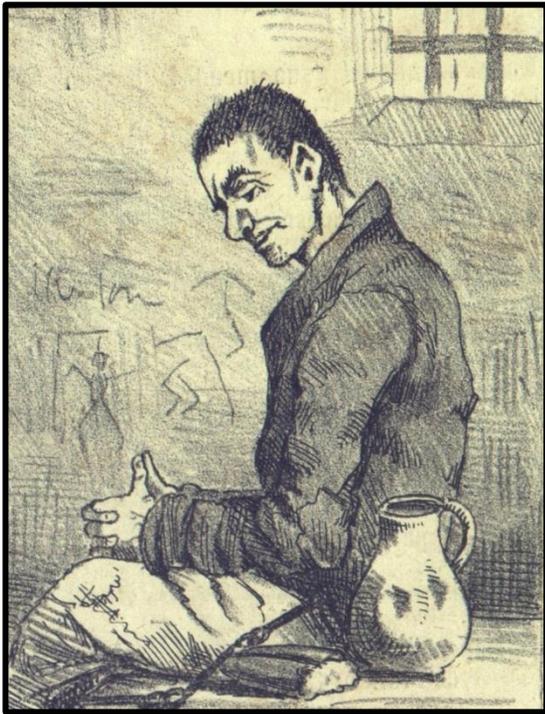
Todo o meu linfático corpo  
Era retalhado sem dó  
Das tripas faziam linguíça  
Dos pés e mãos – mocotó

A cabeça qual de porco  
Com rodela de limão,  
Flutuavam em grande prato  
Por entre preto feijão.

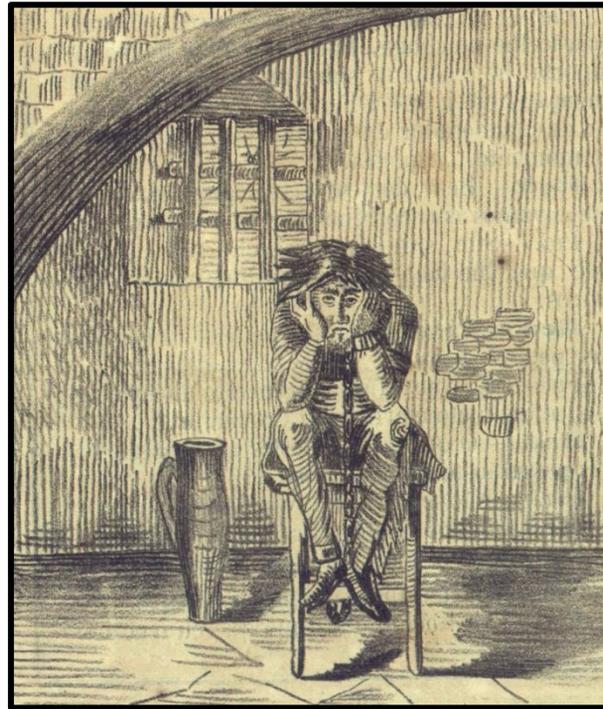
Afinal abriu-se a grade  
Da minha lúgubre prisão,  
Sobressaltado do leito  
Dei um pulo no chão.

E ainda tonto gritava:  
São eles os convidados,  
Que chegam para o festim  
Ainda há pouco preparado.

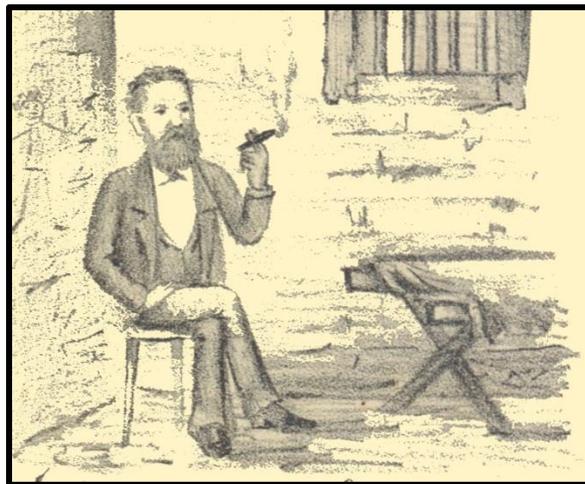
Eis que desperto, meu Deus!  
E vejo a realidade,  
O Costa me abraçando  
E dando-me liberdade.



– Figura 16 –



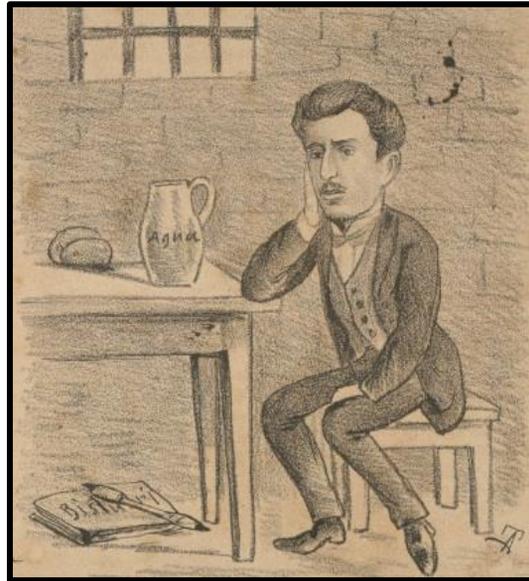
– Figura 17 –



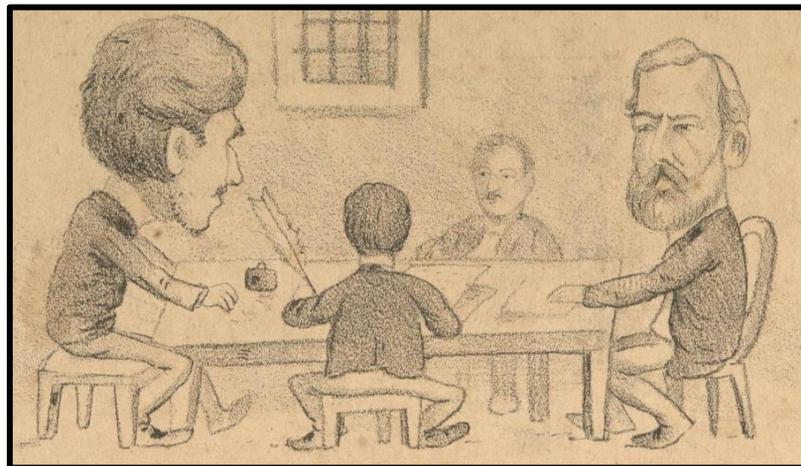
- Figura 18 -



- Figura 19 -



- Figura 20 -



- Figura 21 -



– Figura 22 –

Foram vários os detalhes da sociedade sul-rio-grandense retratados nos traços de Wendroth. Como era comum nas narrativas textuais/iconográficas realizadas por viajantes estrangeiros, também na sua obra houve um amplo destaque à escravidão. O olhar aguçado dos viajantes para com a população negra advinha da sua expressiva presença numérica e das próprias relações escravocratas, que demarcavam uma peculiaridade brasileira, a qual contava com significativo interesse na Europa, onde permanecia um mercado consumidor ávido pelos considerados exotismos dos trópicos. Havia assim uma ampla audiência internacional consumidora de imagens e os escravos brasileiros constituíam um dos alvos preferenciais desse público, vindo a despertar reações diversas quanto à escravidão e a manifestar filtros específicos quanto às diversidades culturais brasileiras<sup>21</sup>.

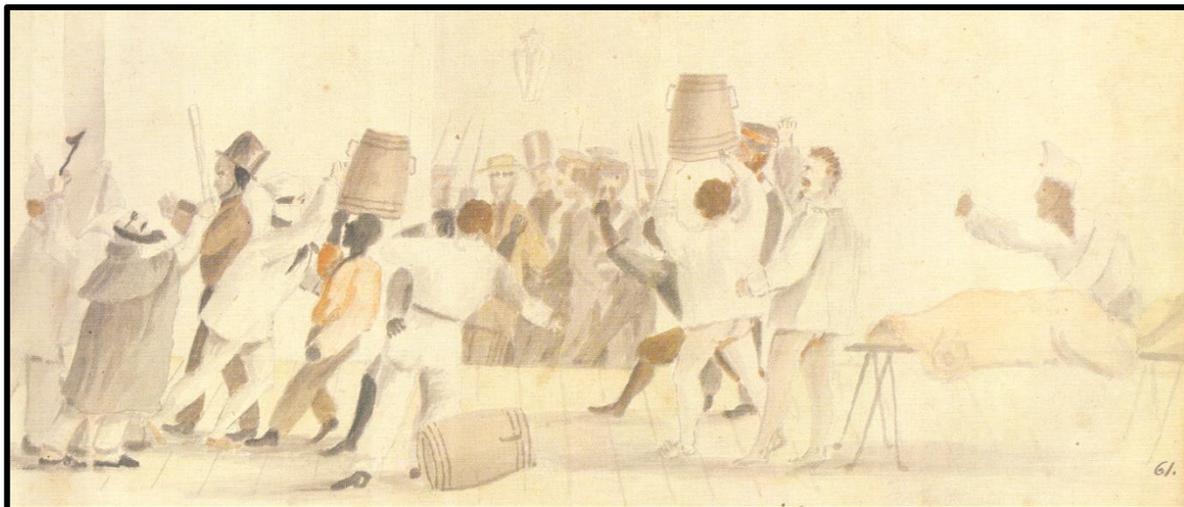
---

<sup>21</sup> KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 21, 25 e 27.

Um dos olhares do mercenário alemão sobre os escravos gaúchos recaiu sobre as atividades por eles executadas, de modo que tais figuras em meio ao ambiente de trabalho foram presença marcante nos desenhos de Wendroth. Nessa linha ele mostrava os negros que carregavam os recipientes com os dejetos das casas, como foi o caso de **“Escravos conduzindo uma barrica”** [Figura 23], no qual dois deles, acorrentados, levavam o receptáculo de desagradável conteúdo por meio de uma vara, ou ainda na **“Cena de hospital em Pelotas”** [Figura 24], tela em que escravos, em meio à movimentação de uma casa de saúde, causavam rebuliço, inclusive com o derramamento de sua carga, trazendo um resultado provavelmente muito malcheiroso, para queixa dos presentes.



– Figura 23 –



– Figura 24 –

A escravidão foi uma presença recorrente nas páginas dos caricatos, que mostravam diferentes circunstâncias das realidades vivenciadas pelos escravos. Um desses momentos também esteve vinculado ao degradante serviço ao qual o escravo era submetido, vinculado ao transporte de invólucros contendo os dejetos das residências. Em uma dessas ocasiões, *O Fígaro* mostrava um escravo perdendo o equilíbrio e deixando cair o fétido conteúdo do pote que carregava. Como que a desculpar-se por estar fazendo aquele trabalho em nome de seu proprietário, o escravo afirmava: “Não zangue sinhô moço, é da casa de seu *Viriadô*”. No mesmo desenho, o periódico apresentava outros negros cumprindo a mesma missão, e, em tom crítico e carregado de ironia, denunciava: “Civilização e progresso da capital Porto Alegre” [Figura 25] (*O FÍGARO*. Porto Alegre, 27 out. 1878, p. 8).

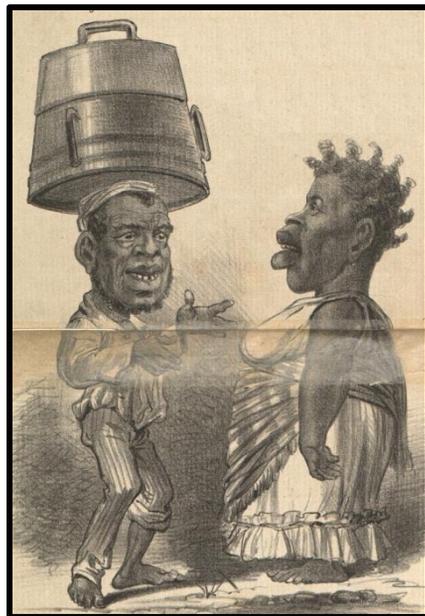
Em outra oportunidade, o mesmo periódico apresentava um diálogo entre dois escravos, uma mulher e um homem que carregava o recipiente de dejetos. A conversa era travada em uma linguagem que não levava em conta a ortografia vernácula e tentava aproximá-la dos sotaques, modos de falar e dizeres populares de então. Mas, no fundo, trazia uma crítica à falta de um sistema de esgotos mais eficiente e que evitasse aquele tipo de transporte: “*Jorná tá dizendo qui nossa limpeza é porcaria e zele qui fazê cano de esgoto. – Deixa dizê pai Manué, blanco fala muito, e não faze nada, você pensa qui ele faz esgoto, iche... prosa só*” [Figura 26] (O FÍGARO. Porto Alegre, 10 nov. 1878, p. 4-5). O conteúdo crítico foi mantido pelo *Fígaro* ao permanecer no mesmo assunto, mostrando os escravos em um trapiche, despejando o conteúdo daqueles invólucros em um curso de água. A legenda era incisiva: “Chiqueiro municipal nº. 2 – Decididamente, senhores da vereança, Porto Alegre é digna de melhor sorte. Por hora fustigamos o desleixo municipal, depois trataremos dos contratos escandalosos...” [Figura 27] (O FÍGARO, Porto Alegre, 26 jan. 1879, p. 4).

Um escravo empregado no carregamento de diversos destes potes malcheirosos também foi apresentado pelo *Maruí*, que reclamava daqueles recipientes postados nas portas e que vinham “prejudicado sensivelmente nossos narizes” [Figura 28] (MARUÍ. Rio Grande, 6 jun. 1880, p. 4). Na mesma linha, *O Diabrete*, em conjunto de caricaturas carregado de humor, apresentava vários dos personagens que aterrorizavam a cidade, e, entre eles, aparecia “O terror dos narizes”, trazendo a tradicional imagem do escravo carregando o pote de dejetos [Figura 29] (O DIABRETE, Rio Grande, 4 ago. 1880, p. 5). O teor de censura

permanecia nas páginas do *Maruí* ao mostrar um conjunto de trabalhadores, escravos e brancos, despejando o conteúdo de suas vasilhas nas ruas. No detalhe do desenho, o líquido derramado pelas duas mulheres brancas parecia mais claro em relação ao que saía dos potes nas mãos dos escravos, revelando que aquele serviço com os dejetos era preferencialmente executado pelos não-livres. O periódico optava pelo tom de denúncia, ao afirmar na legenda: “Chamamos a atenção do senhor fiscal geral para os abusos que se dão depois das nove horas da noite” [Figura 30] (MARUI, Rio Grande, 23 jan. 1881, p. 4). Ainda quanto ao mesmo tema, *O Século* trazia um escravo executando aquela tarefa e, subvertendo o real conteúdo do recipiente, perguntava com galhofa: “Vai sorvete, nhonhô! Sorvete de Seu *Desembargadô!*” [Figura 31] (O SÉCULO. Porto Alegre, 9 dez. 1883, p. 4).



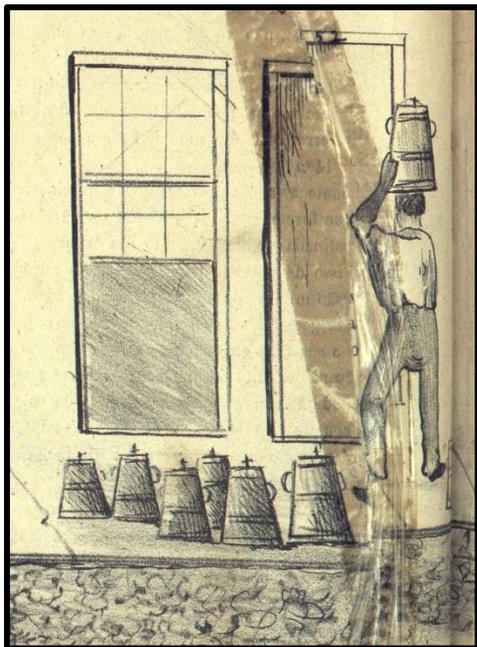
– Figura 25 –



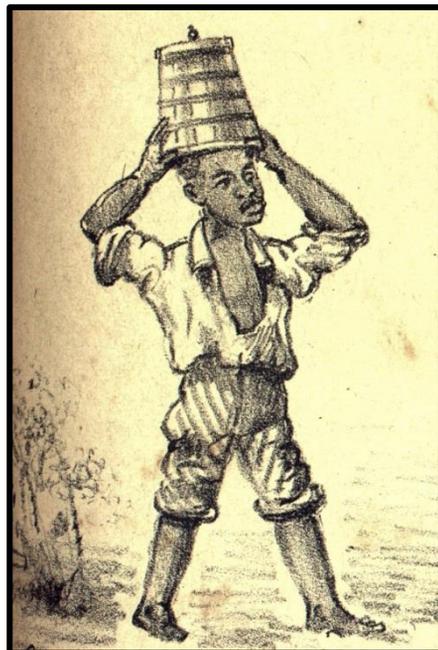
- Figura 26 -



- Figura 27 -



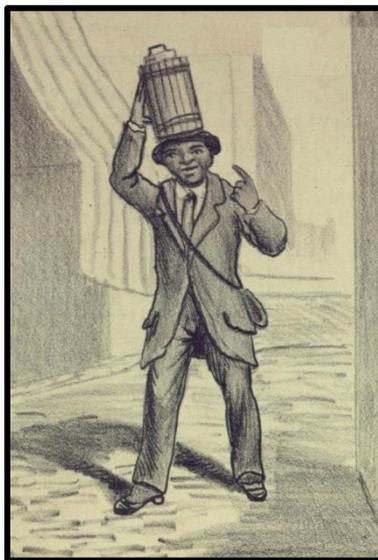
- Figura 28 -



- Figura 29 -



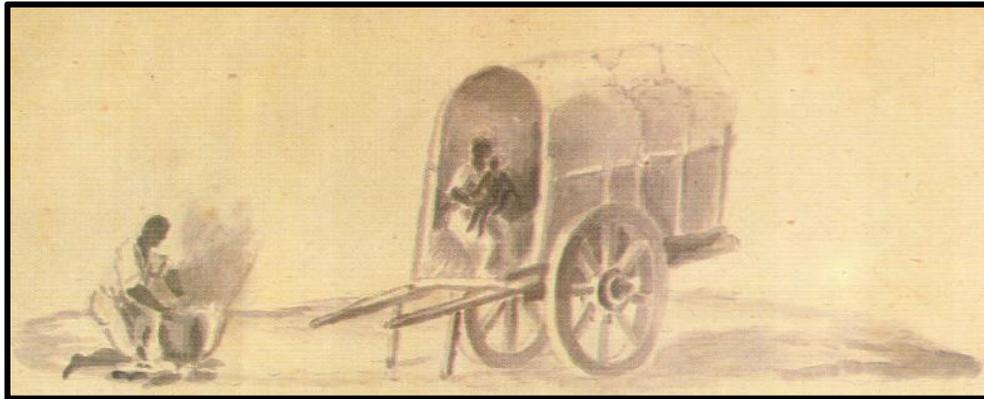
- Figura 30 -



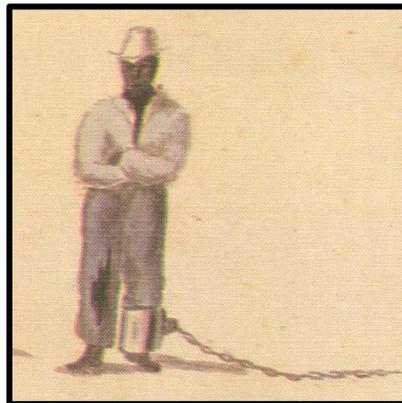
- Figura 31 -

As dificuldades vivenciadas pelos negros foram também demonstradas por Wendroth, como ao apresentar a irônica denominação de “**Moradas móveis nos campos**” [Figura 32], ou seja, uma precária habitação em uma carroça a que era submetida uma família negra, na qual o homem no ambiente externo tentava manter o fogo aceso, enquanto a mulher, no interior, cuidava do filho. Os castigos aos quais os escravos eram submetidos também se fizeram presentes nos registros iconográficos do alemão em “**Preto acorrentado pela perna**” [Figura 33], “**Preto acorrentado, chicoteando outro**” [Figura 34] e “**Preto chicoteando outro, crucificado em Pelourinho**” [Figura 35], nas quais mostrou negros agrilhoados e

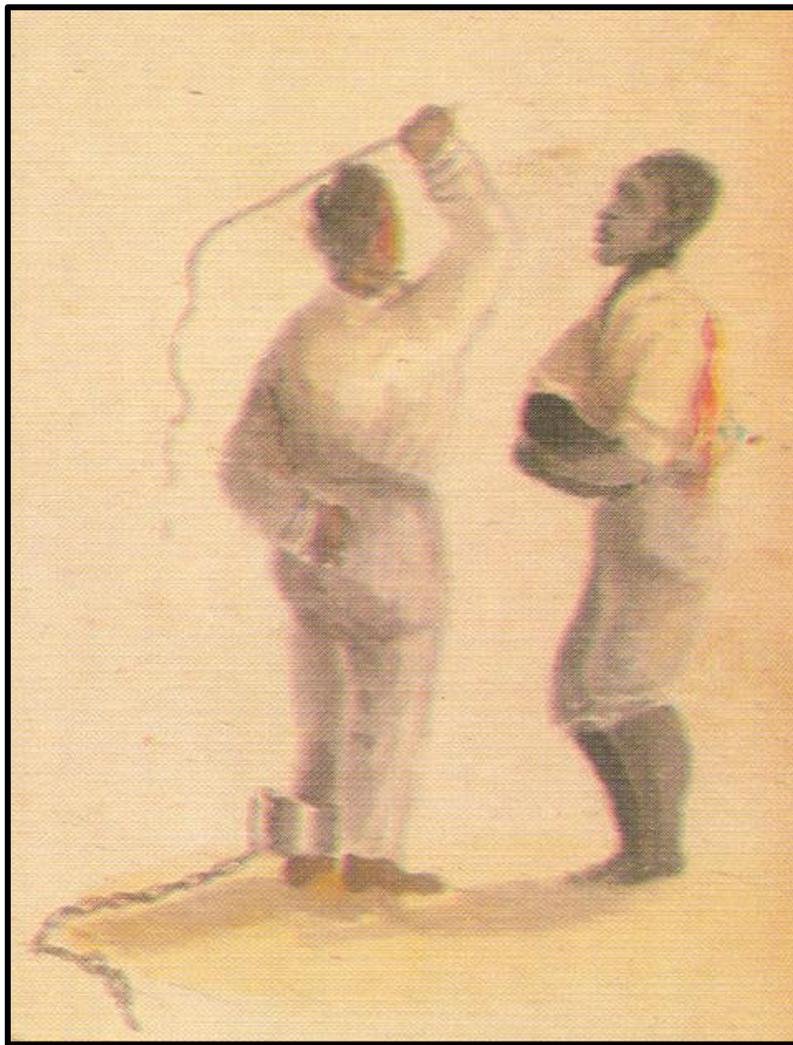
chicoteados, sendo a punição infligida também por um escravo, revelando que a mesma não era apenas de ordem física, mas também moral. A estranheza do observador ficava evidenciada na imagem do sangue, em um vermelho exacerbado que afluía na tela.



– Figura 32 –



– Figura 33 –



- Figura 34 -



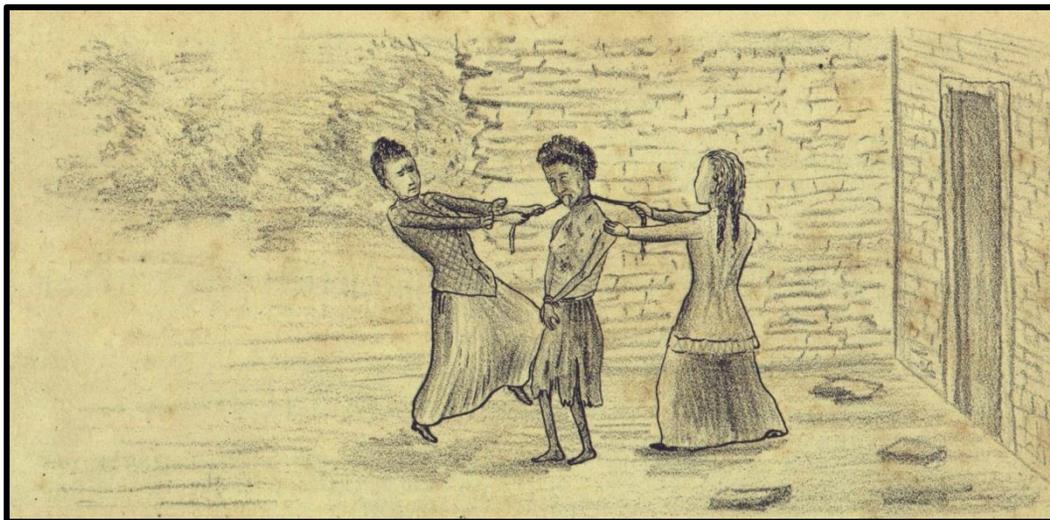
- Figura 35 -

Os castigos impostos aos escravos foram também retratados pelas folhas caricatas sul-rio-grandenses, na maior parte das vezes como uma forma de denúncia, tendo em vista o espírito abolicionista expresso na maioria desses periódicos. Foi o caso de *A Ventarola* que publicou "Suplício e morte da infeliz

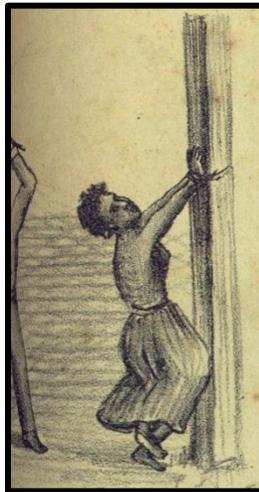
Porcia”, desenhos no qual apresentava “a perversidade” de duas mulheres que, “depois de praticarem as maiores atrocidades – há longa data – acabaram por” assassinar a “infeliz” escrava, concluindo que nunca se viu no Brasil tanta perversidade” [Figuras 36 e 37] (A VENTAROLA. Pelotas, 11 dez. 1887, p. 8). O jornal mostrou também uma negra sendo açoitada, tendo em vista “a manha” de seu senhor [Figura 38] (A VENTAROLA. Pelotas, 12 fev. 1888, p. 5). A publicação humorístico-ilustrada também representou os efeitos do 13 de Maio, ou seja a abolição definitiva da escravidão, que aparecia como uma bomba explodindo para acabar com os flagelos sofridos pelos negros [Figuras 39 e 40] (A VENTAROLA. Pelotas, 20 maio 1888, p. 4-5).



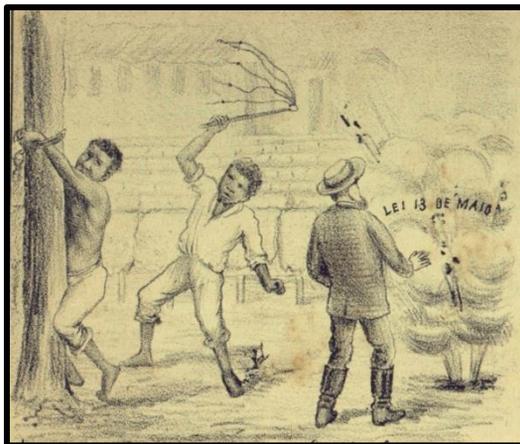
– Figura 36 –



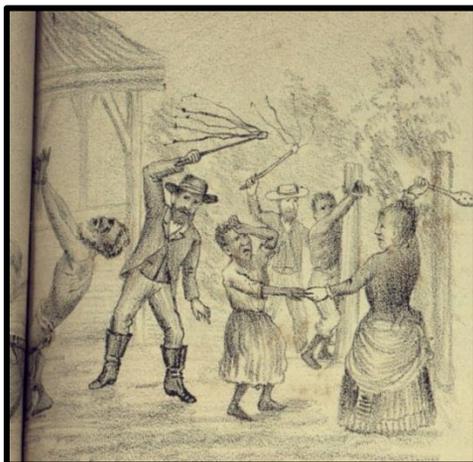
- Figura 37 -



- Figura 38 -



– Figura 39 –



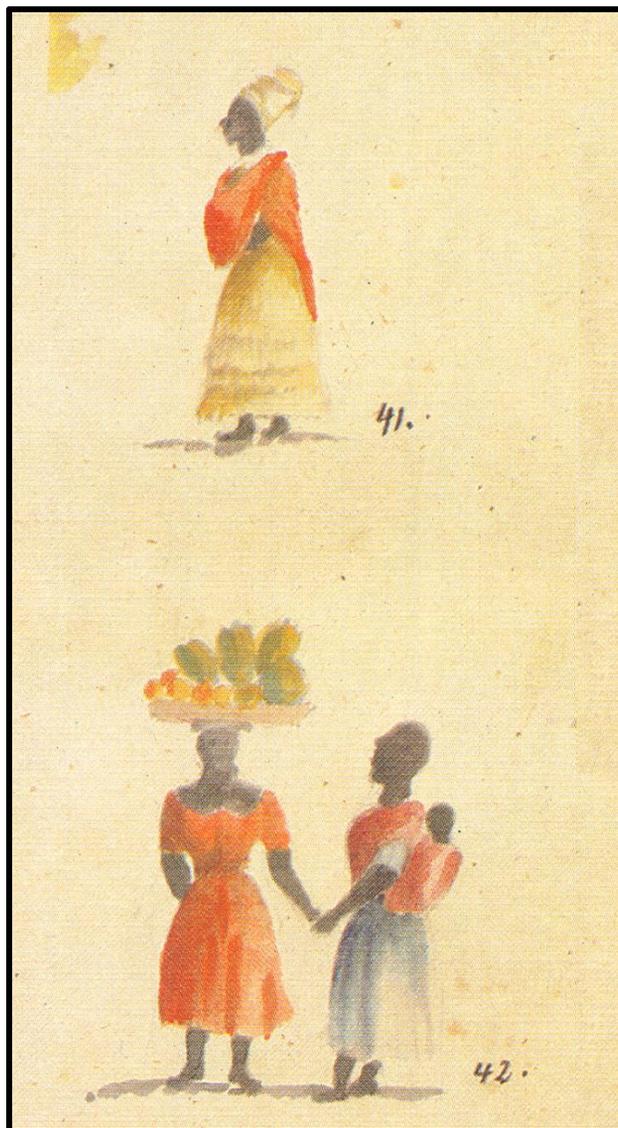
– Figura 40 –

As negras escravas também foram retratadas por Hermann Wendroth, caso das lavadeiras e vendedoras. Uma delas encontrava-se sentada ao chão, junto a seus produtos, e a outra andava, carregando o filho às costas. Ambas

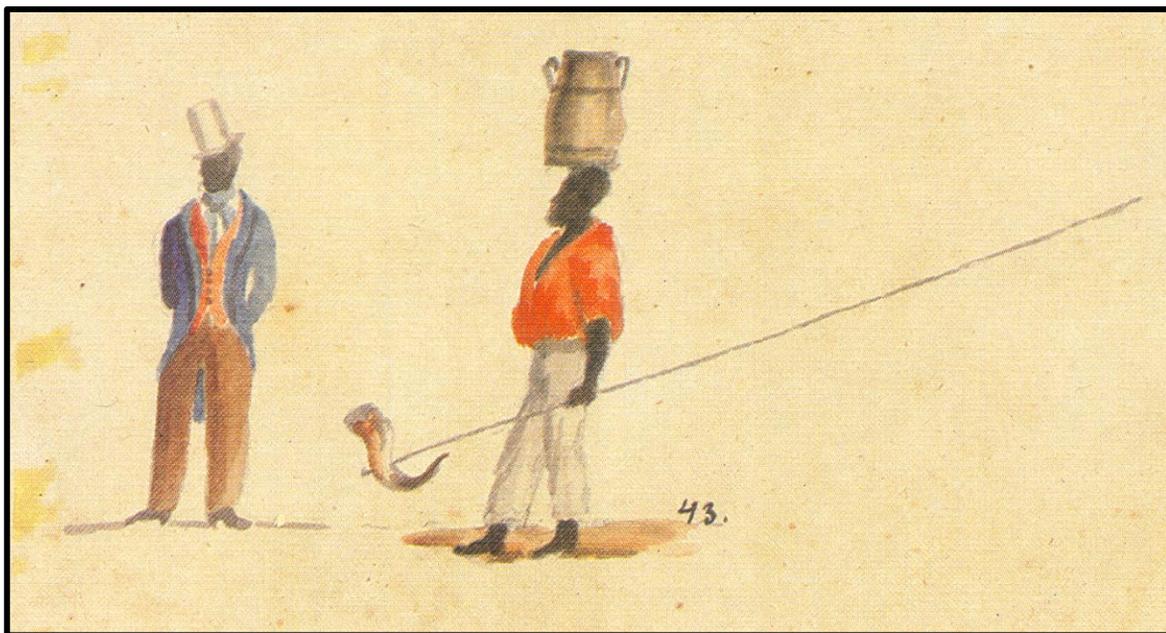
fumavam e o pintor as denominava de “**Beldades brasileiras**” [Figura 41], talvez por admirar o diferente, ou ainda, por outro lado, com ironia, intentava demonstrar exatamente o contrário do conteúdo de suas palavras. Em outra aquarela na qual mostrava usos e costumes sul-rio-grandenses, apresentando várias indumentárias e hábitos da sociedade gaúcha, o pintor-mercenário reservou espaço para os negros. Em uma das representações trazia as vestimentas de três negras, uma que se deslocava e outras duas que se cumprimentavam, uma delas com seus produtos de venda à cabeça e a outra carregando uma criança às costas [Figura 42]. Já em outra parecia querer diferenciar pelos trajés o negro liberto e o escravo [Figura 43].



– Figura 41 –



- Figura 42 -



– Figura 43 –

Esse olhar difuso acerca das escravas, que pode ser interpretado de um lado como admiração ou, de outro, como repulsão, beirando até mesmo o racismo, foi também expresso nas páginas dos representantes da imprensa caricata. Por várias vezes tais folhas ilustradas mostravam as negras em suas funções tradicionais, normalmente associadas à venda de produtos, mas, com preconceito, apresentavam-nas como representações de debates entre os jornais, cujo baixo nível era equiparado ao comportamento exacerbado das escravas quanto discutiam entre si. Nessas ocasiões os periódicos caricatos buscavam retratar as polêmicas e discussões acaloradas entre periódicos adversários, como

um bate-boca de escravas que brigavam entre si, associando situações de balbúrdia e bagunça às negras.

Foi o que ocorreu com *O Diabrete*, ao mostrar as disputas entre duas publicações cujos títulos apareciam nos produtos carregados por duas escravas, as quais trocavam olhares desafiadores. A legenda revelava que os dois jornais estariam baixando o nível do debate, explicitando que o mesmo estaria se aproximando do mercado, ou seja, do lugar popular, por onde transitavam as escravas em suas lides. Em representação bem próxima, o mesmo semanário mostrava a reconciliação entre os dois diários, afirmando: “Desconfiamos que estas meninas já estão de mãos dadas. Não temos mais xingações” [Figuras 44 e 45] (O DIABRETE, Rio Grande, 14 nov. 1880, p. 4 e 28 nov. 1880, p. 4).

A mesma circunstância foi repetida pelo *Diabrete*, agora se utilizando da figura das mulheres negras para representar o debate mais acirrado entre duas publicações periódicas pelotenses. Na legenda, o hebdomadário voltava a usar de modo pejorativo a expressão “entrar no mercado”, afirmando que os dois jornais “não tardam a entrar para o mercado”. A folha semanal lançou mão mais uma vez das mesmas figuras para mostrar a reaproximação dos jornais que estavam em antagonia, apresentando desta vez as mulheres sentadas a vender seus produtos e conversando normalmente. Na legenda aparecia a expressão “negras minas”, em referência às escravas oriundas de um específico povo africano: “As negras minas em Pelotas afinal chegaram às suas quitandas” [Figuras 46 e 47] (O DIABRETE, Rio Grande, 8 fev. 1881, p. 4 e 20 fev. 1881, p. 4).

*O Século* foi na mesma linha, mostrando a briga entre duas escravas em uma esquina citadina, ao simbolizar os enfrentamentos entre dois jornais, dizendo: "Que edificante espetáculo para os estrangeiros... Nunca parceiro meu desceu tão baixo! Caramba!" [Figura 48] (*O SÉCULO*. Porto Alegre, 12 ago. 1883, p. 1). A visão preconceituosa permanecia em caricatura na qual *O Século* trazia uma negra trabalhando em limpeza, carregando o filho às costas, com a sugestão pejorativa de que um indivíduo tinha a etnia negra em sua ascendência: "A apostar em como o Exmo. coronel desconheceria hoje a sua própria *vovó*, se esta ainda fosse viva!" [Figura 49] (*O SÉCULO*. Porto Alegre, 19 mar. 1882, p. 4). Por sua vez, o *Maruí* apresentava um detalhe do cotidiano dos escravos, ao representar duas negras conversando a caminho de seus respectivos serviços desenvolvidos no âmbito urbano [Figura 50] (*MARUI*, Rio Grande, 19 mar. 1882, p. 5).



– Figura 44 –



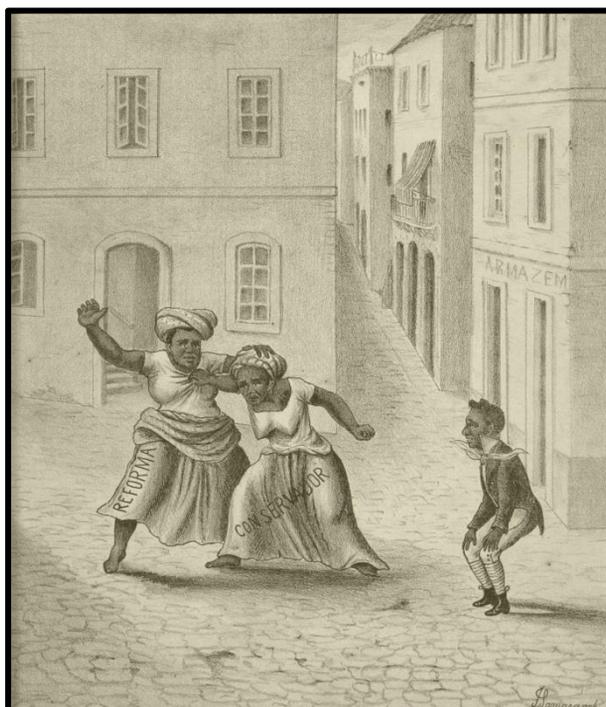
- Figura 45 -



- Figura 46 -



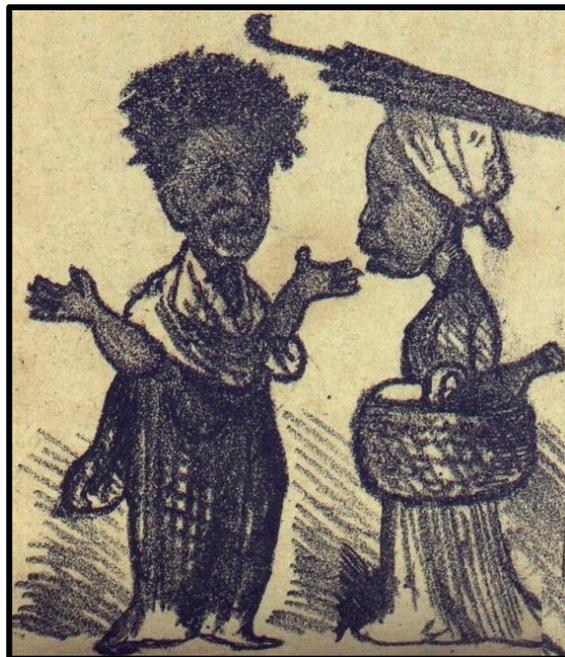
- Figura 47 -



- Figura 48 -

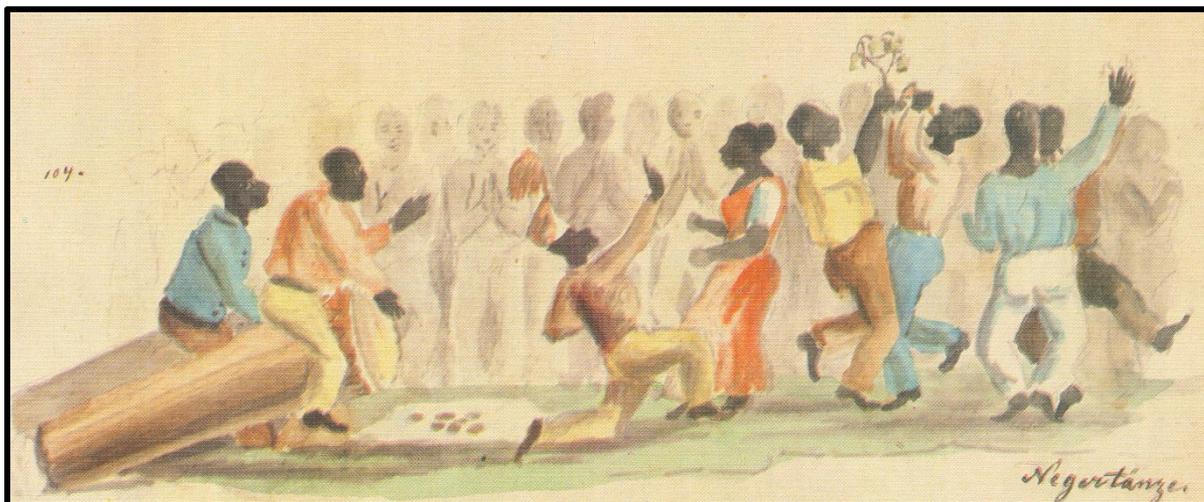


- Figura 49 -



- Figura 50 -

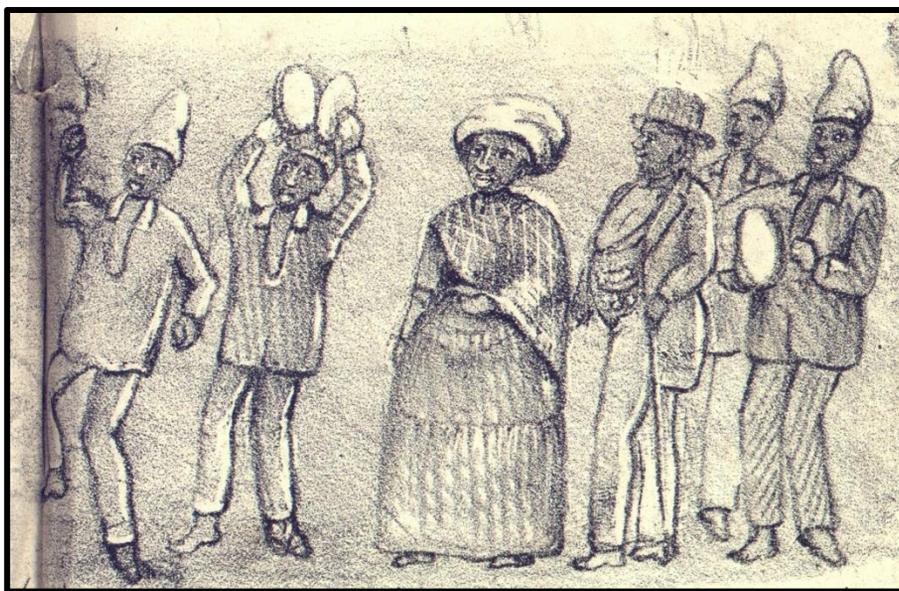
Para além das cenas envolvendo o cotidiano, o trabalho e os castigos relacionados aos negros escravos, Hermann Wendroth também trouxe em suas telas um momento mais lúdico em meio às suas existências. Diversos viajantes fizeram referência a esse tipo de momento, permitido pelos proprietários, como uma estratégia que buscava amainar a revolta movida pelas violências, maus tratos e durezas enfrentadas pelos escravos. Nesse sentido, o alemão mostrou cena intitulada "**Danças de negros**", revelando um dos poucos momentos de lazer dos escravos, bailando ao som dos tambores, ensejando uma inspiração carnavalesca [Figura 51].



- Figura 51 -

Os caricatos também apresentaram tais cenas aos seus leitores, mostrando folguedos de escravos, em períodos carnavalescos, como *O Diabrete* que trazia negros desfilando com dança ao som de pandeiros, em “estrondosos e luminosos anúncios” durante o carnaval [Figura 52] (*O DIABRETE*. Rio Grande, 27 fev. 1881, p. 5). *O Século* trouxe outra cena carnavalesca, na qual a folia parecia mais liberada, de modo que os envolvidos poderiam efetivamente levar em frente o espírito da época voltado ao divertimento e à dança. Entretanto, o quadro é formado fundamentalmente por mulheres e o periódico insinuava que se tratava de um indivíduo que resolvera aliciar as negras para aproveitar-se daquele momento festivo. Como não aparecia a face do homem, permanece a dúvida se era um branco ou um liberto, mas a perspectiva da sensualidade permanecia

latente. Além disso, o preconceito ficava bem demarcado na legenda quando se referia àquele “D. Juan” que ensaiava a “sua gente”, ou seja, as negras: “*El Don Juan de las crioulas*, ensaia a sua gente, para nestes três dias esticar as gâmbias nos *masqués*. Está dito, dito então! *Tarão-tão-tão!*”<sup>22</sup> [Figura 53] (O SÉCULO, Porto Alegre, 19 fev. 1882, p. 4).



– Figura 52 –

<sup>22</sup> Abordagem acerca da escravidão ampliada a partir de: ALVES, Francisco das Neves. O olhar estrangeiro acerca dos escravos no Rio Grande do Sul: representações iconográficas. Imagens da escravidão e dos negros na caricatura sul-rio-grandense da virada das décadas de 1870 a 1880. In: ALVES, Francisco das Neves & TORRES, Luiz Henrique. *Retratos da escravidão no contexto sul-rio-grandense*. Lisboa; Rio Grande: Cátedra Infante Dom Henrique; Biblioteca Rio-Grandense, 2018. p. 40-101.



– Figura 53 –

A construção imagética do gaúcho perpassa a formação histórica do Rio Grande do Sul. Do fora da lei à figura heroicizada foi uma trajetória secular que acompanhou os períodos colonial, imperial e republicano. Primeiramente observado como um indivíduo criado à margem da sociedade, a imagem do gaúcho passou a tomar contornos diferentes principalmente a partir da literatura regional de meados do século XIX. Como na Europa, o romantismo buscava inspiração no passado medieval, no caso rio-grandense-do-sul, sem tal opção, o cavaleiro andante foi substituído pelo “centauro dos pampas”, idealização

daquela figura. As imagens dos moradores do Rio Grande do Sul foram descritas recorrentemente nos relatos emanados pelos viajantes estrangeiros que estiveram no Rio Grande do Sul do século XIX<sup>23</sup>.

Assim como nos países platinos, a imagem do gaúcho chamava atenção dos visitantes pelas suas peculiaridades e a ânsia por levar para a Europa os personagens das Américas considerados pitorescos. Herman Rudolf Wendroth não diferiu desse enfoque, registrando com significativo interesse a presença do gaúcho em suas aquarelas sobre o Brasil Meridional, mostrando-o essencialmente em suas lides campeiras. Era o peão a cavalo que, com laço e boleadeiras, desenvolvia suas empreitadas vinculadas à pecuária. Foi o caso de **“Emprego do laço”**, **“Caçada de boi”** e **“Uso do laço e da bola”** [Figuras 54, 55 e 56], nas quais os campeiros brancos e negros lidavam com equinos e bovinos. O mercenário alemão deixava evidente que essa figura do gaúcho se circunscrevia mais especificamente ao ambiente rural e não necessariamente ao meio urbano, tanto assim que ele apresentou o personagem em suas tradicionais indumentárias, sobre sua montaria, esclarecendo no título da aquarela que se tratava de **“Um habitante dos campos”** [Figura 57].

---

<sup>23</sup> ALVES, Francisco das Neves. Imagens do gaúcho rio-grandense: registros iconográficos históricos, idealizados e publicitários. In: ALVES, Francisco das Neves & TORRES, Luiz Henrique. *Imagens de gaúchos e gauchos no pampa sul-rio-grandense e platino*. Lisboa; Rio Grande: Cátedra Infante Dom Henrique; Biblioteca Rio-Grandense, 2019.



- Figura 54 -



- Figura 55 -



- Figura 56 -



- Figura 57 -

Hermann Wendroth deixava assim demarcado que a figura tradicional do gaúcho fazia parte do cenário campeiro sul-rio-grandense, prevalecendo normalmente outros trajes, hábitos e usos quando se tratava do cenário urbano. Tal perspectiva ficava evidenciada na aquarela “**Costumes e vestimentas**” [Figura 58], na qual era verificável que, além da presença do gaúcho, havia uma ampla diversidade como marca registrada da conjuntura gaúcha. Na tela apareciam, na parte superior, à esquerda, dois homens, um com a tradicional indumentária campestre gaúcha, de poncho, bombacha, botas e rebenque à mão, e o outro, com roupas à moda europeia, de fraque e cartola.

A margem esquerda da gravura era dedicada em grande parte à população negra, trazendo uma mulher caminhando, outras duas se encontrando, assim como dois homens, um parado e outro trabalhando, todos com vestimentas variadas. Na mesma posição, havia três faces de negros, em uma espécie de estudo de natureza étnica, quanto aos traços diferenciados dos povos de origem africana, reproduzindo uma prática bastante comum em meio às construções iconográficas da lavra de viajantes estrangeiros, uma vez que eles registravam a presença do negro, reafirmando as *diferenças visíveis*, as quais estabeleciam uma “tipologia”, prestando-se como *categorias de identificação*, não só para mercadores e senhores de escravos, como também para cientistas e artistas que buscavam traduzir a diversidade para seu mercado consumidor<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 27.



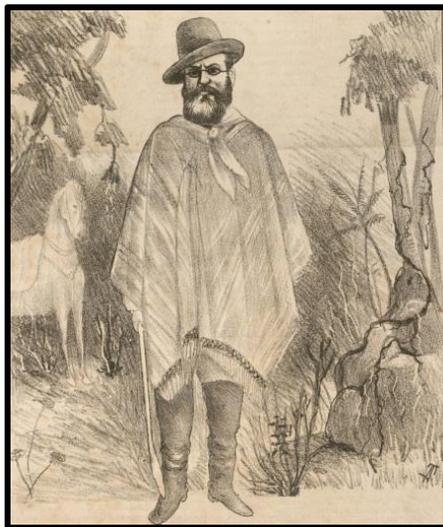
- Figura 58 -

Na parte inferior da tela “**Costumes e vestimentas**” era apresentado um “barco oficial”, com a bandeira imperial e um passageiro branco, coberto por toldo, ao passo que a força motriz da embarcação era o trabalho escravo, com negros que, expostos às intempéries, exerciam o trabalho de remadores. Na margem direita da gravura aparecia um marinheiro e, mais abaixo, conversavam dois homens trajados à europeia, usando sobretudo, sendo um deles identificado como um “sacristão pedindo esmolas”. Na mesma altura, figurava uma mulher com roupa escura que escondia seu corpo, assim como o rosto, coberto com véu. Tal imagem do feminino aparecia em outras iconografias produzidas pelo mercenário alemão, notadamente em cenas de saídas de igrejas. Ao centro da aquarela aparecia a figura equestre do gaúcho, com sua indumentária tradicional, enquanto que, à direita, eram apresentados alguns “trajes de montaria”, com variações para o uso de ponchos, botas e esporas, como também havia a presença de outro indivíduo que, sem qualquer desses utensílios, vestido ao modo europeu, portando cartola e guarda-chuvas, também poderia ser um cavaleiro.

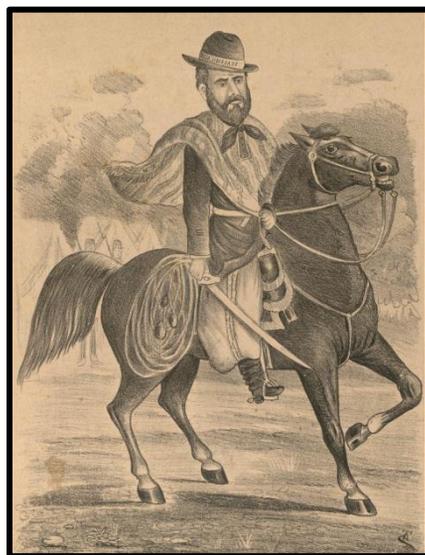
A figura do gaúcho foi igualmente representada nas páginas dos hebdomadários caricatos, sem deixar de estar associada àquela diferenciação entre o ambiente rural e o urbano. Muitas vezes, o gaúcho surgia como uma imagem romantizada e idealizada, no intento de criar uma identidade de agentes políticos com a terra sul-rio-grandense, como o fez o *Bisturi*, para personificar dois aliados partidários [Figuras 59 e 60] (BISTURI. Rio Grande, 17 ago. 1890, p. 1 e 10 set. 1893, p. 2). A imagem tradicional do gaúcho articulada ao âmbito campesino ficava evidenciada nas páginas da *Sentinela do Sul* ao mostrar um

campeiro que chegava à cidade e era tratado com desdém, sendo ludibriado por um menino, demarcando-se as discrepâncias entre o rural e o urbano. Na caricatura com o título de “Hidráulica”, um homem trabalhava nos encanamentos, enquanto era observado por dois outros personagens. O “homem de fora”, como era chamado o gaúcho de poncho, perguntava: “Oh mano, o que é que está fazendo aquele sujeito?”; ao que o “rapaz” respondia jocosa e maliciosamente: “Está dando corda no relógio da igreja” [Figura 61] (A SENTINELA DO SUL. Porto Alegre, 1º set. 1867, p. 5).

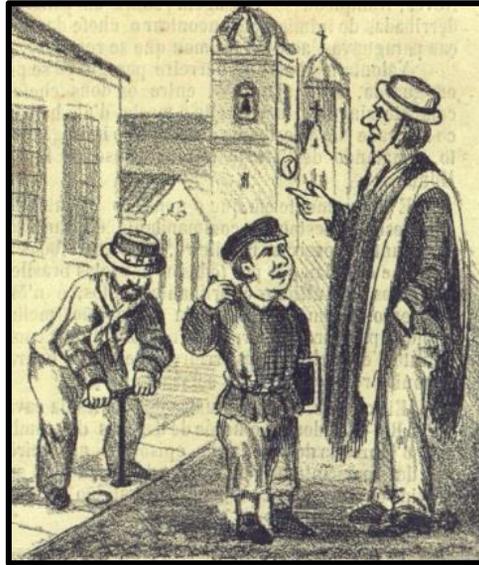
A ampla diversidade que marcava a sociedade sul-rio-grandense ficava também demarcada em várias ilustrações de cenas urbanas estampadas pela *Sentinela do Sul*, a qual mostrava o quão diferentes poderiam ser os usos, costumes e indumentárias em tal quadro [Figuras 62, 63, 64, 65, 66 e 67] (A SENTINELA DO SUL. Porto Alegre, 14 jul. 1867, p. 1 e 4-5; 4 ago. 1867, p. 5; 8 set. 1867, p. 5; e 12 jan. 1868, p. 4-5). Quanto aos “trajes de montaria” demonstrados por Wendroth, as folhas caricatas reproduziam tal questão, demonstrando que havia tanto cavaleiros vestidos à europeia [Figuras 68 e 69] (A SENTINELA DO SUL. Porto Alegre, 15 dez. 1867, p. 4 e 29 dez. 1867, p. 5); quanto outros que utilizavam trajes mistos [Figura 70] (O SÉCULO, Porto Alegre, 5 ago. 1883, p. 4); até a figura do tradicional gaúcho vestido de poncho, denominado de “um rio-grandense às direitas”, que se utilizava de revólver e boleadeiras para enfrentar a polícia [Figuras 71 e 72] (A VENTAROLA. Pelotas, 25 set. 1888, p. 8).



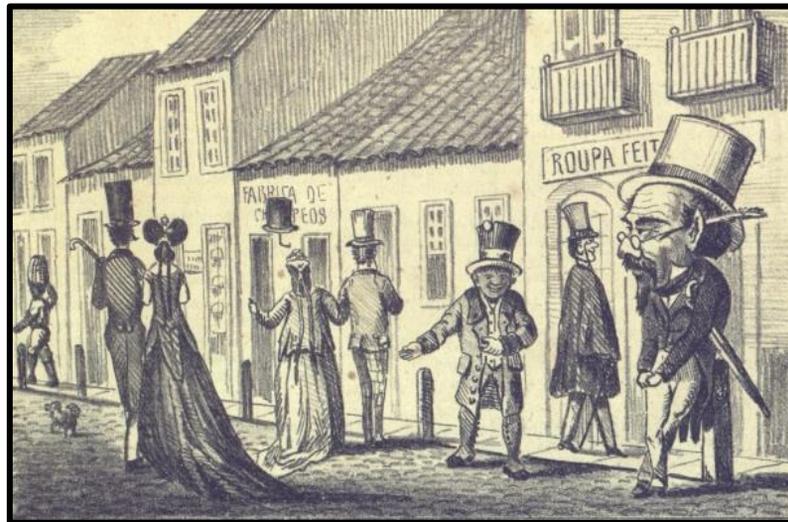
- Figura 59 -



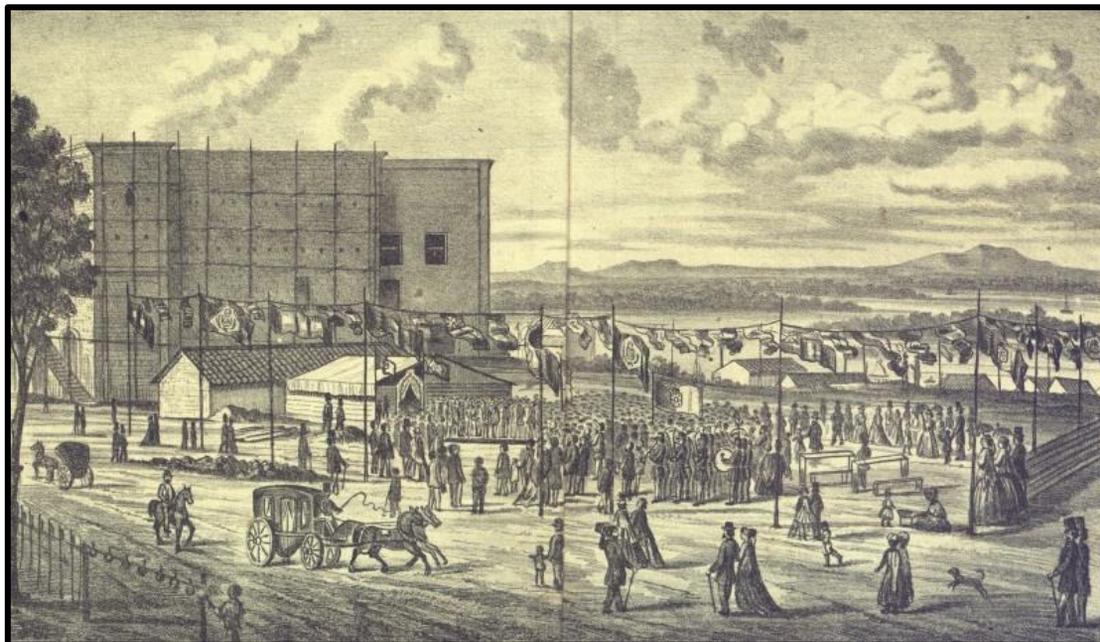
- Figura 60 -



- Figura 61 -



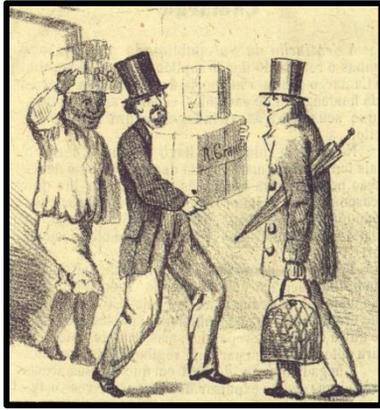
- Figura 62 -



– Figura 63 –



– Figura 64 –



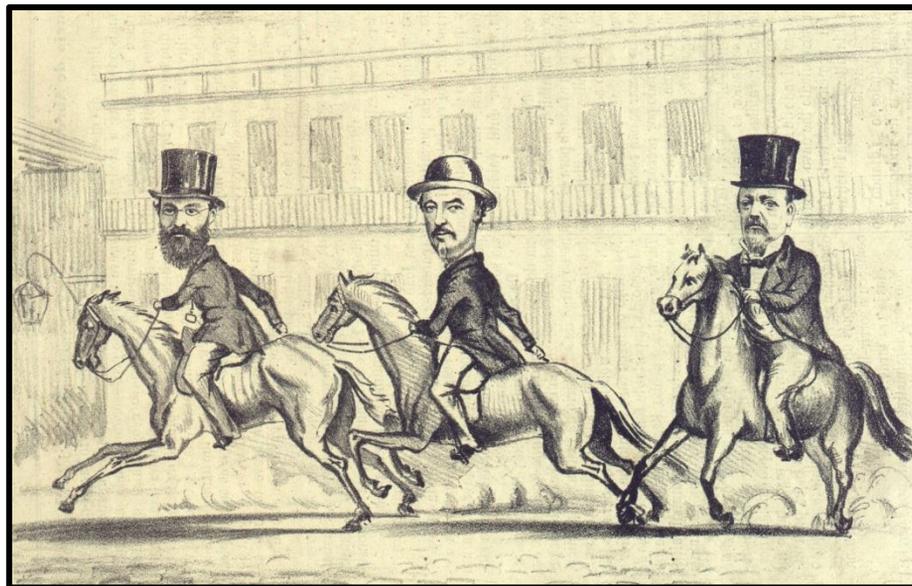
- Figura 65 -



- Figura 66 -



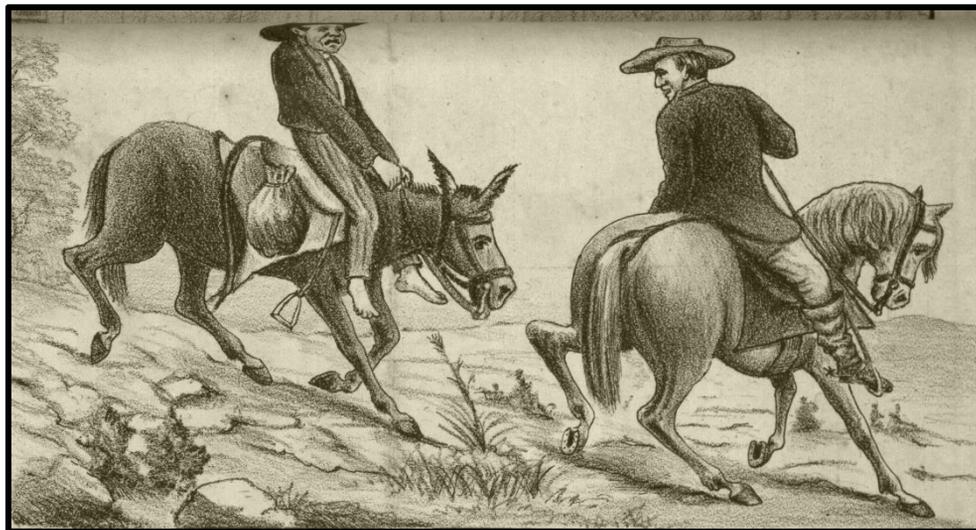
- Figura 67 -



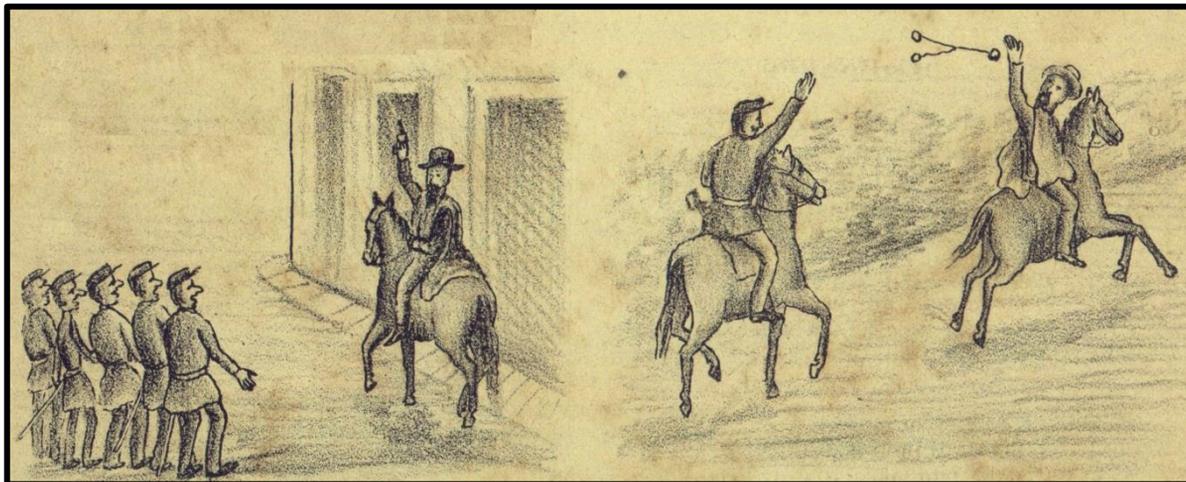
- Figura 68 -



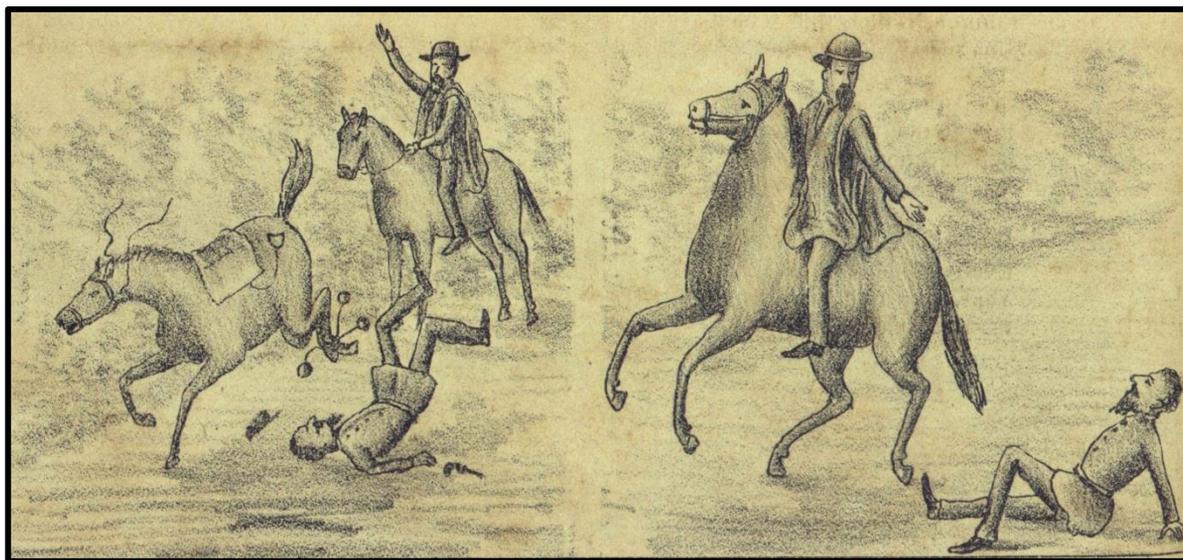
- Figura 69 -



- Figura 70 -

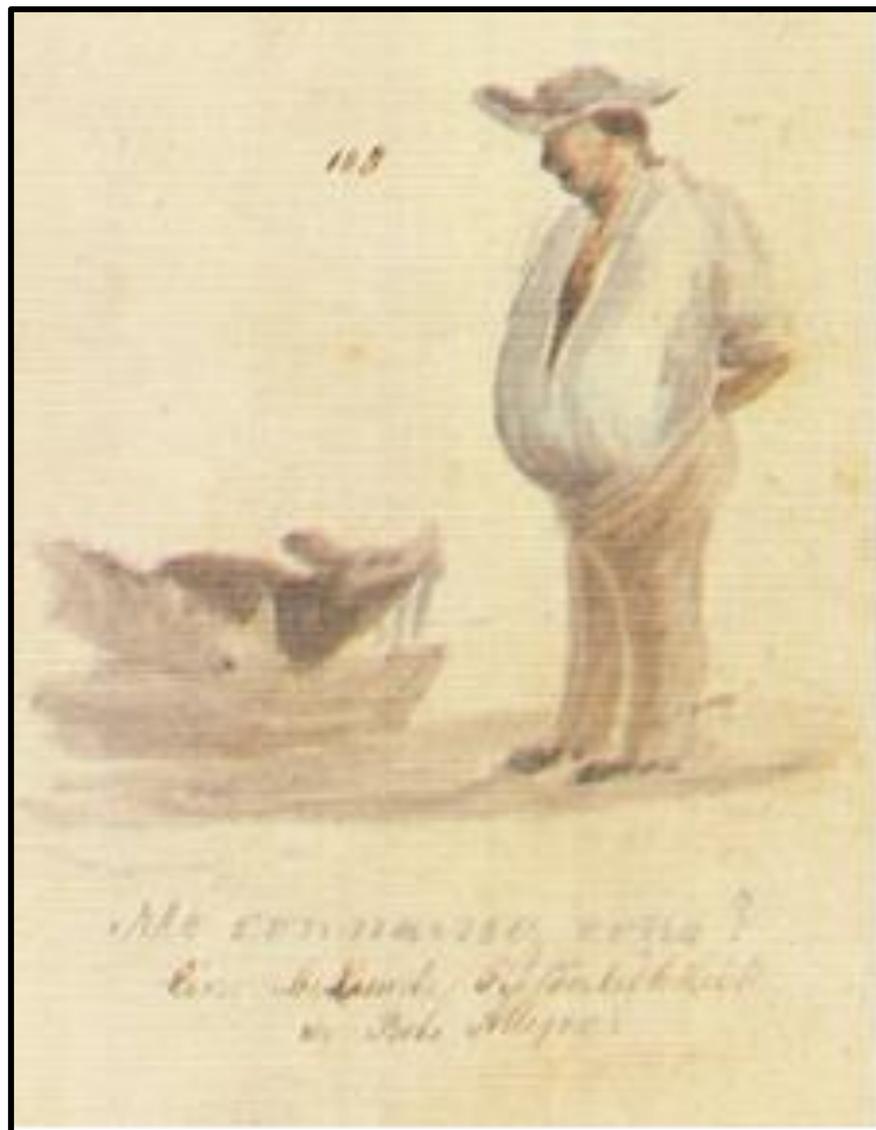


- Figura 71 -



– Figura 72 –

Um dos desenhos de Hermann Rudolf Wendroth em que ficava bastante evidenciado o traço em tom caricatural esteve na aquarela intitulada “**Um conhecido personagem de Porto Alegre**” [Figura 73]. Nela um homem de chapéu e trajas muito simples, aparecia de mãos para trás, ostentando uma portentosa pança, agindo naturalmente ao contemplar uma ratazana à sua frente. Tal imagem pode ser passível de diversas interpretações. Uma delas poderia ser a de um homem simples, de poucas posses, ou despreocupado com a higiene. Por outro lado, poderia ser um espertalhão, ao ter sua imagem associada à de um rato.



- Figura 73 -

A imagem do homem simples e ingênuo, que pode ser um dos significados da gravura de Wendroth, trazia consigo uma significativa correspondência com um personagem que teve amplo protagonismo na arte caricatural luso-brasileira. Era o Zé Povinho, criação do caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, que, pela sua presença e/ou influência, muito marcou a caricatura brasileira. Em 1875, este prócer da caricatura portuguesa criou um personagem com aspecto saloio, constantemente ludibriado pelos poderosos, nascendo nesse momento um ícone que marcaria a criação satírica lusitana<sup>25</sup>. Tal personagem era a síntese do povo português, o homem desconfiado, mas ingênuo, o revoltado mas indiferente, o alegre mas saudoso<sup>26</sup>.

O Zé Povinho era um símbolo da submissão e da paciência, bem como de uma proteção confortável para que as cangalhas numerosas e sucessivas assentem sem dor no dorso calejado, a albarda está ao princípio de toda a sua vida e acompanha-o em festas e misérias e volta-lhe ao lombo após todas as revoltas pretendidas<sup>27</sup>. Foi também um símbolo popular, meio rústico, meio urbano, uma vítima da sociedade constituída, como objeto demagógico dela própria e sua possibilidade<sup>28</sup>. Ao mesmo tempo, era espertalhão, rebelde, mas resignado,

---

<sup>25</sup> SOUSA, Osvaldo Macedo de. *História da arte da caricatura de imprensa em Portugal – na monarquia (1847-1910)*. Lisboa: Humorgrafe; S.E.C.S, 1998. v. 1, p. 172.

<sup>26</sup> SOUSA, Osvaldo de. *A caricatura política em Portugal*. Lisboa: Salão Nacional de Caricatura, 1991. p. 35.

<sup>27</sup> FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*. 3.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2007. p. 283.

<sup>28</sup> FRANÇA, José-Augusto. *Rafael Bordalo Pinheiro: caricaturista político*. Lisboa: Terra Livre, 1976. p. 21.

apático muitas vezes, quase covarde, tornando-o a vítima ideal dos malefícios dos políticos, mas também crítico mordaz, capaz de perceber, denunciar e de dar a volta a situações<sup>29</sup>.

Em tal personagem há um autêntico ceticismo ácrata, espontâneo e radical, um pirronismo ético e axiológico, além disso, é uma figura rude e grotesca, apático e indiferente a políticos e regimes<sup>30</sup>. O Zé Povinho foi imediatamente assimilado e utilizado pelos praticantes da caricaturista, de modo que sua imagem atingiu uma expansão extraordinária. Ele constituiu uma das mais ricas e complexas criações culturais lusas, uma sinopse da própria mentalidade do povo que o engendrou e nele, através de um diminutivo tão revelador, se tornou um símbolo totêmico. Com espantosa celeridade, o boneco se fixou na caricatura, sendo aceito em sua função estereotípica de emblema como símbolo do povo, sem que para isso fosse preciso uma mínima explicação didática<sup>31</sup>.

Nessa linha de expansão, tal imagem viria a ser importada e incorporada à caricatura brasileira, mantendo o seu sentido e significância. Zé Povo apareceu crescentemente na imprensa brasileira de fins do século XIX e inícios do XX, refletindo uma vontade de crítica, expressa na denúncia dos efeitos problemáticos que “coisas governamentais” e outros núcleos de poder produziam

---

<sup>29</sup> PIMENTEL, Rui. *O Zé Povinho e outras caricaturas*. Lisboa: Câmara Municipal, 2004. p. 5.

<sup>30</sup> MEDINA, João de. O Zé Povinho, caricatura do “homo lusitanus”: estudo de história das mentalidades. In: *Estudos em homenagem a Jorge Borges de Macedo*. Lisboa: INIC, 1992. p. 447.

<sup>31</sup> MEDINA, João. Caricatura em Portugal: *Rafael Bordalo Pinheiro – pai do Zé Povinho*. Lisboa: Edições Colibri, 2008. p. 85-87.

em sua vida<sup>32</sup>. Tal presença já se fazia presente na época imperial, quando a figura competia com a do indígena, criação de Ângelo Agostini, para designar o povo brasileiro. Com a mudança na forma de governo, o Zé Povo ganharia ainda mais expressão e viria a praticamente substituir a imagem do índio para traduzir o brasileiro.

Foram diversas as aparições do Zé Povo nas páginas dos semanários caricatos sul-rio-grandenses, com foi o caso de *O Século*, que mostrava o personagem assistindo a um incêndio, parecendo ignorar os riscos, ao permanecer impassível, enquanto os demais fugiam espavoridos. A legenda era: “Foi um incêndio voraz, parecia o de Gomorra” [Figura 74] (*O SÉCULO*. Porto Alegre, 5 mar. 1882, p. 4). Já na República, o *Bisturi* mostrava um Zé Povo que teria estado frente a frente com um governante autoritário: “O Zé – homem da troça e cossa – foi cumprimentado por ter ocasião de conhecer o Dr. Júlio, e poder melhor avaliar as injustiças de que ele tem sido vítima” [Figura 75]. Pouco depois, o mesmo periódico voltaria a estampar a imagem do personagem, que revelava estar completamente à parte da situação política do país: “Eu, o Zé – o soberano!... Eu cá sou franco, politicamente falando, cada vez fico mais burro” [Figura 76] (*BISTURI*. Rio Grande, 1º jun. 1890, p. 4 e 31 ago. 1890, p. 1).

---

<sup>32</sup> SILVA, Marcos A. da. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 8 e 10.



- Figura 74 -



- Figura 75 -



- Figura 76 -

No caso de outra interpretação acerca do personagem retratado na aquarela de Wendroth, deixando de lado a ingenuidade simplória do Zé Povo, para associá-lo ao rato que também compunha a cena, o sentido simbólico passaria a ir ao encontro da desonestidade. O rato constitui um animal esfomeado, prolífico e noturno, que aparece também como uma criatura temível e até infernal, sendo ainda tido como impuro, trazendo em si uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina, vindo a ser considerado também como um ladrão<sup>33</sup>. Além disso, o rato pode estar associado à doença e à morte, podendo ser assemelhado ao demônio e observado em seu aspecto perigoso e repugnante<sup>34</sup>. Nessa linha, a figura apresentada pelo mercenário alemão como “um conhecido personagem de Porto Alegre” poderia ser um notório salafrário, safardana, desonesto ou malfeitor que perambulava pelas ruas da capital gaúcha.

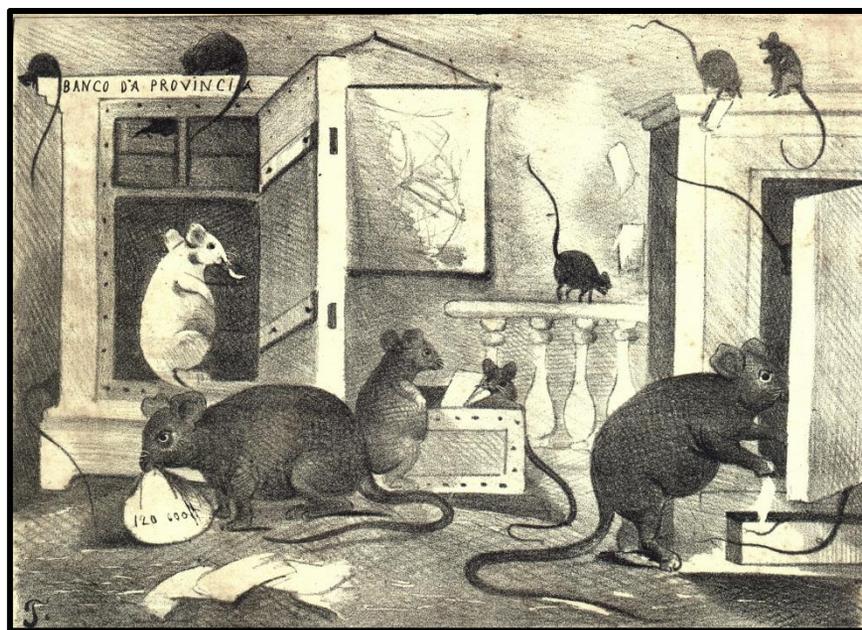
A representação de ratos na imprensa caricata, para designar as mais variadas formas de desonestidades e maldades, foi utilizada em larguíssima escala, demarcando uma simbologia com plena aceitação. Apenas como exemplos dessa grande recorrência podem ser citados alguns casos. *O Diabrete* mostrava um banco com os cofres arrombados e esvaziados, estando o ambiente completamente dominado pelos ratos, ao que o periódico comentava: “Santo Breve da Marca!... Há cada ratão por este mundo!... Não é verdade senhor Gusmão?!...” [Figura 77] (*O DIABRETE*. Rio Grande, 11 jul. 1880, p. 8). Já o *Maruí*

---

<sup>33</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 770-771.

<sup>34</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984. p. 491.

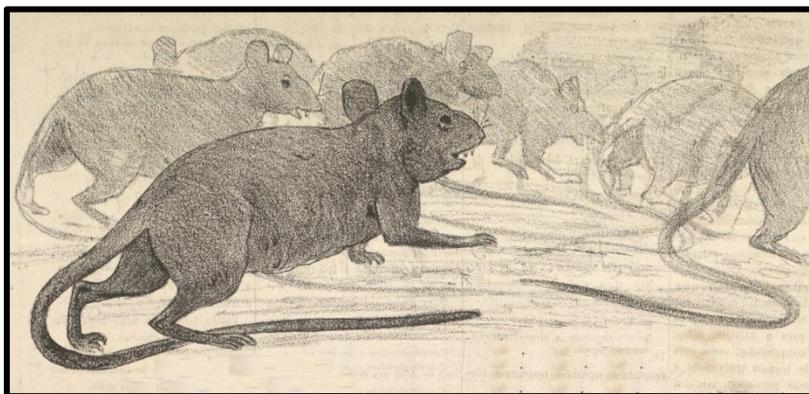
desconfiava dos indivíduos que dirigiam uma entidade, acusando: “A defunta diretoria saiu farta. Cumprimentamos a nova diretoria, sentindo que nela tivesse ingresso. Um famoso ratão de pelo branco” [Figura 78] (MARUÍ. Rio Grande, 30 jan. 1881, p. 8). Na mesma perspectiva, o *Bisturi* denunciava atos corruptos em um órgão público: “As ratazanas da câmara municipal em toda parte se metem, até no cano de esgotos”; e em uma empresa teatral: “Já chegou a esta cidade a companhia de ratos sábios” [Figura 79] (BISTURI. Rio Grande, 10 set. 1888, p. 3 e 9 ago. 1891, p. 4).



– Figura 77 –



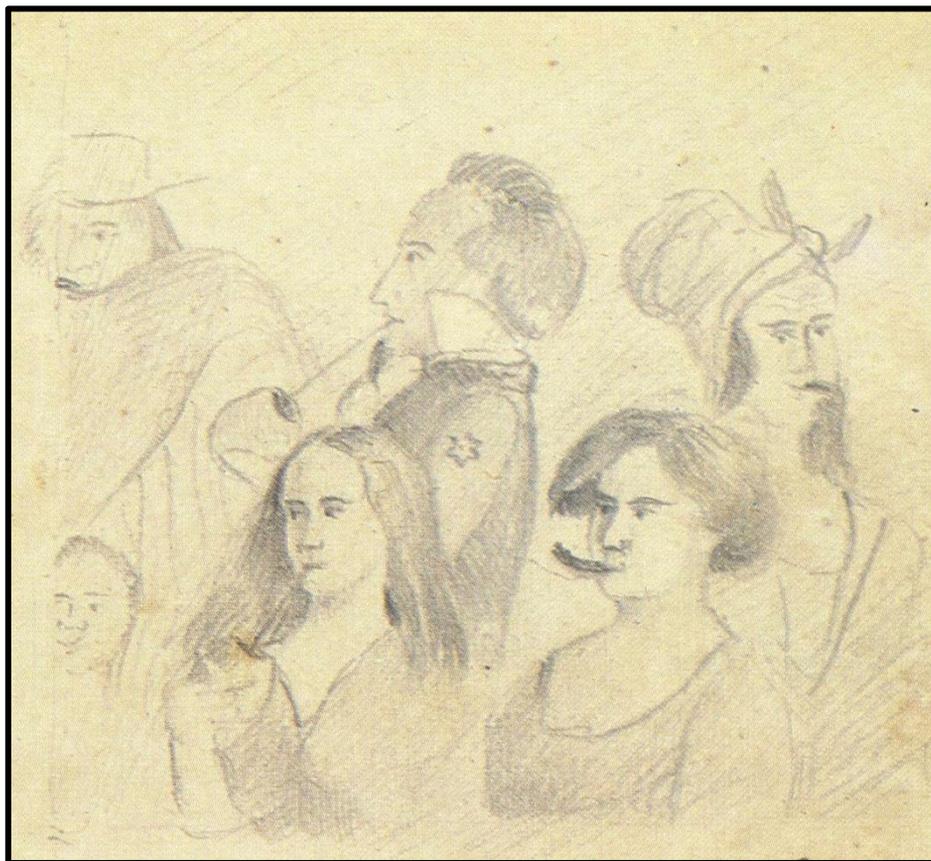
– Figura 78 –



– Figura 79 –

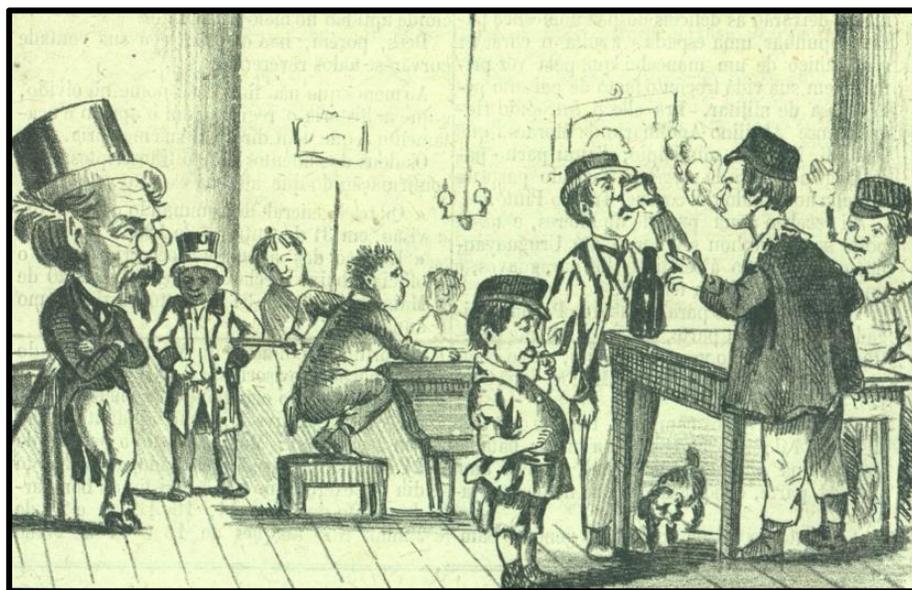
Outro detalhe do cotidiano rio-grandense-do-sul detectado pelo olhar de Wendroth por meio de um de seus esboços denominado **“Ar matinal de uma família brasileira. Fumando tabaco”** [Figura 80], foi a de uma forte presença do fumo. Nesse sentido, ele mostrava que ao lado da prática de sorver o mate, muito difundida entre os sulinos, havia também muitos fumantes. O mais surpreendente era que a representação do aquarelista alemão trazia a prática de fumar como que difundida entre os vários segmentos da sociedade, incluindo,

além dos homens, também as mulheres, fazendo parte da cena até mesmo crianças. O destaque ao consumo do chimarrão era comum em várias descrições de viajantes estrangeiros, mas essa significativa difusão do hábito do fumo em meio à população, mormente a feminina, não era recorrente neste tipo de testemunho.



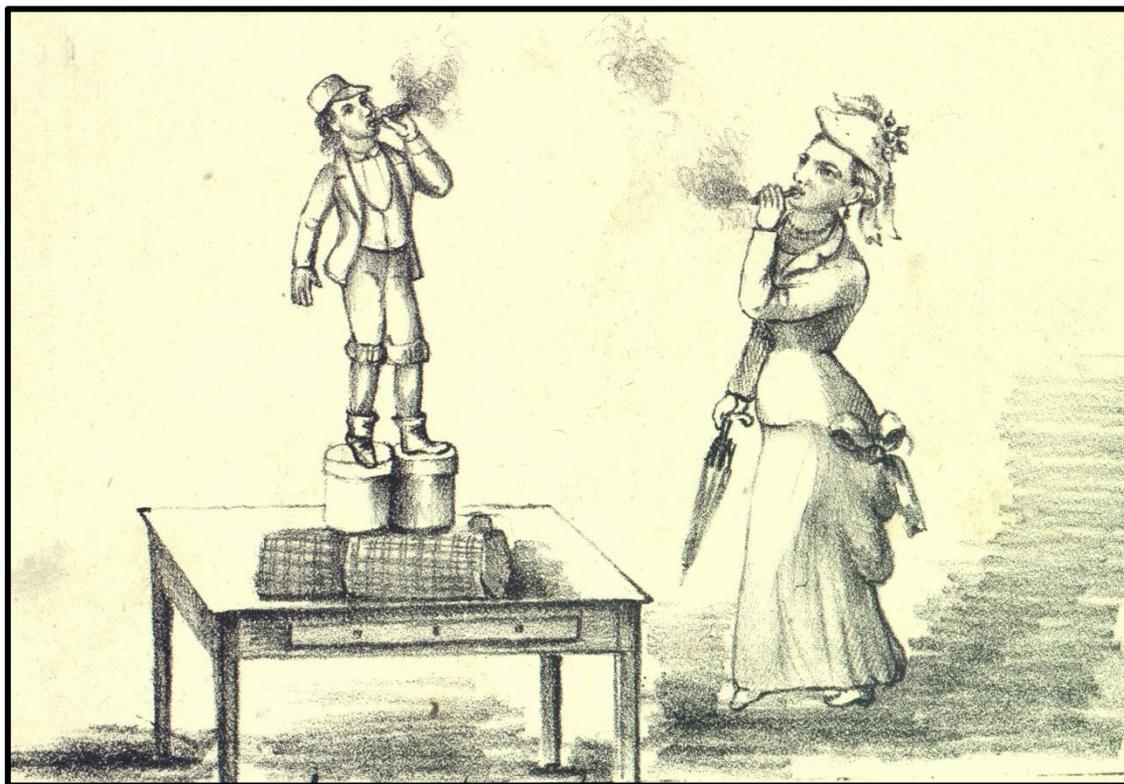
- Figura 80 -

Na prática da crítica de costumes, os hebdomadários caricatos gaúchos também apontaram para esta fumagem desenfreada, como foi o caso da *Sentinela do Sul* ao mostrar uma cena que trazia crianças em ambiente incompatível com a sua idade, carregado de jogatina, bebidas e fumo. No desenho, as crianças se comportavam como adultos, algumas portando vestes compatíveis com tal faixa etária, e outras, ainda em roupas infantis. A crítica da folha voltava-se a um suposto desregramento social representando por aquela discrepância etária, com o questionamento se aquele era o “tempo do mundo às avessas” e a constatação de que se tratava do “século XIX, o das luzes” [Figura 81] (A SENTINELA DO SUL, 19 jan. 1868, p. 1).



– Figura 81 –

Já à guisa de fazer referência ao “imposto sobre o tabaco”, *O Diabrete* apresentava uma mulher e um menino fumando desbragadamente [Figura 82] (O DIABRETE. Rio Grande, 20 mar. 1881, p. 4). O fumo em meio à infância foi denunciado também pelo *Bisturi*, ao mostrar um homem pedindo fogo para uma criança: “Faz favor do seu lume menino? Oh, pois não?! Sr. Pipoca, ora essa é boa!...” [Figura 83] (BISTURI. Rio Grande, 10 dez. 1893, p. 1).



– Figura 82 –



– Figura 83 –

Um outro quadro *sui generis*, que trazia algo de caricatural, era chamado “**Aventura em Porto Alegre**” [Figura 84], constituindo mais um autorretrato, em que Wendroth aparecia em posição defensiva, demonstrando certo espanto e até indignação diante de um homem mais idoso com crucifixo em riste,

provavelmente representando um fanático religioso. O mercenário/desenhista estava de espada à mão e com a arma ao seu alcance, há inscrições e retratos nas paredes e, em uma delas, aparecia um quadro emoldurado com o esboço de um mapa do Rio Grande do Sul, muito parecido com um que foi incluso em sua coleção de aquarelas mesmo com a possibilidade de não ser de sua autoria.

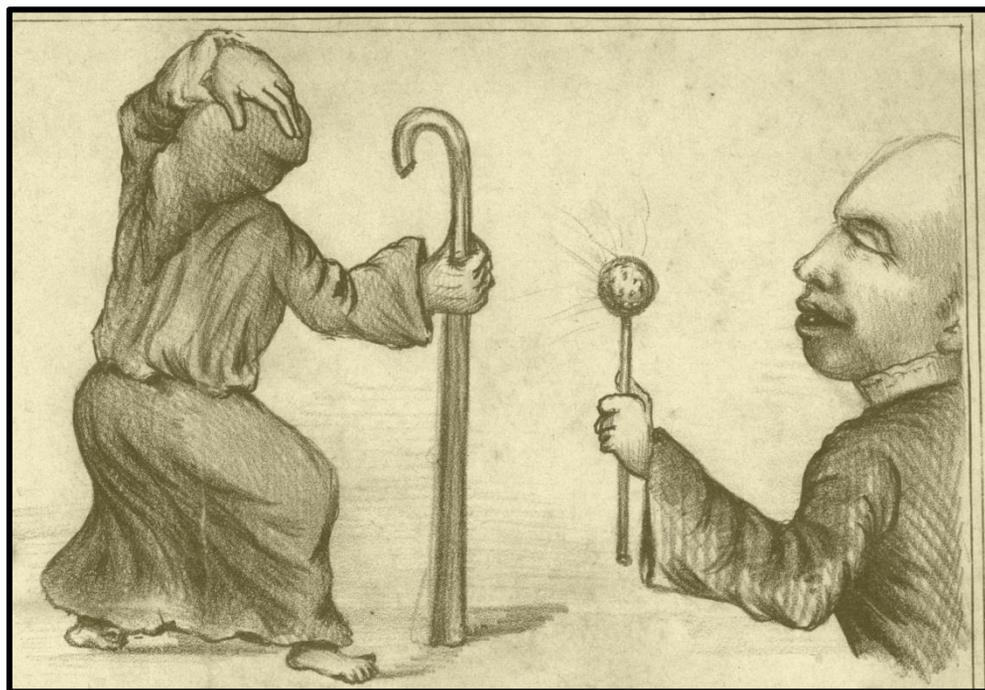


- Figura 84 -

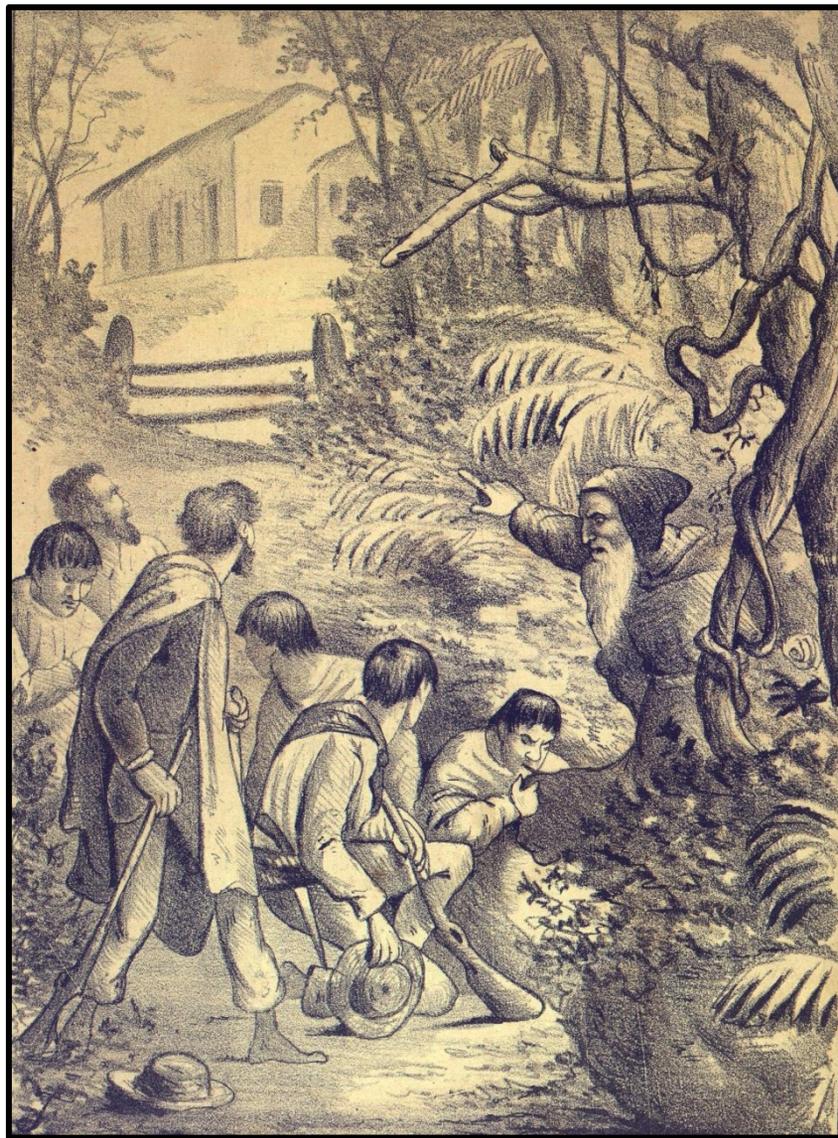
Na gravura, o cômodo em que se dava a cena poderia ser a residência de Wendroth, aparentando um misto de dormitório, sala de estar/jantar e estúdio, no qual o aquarelista preparava seus esboços. Na parede aparecia a inscrição latina *per aspera ad astra*, revelando uma certa grandiloquência do desenhista em relação aos seus destinos, com a referência a uma chegada ao sucesso, vencendo os obstáculos até obter a glória. Na porta estavam escritas as datas 4 de junho de 1851 – 8 de julho de 1852, estranhamente grafadas em português e não alemão, sendo muito próximas da época em que o mercenário esteve no Brasil. Tais datas eram encimadas pela figura do demônio, em possível referência às “diabruras” que Hermann praticara em terras sul-rio-grandenses, revelando mais uma vez seu viés satírico-humorístico e similitude com a arte caricatural que tantas vezes utilizou-se jocosamente da imagem diabólica para traduzir sua ação crítica, chegando até mesmo a fazer tal alusão nos seus próprios títulos, como foi o caso do semanário gaúcho *O Diabrete*. Finalmente, pode-se considerar que a indignação de Wendroth com o religioso, advinha da oposição ao fanatismo e mesmo à discrepância de natureza religiosa, entre o protestantismo e o catolicismo.

A visão antagônica para com fanáticos religiosos também se manifestou nas páginas dos jornais caricatos. Em uma dessas presenças, *O Cabrion* mostrava uma dessas figuras messiânicas, de túnica e cajado à mão, que se rendia à presença de um clérigo: “O que fez com que o *Santinho* desaparecesse, a ponto de adoecer. Graças ao *pater noster* de um *padreco* que o pôs em convalescença” [Figura 85] (*O CABRION*. Pelotas, 11 abr. 1880, p. 8). O *Maruí* também apresentava

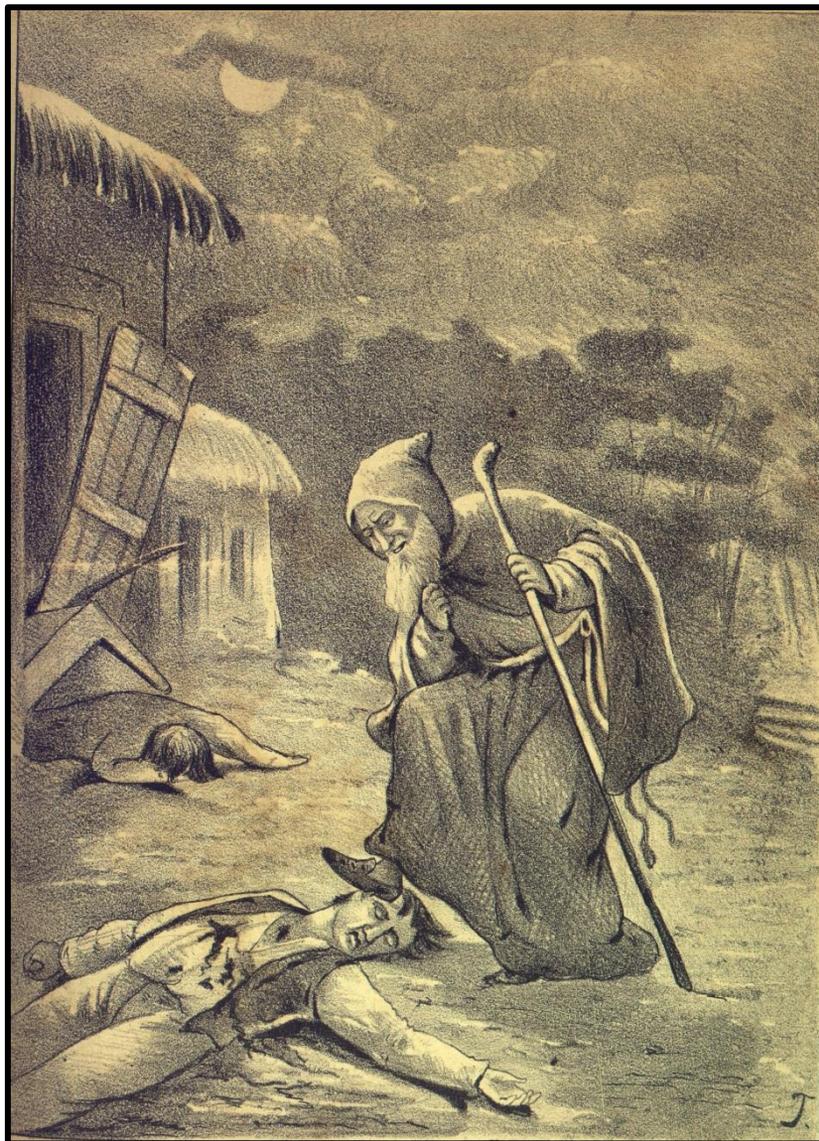
um fanático religioso, indicando um caminho para os fiéis para, em seguida, provocar-lhes a morte: “Pregando o evangelho. Contemplando a sua obra” [Figuras 86 e 87] (MARUÍ. Rio Grande, 16 jan. 1881, p. 4-5). Outra referência ao tema ocorreu no *Bisturi*, ao destacar uma figura que lembrava um monge, a qual chegara à cidade “toda mansa, beata e de rosário a mão”, e, quando todos esperavam que pregasse a liberdade, saíra-se “como um inquisidor”, atacando “a paz e a tranquilidade” [Figura 88] (BISTURI, 8 jun. 1890, p. 4).



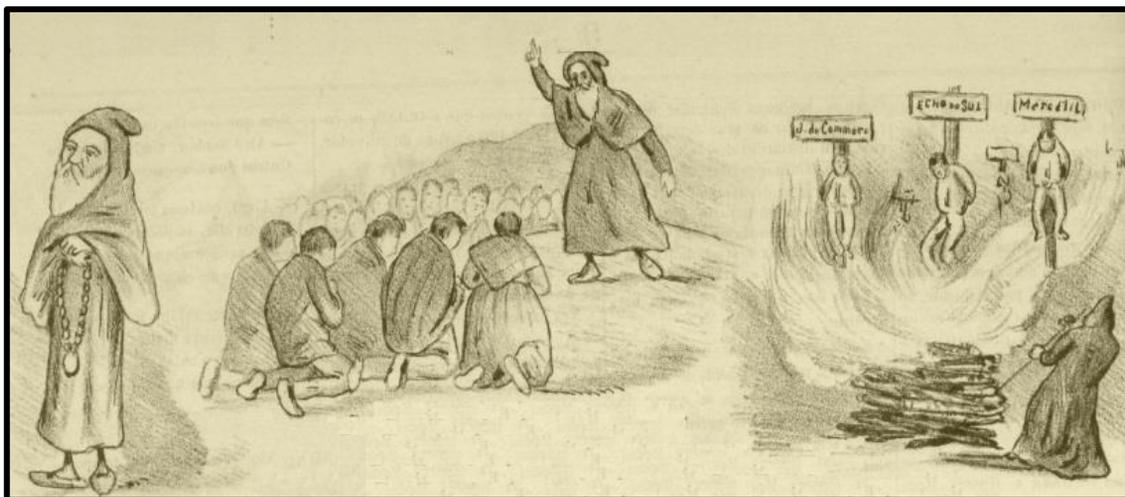
– Figura 85 –



- Figura 86 -



- Figura 87 -



- Figura 88 -

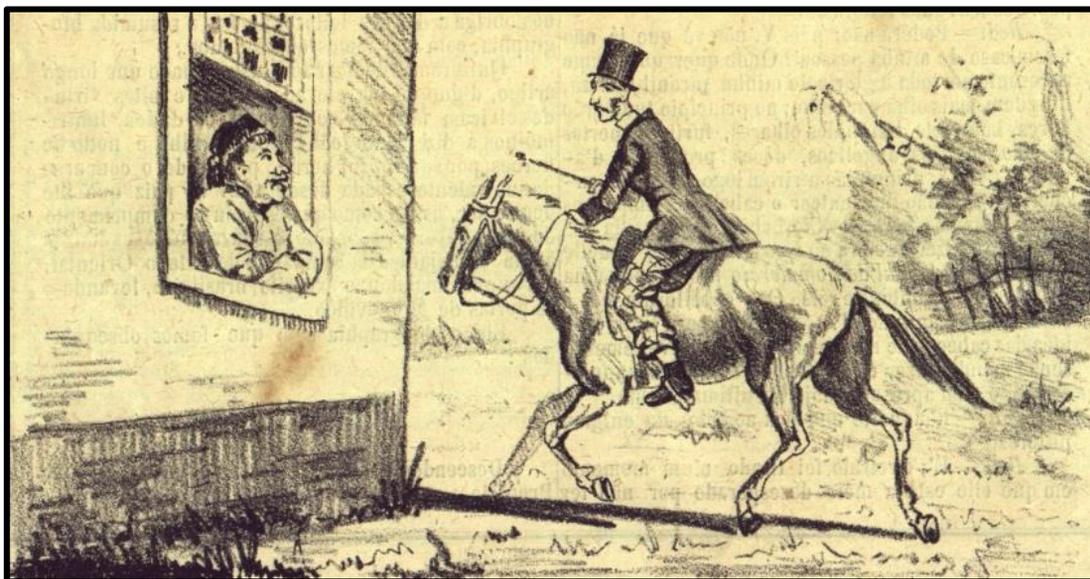
No âmbito urbano, outra cena capturada nas cores de Wendroth tinha um título um tanto enigmático, ou pelo menos, dúbio – **“Uma brasileira”** [Figura 89]. Poderia ser uma simples homenagem do aquarelista a uma sul-rio-grandense, uma vez que aparecia inscrito um nome logo abaixo do retrato. Por outro lado, havia a possibilidade de ser um outro alvo da busca por conquistas do mercenário, sempre tão interessados em suas “aventuras”, como demarcou em várias de suas telas. A gravura também trazia uma interessante perspectiva, que contradizia uma visão muitas vezes expressa por narrativas da época que imputavam ao feminino um tratamento normalmente voltado à reclusão. No caso, a mulher encontrava-se tranquilamente postada à janela, como a ver os movimentos, uma forma de entretenimento da época, quando as opções de lazer e distração eram tão raras.



– Figura 89 –

Mulheres em janelas como potencialidade de namoro ou de práticas mexeriqueiras igualmente se fizeram presentes nas folhas caricatas. Na *Sentinela do Sul* aparecia cena na qual um homem passava a cavalo por uma mulher que se encontrava à janela. A conversa revelava um tom de humor e

possibilidade de flerte, pois, enquanto ele perguntava: “Porque é que você sempre ri quando passo a cavalo?”; ela respondia: “É que Vmce. sempre passa no momento em que estou me rindo” [Figura 90]. A sugestão de uma mulher alcoviteira ou mesmo pérfida se manifestava em caricatura do mesmo periódico, na qual duas mulheres conversavam, uma na janela de casa e a outra à rua. A primeira perguntava: “Para onde se retira com tanta pressa?” e a segunda respondia: “Não diga nada: vou mudar de residência, porque estando doente, há dias, mandei chamar o doutor, e agora ele não deixa de vir mais” [Figura 91] (A SENTINELA DO SUL. Porto Alegre, 8 set. 1867, p. 4 e 10 maio 1868, p. 8).



– Figura 90 –



– Figura 91 –

Ainda em relação ao feminino, Hermann Rudolf Wendroth apresentou mais uma de suas versões aventurosas, autorretratando-se em outra situação ambígua, sob o título “**Aventura com uma brasileira**” [Figura 92]. Na gravura, o alemão, tomando mate, em sinal respeitoso, chapéu ao chão, conversava com uma mulher bem fornida. A cena era também composta por um cavalo à porta e um escravo doméstico próximo à mesa, pronto a servi-los. A residência é

retratada de forma despojada, como foram muitas vezes descritas as propriedades rurais gaúchas, com um quadro em uma parede e um oratório à outra, demarcando a forte presença religiosa.



– Figura 92 –

Na ilustração, a mulher de fartíssimos seios acariciava um pequeno cão e tinha uma longa vara à mão direita. As interpretações poderiam ser múltiplas e livres, como no caso da possibilidade de ser uma representação da versatilidade da figura feminina gaúcha, tendo de assumir os assuntos domésticos e os negócios da família e da fazenda, quando da ausência do marido, normalmente envolvido nas pejejas bélicas, havendo uma alusão ao poder da mesma, designado, por exemplo, pelo tamanho despropositado da vara que segurava. Entretanto, o título deixava margem para que a “aventura” com a brasileira pudesse trazer em si um possível *affaire* entre o visitante, ao que tudo indica muito namorador, e a sua anfitriã.

Nessa linha, a aquarela de Wendroth trazia como possível interpretação a busca do flerte com uma rio-grandense, como bem representaram os periódicos caricatos ao apresentarem tantos encontros e desencontros amorosos. Em um deles uma mulher com generoso decote, conversava com um pretendente, afirmando: “Ai! ai! Seu Anselmo! O senhor diz que eu não o amo; pois olhe: quando o senhor esses dias veio cá em casa, pela primeira vez, o meu coração bateu com tanta força que a minha mamãe olhou para a porta da rua e disse – entre quem é...” [Figura 93] (O SÉCULO. Porto Alegre, 21 out. 1883, p. 1). Em outra gravura, aparecia uma mulher bem fornida de carnes, seguida de uma legenda de gosto duvidoso: “Enfim, a carne ‘gorda e barata’ já não é para o nosso tempo, hoje tudo é magro e pesteadado. Ah! tempo dos peixões baratos!... [Figura 94] (BISTURI. Rio Grande, 25 set. 1892, p. 2).



- Figura 93 -



- Figura 94 -

Por outro lado, a gravura de Wendroth poderia trazer consigo a representação do poder por meio da figura feminina. Em tal sentido, a mulher-símbolo carrega em si a aspiração e a transcendência, nas quais se manifestam o vestígio mais experimental do domínio dos indivíduos por uma corrente vital extremamente vasta, bem como uma energia eminentemente apta a aperfeiçoar-se e enriquecer-se de mil matizes, reportando-se, em pensamento, para múltiplos objetos. Assim, o feminino simboliza a face atraente e unitiva dos seres<sup>35</sup>. Desse modo, a caricatura trazia consigo a possibilidade da construção de mitologias e paradigmas culturais movidos por meio de estereótipos e atitudes em relação à mulher, os quais refletem as normas sociais conscientes e as fantasias predominantes de uma cultura. De acordo com tal perspectiva em torno do feminino pode se estabelecer a edificação da imagem da mulher-deusa, em seus mais diversos desdobramentos<sup>36</sup>.

A designação do feminino como símbolo de poder apareceu na caricatura rio-grandense, com a representação da constituição, apresentada como uma mulher obesa que presava pelo imobilismo. Ela se encontrava sentada e abanando-se calmamente, contando com a subserviência e cobiça de parte dos políticos e perante o espanto do país, simbolizado por um indígena [Figura 95] (O FÍGARO. Porto Alegre, 30 mar. 1879, p. 8). Uma dama aludindo à câmara dos deputados, prostrada e precisando de medicamentos também foi representada,

---

<sup>35</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 421.

<sup>36</sup> SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 41

como a pedir o atendimento de um político [Figura 96] (CABRION. Pelotas, 24 ago. 1879, p. 8). Em outra dessas reproduções imagéticas, a câmara municipal era vista como uma senhora pachorrenta, que se limitava a permanecer sentada, comendo e deixando de lado as obras públicas [Figura 97] (MARUÍ Rio Grande, 24 out. 1880, p. 4). Já em outra caricatura, a “Mãe-Pátria” era vista como uma matrona que se encontrava comodamente sentada, em postura plenamente pacífica, conformada e complacente. Ela aparecia com os seios à mostra, completamente à disposição dos bezerros que sugavam avidamente o leite, em alusão aos políticos e sua sede pelas verbas públicas. Ao largo, outro terneiro, esquelético, sem ter chegado ao poder, aguardava a oportunidade de também poder usufruir das benéficas tetas da nação [Figura 98] (O SÉCULO. Porto Alegre, 14 out. 1883, p. 1).



– Figura 95 –



- Figura 96 -



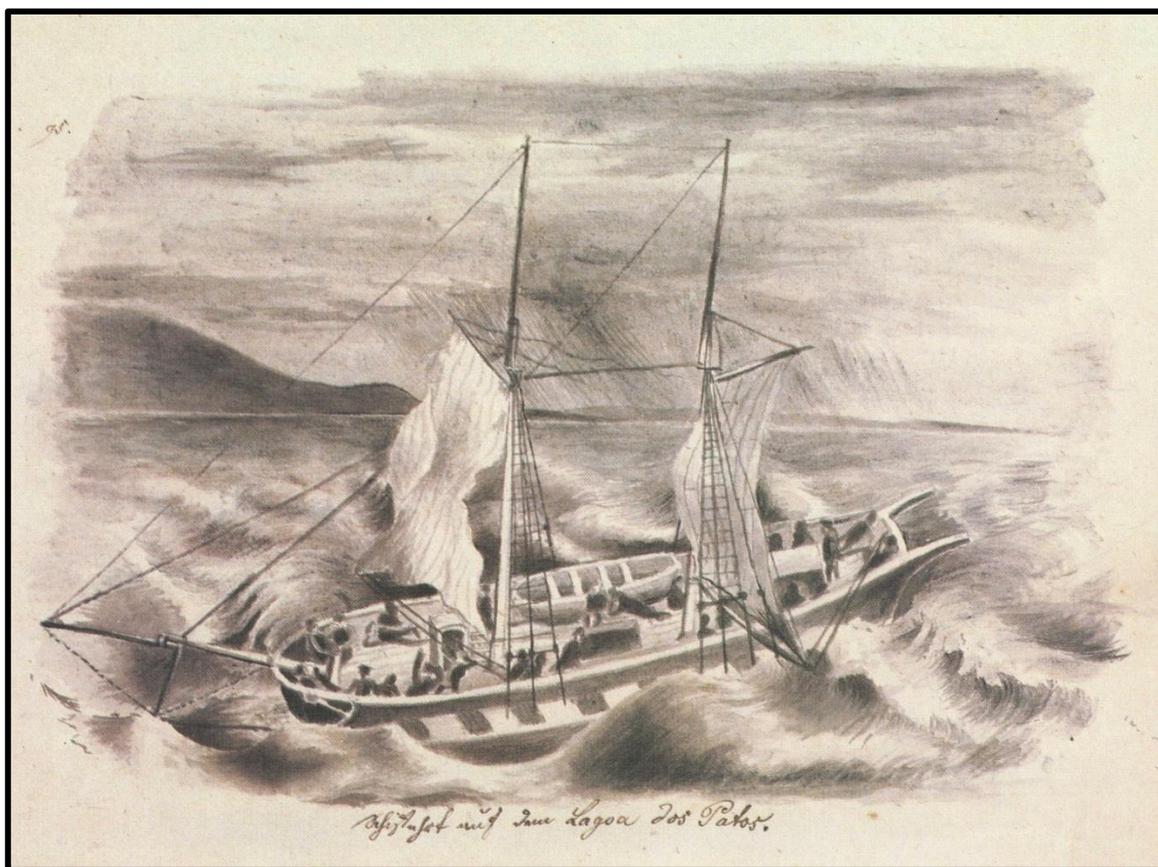
- Figura 97 -



– Figura 98 –

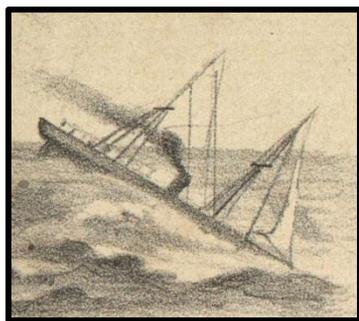
As aquarelas de Hermann Wendroth também se voltaram a enfocar condições naturais das terras sul-rio-grandenses. Foi o caso das dificuldades vividas pelas embarcações que se aventuravam na costa e na navegação interna do Rio Grande do Sul, as quais foram demonstradas na gravura “**Navegação na Lagoa dos Patos**” [Figura 99], que mostrava um barco enfrentando grandes dificuldades, prestes a soçobrar, gerando pânico nos tripulantes e passageiros. A figura refletia uma característica intrínseca às condições de navegação no contexto gaúcho. Os naufrágios e os enormes riscos à navegação foram uma constante na formação histórica do Rio Grande do Sul. Costa íngreme,

pouquíssimos pontos de proteção às embarcações e com um único acesso marítimo que viria a ser conhecido como “barra diabólica”, tendo em vista a quase completa instabilidade ao franquear ou não a entrada e a saída de navios, o litoral sul-rio-grandense foi alvo de narrativas carregadas de temores e apreensões.

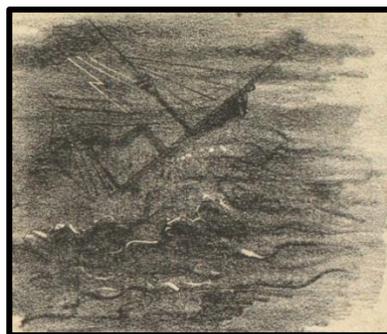


– Figura 99 –

Muitos dos que visitaram as terras sulinas chegaram a definir tal acesso como um dos mais perigosos que já tinham visto, gerando praticamente um dos primeiros medos coletivos em relação a esses mares do sul<sup>37</sup>. Os periódicos caricatos gaúchos, como *O Figaro* e o *Bisturi* não deixariam de demonstrar tais condições e, muitas vezes o desenho em si era sintomático das temíveis sensações despertadas ao enfrentar o litoral e a navegação interna nos âmbito rio-grandense-do-sul. Na maior parte das vezes as folhas agiam no sentido de denunciar tais precariedades, exigindo providências de parte das autoridades públicas, e/ou lamentavam as recorrentes perdas advindas de tais males [Figuras 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106 e 107] (O FIGARO. Porto Alegre, 19 de janeiro de 1879. p. 5; e BISTURI. Rio Grande, 23 de agosto de 1889. p. 5; 22 de setembro de 1889. p. 1; 12 de outubro de 1890. p. 1; 11 de janeiro de 1891. p. 4 e 25 out. 1891, p. 1).

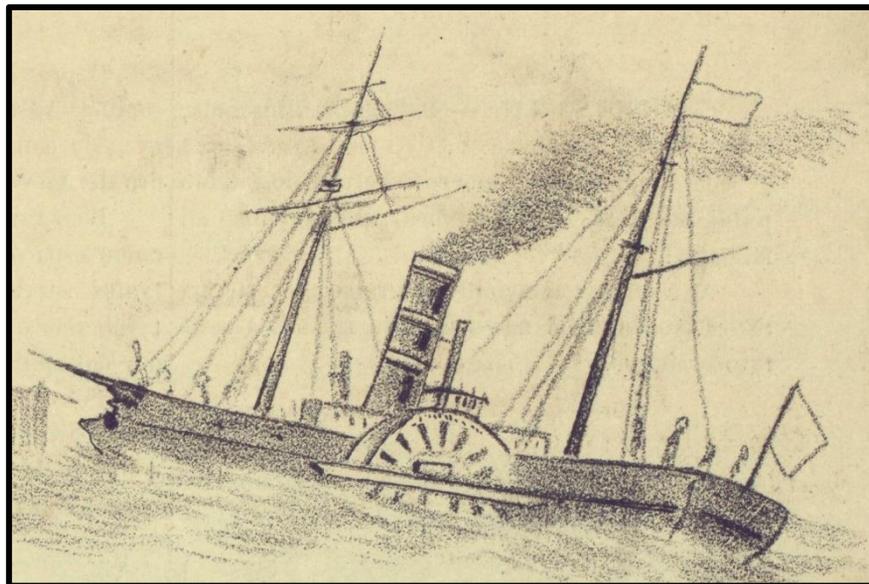


– Figura 100 –



– Figura 101 –

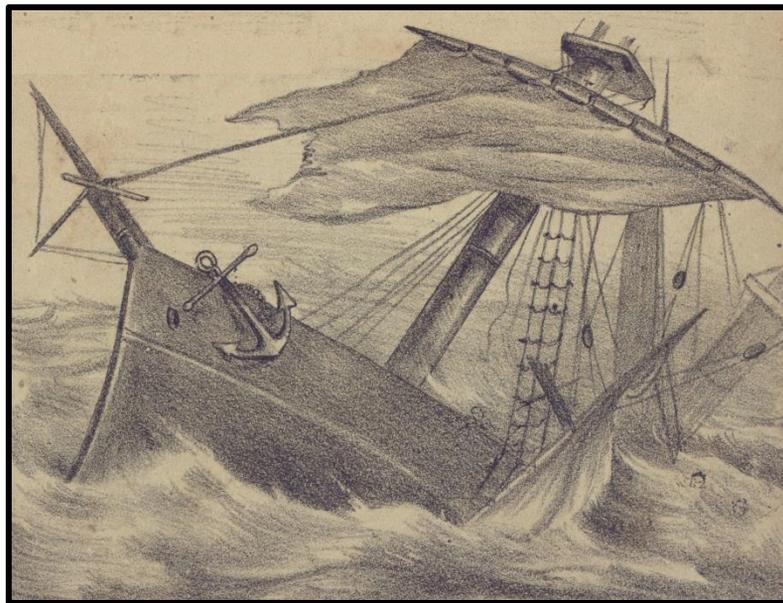
<sup>37</sup> ALVES, Francisco das Neves. *Porto e Barra do Rio Grande: brevíssima história ilustrada*. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2015.



- Figura 102 -



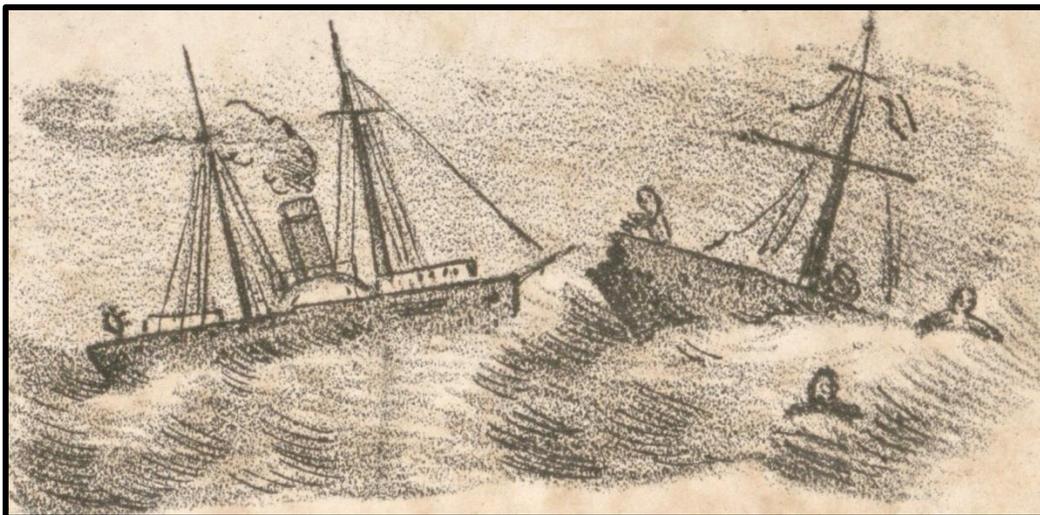
- Figura 103 -



- Figura 104 -



- Figura 105 -



- Figura 106 -



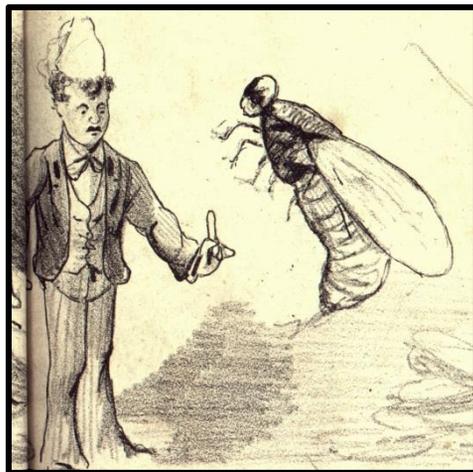
- Figura 107 -

A abundante quantidade de insetos característica do Rio Grande desde a sua integração ao projeto colonial português e que atravessou os séculos seguintes foi outra característica lembrada nas telas de Wendroth, ao apresentar, em tom histriônico, “**Baratas (besouro fedorentos) hóspedes no palácio cadeia**” [Figura 108]. Com tal desenho, o mercenário alemão retomava o tema das desventuras e dificuldades passadas em terras rio-grandenses, no caso referindo-se às deficientes condições enfrentadas durante a sua prisão. A gravura trazia as botas dos prisioneiros infestadas de insetos rastejantes e voadores, além da presença de roedores, que completavam o quadro de precariedades.

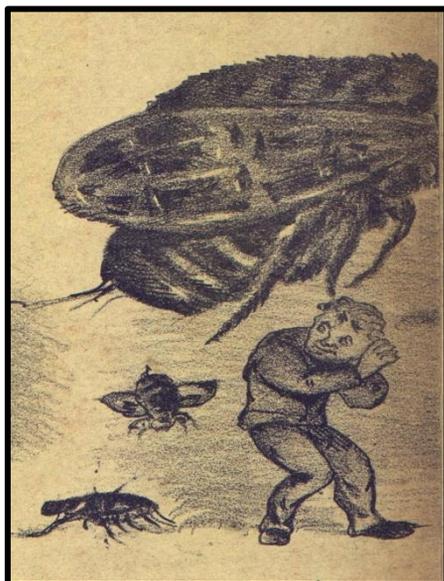


– Figura 108 –

As imagens em torno de infestações de insetos como fatores motores de múltiplas amolações para os habitantes foram uma constante em meio às folhas caricatas. De forma exagerada, fantasiosa ou concreta, os periódicos intentavam demonstrar os males que tais presenças poderiam trazer às comunidades. Nessa linha, *O Diabrete* apresentava o bobo da corte – símbolo dos próprios caricaturistas – enfrentando uma desproporcional mutuca [Figura 109] (*O DIABRETE*. Rio Grande, 7 mar. 1880, p. 5). Nas páginas do *Maruí*, o bobo da corte era atacado por enormes baratas que causavam grande assombro e cascudos de igual tamanho, que estariam a infernizar os transeuntes [Figuras 110 e 111] (*MARUÍ*. Rio Grande, 26 mar. 1882, p. 6-7). O *Bisturi*, por sua vez, denunciava um “pulgueiro” que infestava um teatro, explicitando que os frequentadores precisariam de uma vassoura para defender-se. O mesmo periódico também apontava os potes de dejetos das residências que, “expostos aos olhos e narizes”, atraíam insetos e poderiam causar epidemias; assim como destacava a presença de “uma maldita praga de mosquitos antropófagos”, que sugavam o sangue com sofreguidão e invadiam as casas, onde continuavam suas “tropelias selvagens”. Tal folha também apontava para o mal-estar promovido pelo uso de asnos para o transporte, animais que sempre vinham acompanhados de insetos [Figuras 112, 113, 114 e 115] (*BISTURI*. Rio Grande, 11 nov. 1888, p. 5; 8 mar. 1891, p. 2; 24 maio 1891, p. 4; e 12 jul. 1891, p. 4).



- Figura 109 -



- Figura 110 -



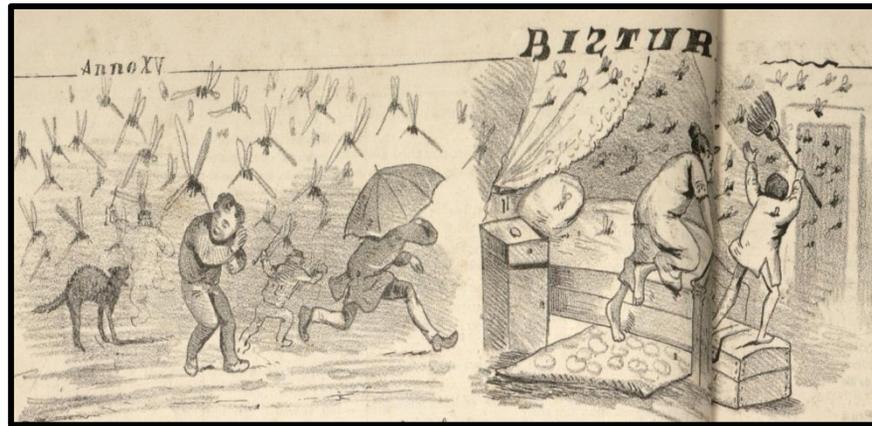
- Figura 111 -



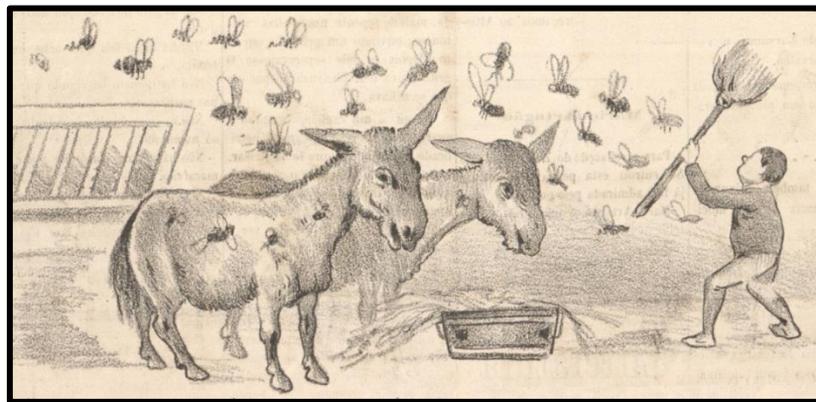
- Figura 112 -



- Figura 113 -



- Figura 114 -



- Figura 115 -

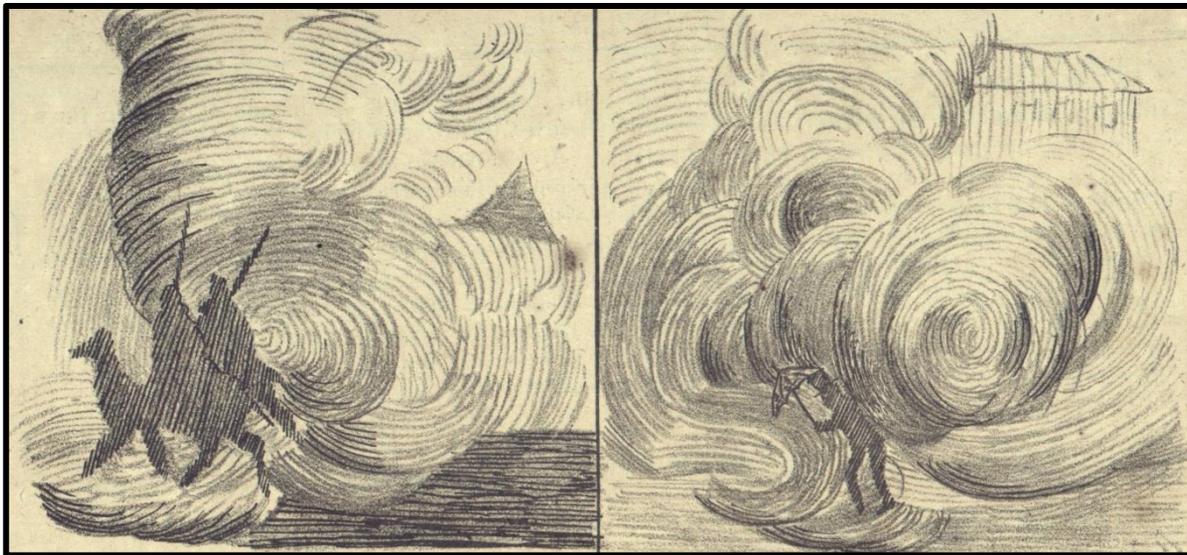
Um grave problema que se antepôs à fixação humana no Rio Grande desde o período colonial foram os areais que se deslocavam com os fortes ventos, constituindo uma séria intempérie a ser enfrentada nas centúrias seguintes. À época da fundação do povoado, foram muitas as fainas para conter o

deslocamento das dunas de areia e, ao longo do século XIX, vários viajantes relataram o areal como firme obstáculo a ser enfrentado, chegando a ameaçar o soterramento de áreas urbanas. Já em plena década de 1930, no município de São José do Norte, era formada comissão para promover a contenção das areias. Wendroth não deixou de fazer essa observação durante sua permanência em terras gaúchas, mostrando um grande movimento dunar, sem deixar de lado o tom satírico ao denominá-las de **“Montanhas voadoras do Rio Grande”** [Figura 116].



– Figura 116 –

Na caricatura rio-grandense-do-sul também houve inserção de desenho alusivo aos riscos dos areais. Nessa linha, *A Sentinela do Sul* estampou gravura na qual comparava a intensidade dos deslocamentos dunares no Rio Grande do Sul com aqueles ocorridos em região desértica africana, demarcando os efeitos nocivos daquele tipo de movimentação das areias. A legenda trazia o sentido comparativo: “Estudos geográficos – Um turbilhão de vento no deserto do Saara. Um dito na cidade do Rio Grande” [Figura 117] (*SENTINELA DO SUL*. Porto Alegre, 7 jun. 1868, p. 8).



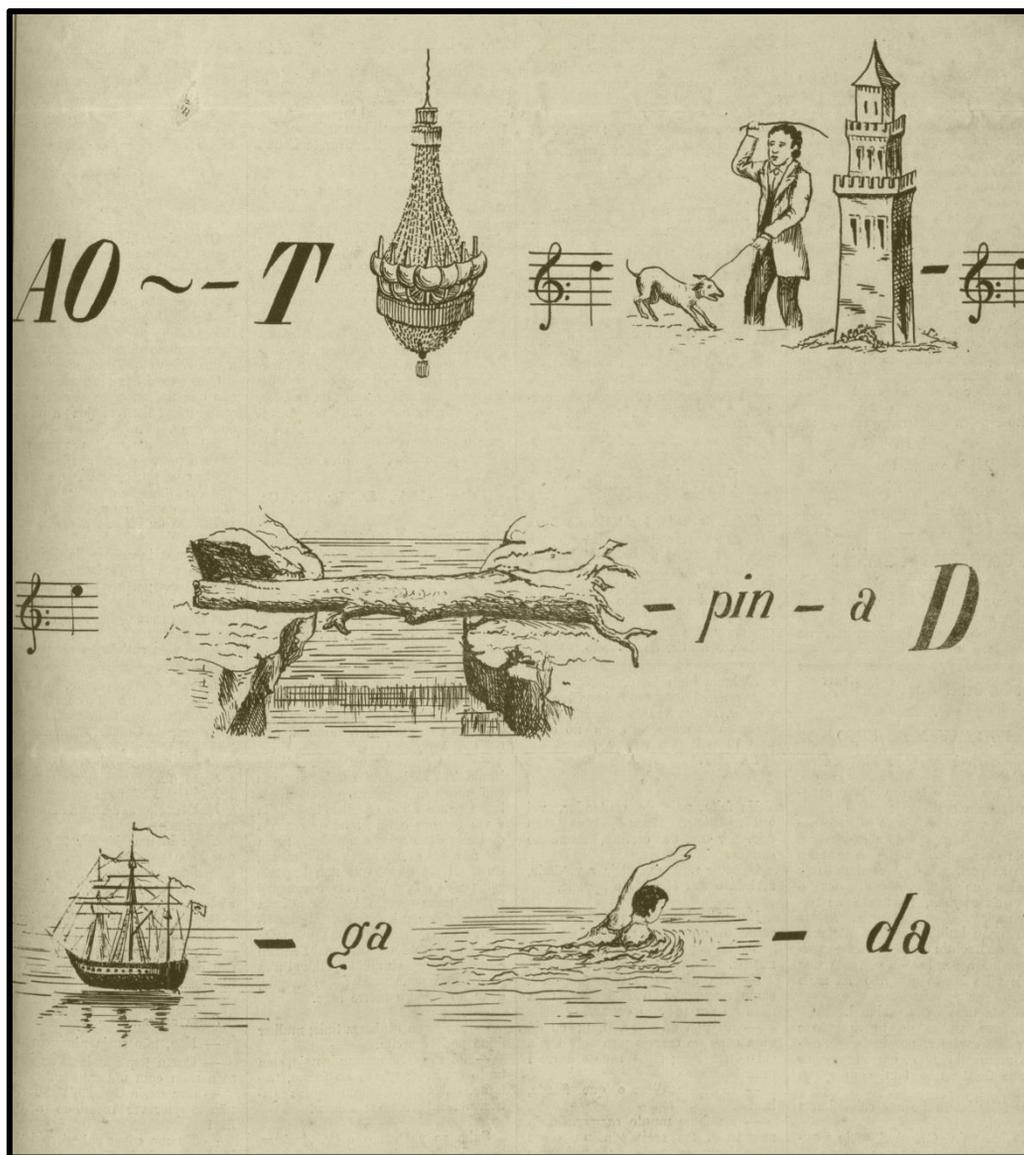
– Figura 117 –

O olhar crítico do mercenário/aquarelista também registrou precariedades no sistema de infraestrutura rio-grandense-do-sul, especificamente no que tange aos meios de transporte. Mais uma vez com teor jocoso, se referia à “**Arte brasileira de construção de pontes**” [Figura 118], através da qual o alemão buscava demonstrar a “arte do improviso” da gente do país, pois a dita ponte não passava de um tronco derrubado, sobre um curso de água.

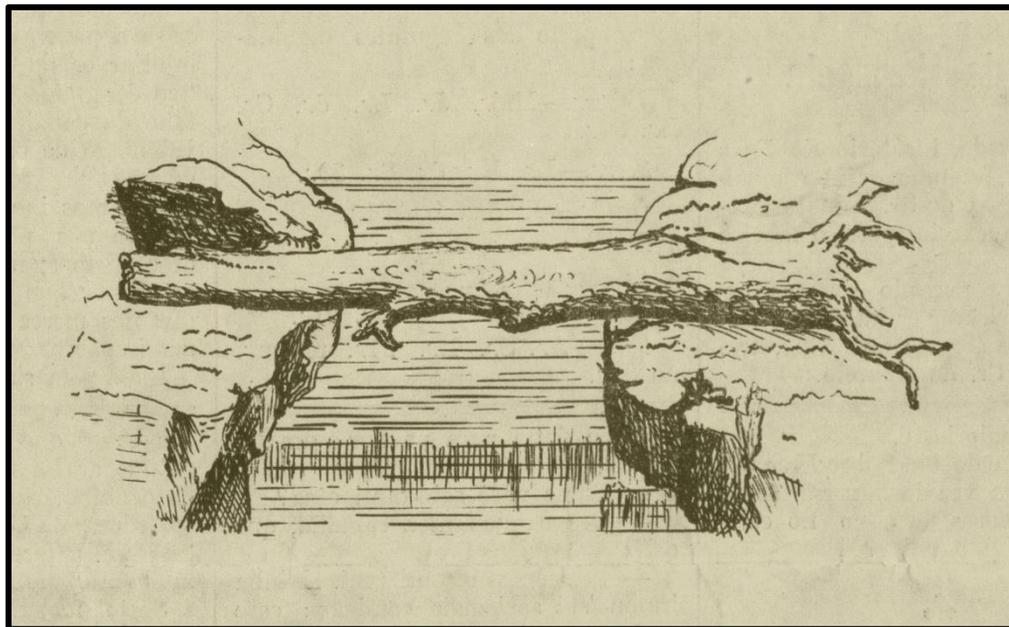


– Figura 118 –

A imprensa caricata gaúcha acabaria por também trazer uma referência à jocosa observação de Wendroth. Em uma seção voltada ao entretenimento, intentando estimular o pensamento dos leitores com adivinhações, um dos periódicos rio-grandenses destacava que “uma ilustre senhora teve a nímia gentileza de oferecer ao *Século*” um “enigma pitoresco”, o qual foi apresentado na primeira página do jornal, com efusivo agradecimento pelo envio e a promessa de premiação ao acertador. Na edição seguinte ficava revelada que se tratava de uma saudação ao responsável pela folha. O conteúdo do enigma envolvia letras e notas musicais, assim como as figuras de um lustre, uma torre, um barco, um homem nadando e outro batendo em um cão. Bem ao centro da figura aparecia um tronco unindo duas porções de terra separadas por um curso de água. A presença de tal representação em um conjunto gráfico voltado à observação e decifração e que envolvia elementos de variada natureza que exigiam reflexão para, a partir dela, obter-se a compreensão, demonstrava que a “arte brasileira de construção de pontes” ainda fazia bastante sentido, mesmo tendo passado mais de duas décadas da presença do mercenário alemão no Rio Grande do Sul. Os gaúchos ainda deviam improvisar na edificação de suas pontes e/ou aquela referência continuaria a fazer bastante sentido para o público consumidor da edição ilustrada e humorística [Figura 119 e 120] (O SÉCULO. Porto Alegre, 25 nov. 1883, p. 1; e 2 dez. 1883, p. 2).



- Figura 119 -



- Figura 120 -

A presença de Hermann Rudolf Wendroth no Rio Grande do Sul tinha um intento muito bem definido, participar do quadro bélico que tanto envolveu aquela província do extremo-sul brasileiro. Entretanto ele praticamente deixaria de lado sua vida militar para dedicar-se a variadas atividades, assim como realizou registros iconográficos que envolviam a perspectiva de encontrar mercado consumidor na Europa. Em linhas gerais, o mercenário alemão buscou desempenhar alternativas que lhe garantissem a sobrevivência e, se possível, algum enriquecimento e até fama. Suas vivências no sul estiveram pouco coadunadas com a disciplina castrense, e, bem pelo contrário, se envolveu em

práticas boêmias, bebedeiras e confusões, o que lhe custou internações em hospitais e prisões, além disso, de soldado a minerador, passou por vários apertos em terras gaúchas. Não era um artista acadêmico, mas um bom desenhista e com razoável conhecimento, o que lhe permitiu não só viajar pelo Brasil Meridional, mas registrar vários detalhes do território e da sociedade. Em breves traços ou em desenhos rebuscados, a partir de sua visão europeia, deu cores à província, cujos testemunhos imagéticos foram bastante escassos. Os bosquejos e aquarelas de Wendroth guardavam em si, não só o testemunho ocular a respeito do que foi visto, mas também um olhar jocoso, satírico, irônico e bem-humorado. Tais características aproximavam-no intensamente da arte caricatural, notadamente aquela levada em frente pela imprensa caricata, praticante de um jornalismo crítico-opinativo e que ganhou ampla popularidade no contexto sul-riograndense da segunda metade do século XIX. As breves comparações realizadas entre a obra do aquarelista alemão e a produção dos hebdomadários caricatos gaúchos visaram a demonstrar essa aproximação/interseção.

**PAISAGENS**

Ao interrogarmos a produção imagética de Hermann Wendroth é pertinente lançar a reflexão de que “na relação cotidiana entre o homem e a paisagem, as significações são pressupostos inerentes à ação”<sup>38</sup>. O artista não está dissociado dos desafios do seu tempo e que mobilizam os seus atos: o seu olhar busca significados nos atores e referenciais materiais e simbólicos em seu entorno. A escolha do objeto a ser retratado no desenho ou na aquarela já remete a algumas buscas inconscientes/conscientes dos cenários materiais e humanos que preenchem o entorno. As escolhas do que será retratado poderá voltar-se a atração pragmática para comercialização de imagens junto a olhos europeus ávidos por fragmentos da civilização tropical visitada no além mar.

Dawn Ades (1997) propõe quatro categorias de classificação para os temas presentes na produção artística dos viajantes: científica, ecológica, topológica e social. A autora compreende como temas científicos, retratar novos espécimes de vegetais e animais, fenômenos naturais e representações etnográficas. O tema ecológico está voltado às representações da natureza, árvores, flores e frutos, vegetação em geral. Pintar cidades, praças, portos, lugares públicos civis e militares, remete a categoria topológica. A categoria social inclui descrição das populações, costumes, rituais, aspectos materiais, indumentária etc.<sup>39</sup> Em Wendroth, as quatro categorias estão contempladas o que evidencia em sua obra a diversidade temática e uma abordagem da natureza em oposição à crença

---

<sup>38</sup> BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emilio Odebrecht, 1994, vol III, p.11.

<sup>39</sup> ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

religiosa e sem preocupações morais. A natureza não é mais entendida como fruto da ação providencial, nem transmite mensagens divinas aos homens. Não havendo uma intenção na natureza a ser lida pelos homens, eles podem passar a apreender o mundo sensível, que se apresenta como a imagem da realidade. O caminho do conhecimento que conduz à natureza é reduzido aos sentidos”.<sup>40</sup> Nesta direção, “realizar esboços diante de cenas da Natureza é o único meio de poder pintar – de volta de uma viagem –, o caráter das regiões distantes em vistas acabadas da paisagem”, ainda mais se o artista entregar as suas emoções ao pintar ao ar livre “copas de árvores, frondosas ramas carregadas de frutos e de flores, troncos estendidos sobre o solo e coberto de *pothos* ou de orquídeas, pedras, uma ribeira escarpada ou parte de algum bosque”.<sup>41</sup>

Cenas pitorescas da natureza dos trópicos passam a ser buscadas pelos artistas do século XIX, num processo que tivera início na segunda metade do século XVIII quando a pintura de paisagens começou a emancipar-se, “constituindo-se num gênero autônomo no âmbito das categorias tradicionais das artes plásticas”. Hierarquicamente, a pintura de história – “que levava à tela conteúdos com um valor normativo por meio de composições ideais de tipo narrativo – manteve-se sempre como a mais alta expressão”.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> BELLUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo: USP. n. 8-9. 1996, p. 17.

<sup>41</sup> DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2006, p. 80.

<sup>42</sup> KELLER, Susanne B. A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX. Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, v. 15, n. 25. 2008, p. 25.

As viagens realizadas às Américas pelos naturalistas Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland<sup>43</sup> entre 1799-1804, são a referência máxima na representação de paisagens que conciliava o racionalismo científico com a sensibilidade do artista. Natureza e cultura destes espaços ainda pouco conhecidos na Europa passam a instigar o olhar dos artistas e dos naturalistas ao longo do século XIX.

A valorização estética oitocentista do mundo tropical se deve em grande parte ao alemão Humboldt, que desenvolveu o pressuposto de que o melhor e mais acabado modelo que pode almejar o pintor de paisagens em seus estudos acadêmicos se encontra no mundo tropical. Os conhecimentos adquiridos nas viagens, permitirá que se chegue a uma “compenetração profunda com a natureza” ultrapassando o simples registro da experiência visual, obtida nos croquis e esboços, “para ascender a uma formulação na qual, certamente, convergem esses trabalhos preparatórios, contudo já com o fim de compor uma vista que defina o caráter da paisagem”. Para Humboldt, essa “é a ideia que se aglutina a uma obra concluída”, pois “resume uma impressão global e oferece uma representação coerente da fisionomia da natureza”. Além disso, a arte deve ter uma função didática que estimule o estudo do mundo natural. E é isto o que Humboldt definiu como uma “representação fisionômica da natureza, ao instruir a forma com a qual os artistas-viajantes deveriam construir suas pinturas de

---

<sup>43</sup> Wendroth dedica uma aquarela a “Região circunvizinha à cabana de Bonpland” pressupondo conhecer o trabalho do renomado naturalista e deixar um registro de que lá esteve (ou que tinha informações sobre o cenário).

paisagens”.<sup>44</sup> Um exemplo deste registro da paisagem fundada numa visão integradora da natureza está em Johann Moritz Rugendas<sup>45</sup> que manteve contato com Humboldt que considerava a topografia, a morfologia e a cobertura vegetal específica de cada região, como elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem. Nesta direção, “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 natureza”.<sup>46</sup>

Nesta representação fisionômica da natureza, Wendroth, assim como muitos artistas, utilizou a técnica da aquarela ou os esboços com grafite. A aquarela muitas vezes era utilizada como esboço para mais tarde, retornando ao ateliê, elaborar a pintura a óleo. Os viajantes utilizavam esta técnica pelo pouco peso e volume do material, baixo custo e possibilidade de fazer o esboço no tempo restrito dos deslocamentos. Manoel de Araújo Porto-Alegre (da Academia Imperial de Belas Artes) explicou as vantagens do uso da aquarela para o artista que se achar no “mar alto, no cume dos Andes, no Centro das florestas virgens, no quartinho de uma estalagem, num pouso, ou em outro qualquer sítio incômodo”. Por meio da aquarela ele pode fazer os seus estudos, e levá-los “à força e brilho do colorido da pintura a óleo”, sem que ele dependesse de grandes despesas e aparelhos para trabalhar e do “perigo de secarem as bexigas ou tubos, do tempo

---

<sup>44</sup> DIENER; COSTA, 2006, p. 81.

<sup>45</sup> RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Cia, 1835.

<sup>46</sup> PABLO, Diener & COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012, p. 28.

para enxugar a sua obra, porque nada há mais cômodo do que um estirador, uma caixinha com pastilhas ou tijolinhos de tinta, e uma pouca d'água".<sup>47</sup>

Estes esboços em grafite ou aquarela poderiam ter uma longa trajetória de memorizações e releituras antes de se tornarem um produto final. Afinal, o desenho "feito *in loco* pelo viajante nem sempre era o registro do que seria publicado. Por falta de tempo, o artista deixava anotações de cores e detalhes, para redesenhá-lo no retorno da viagem". Não foi o caso de Wendroth, mas, o trabalho poderia percorrer "diferentes técnicas e olhares, realizado em tempos distintos e, em grande parte, fora do Brasil". Estes desenhos do artista alemão, num retorno a Europa, poderiam ser retrabalhados e transformados em gravuras com determinados objetivos mercadológicos, "compondo álbuns pitorescos de viagem, acompanhados de descrições dos lugares, dos habitantes, da flora e da fauna".<sup>48</sup> No que se conhece de Wendroth, a sua produção se manteve no formato das aquarelas. A vida agitada de militar/mercenário/garimpeiro que ele levava, certamente não propiciava a finalização sofisticada de suas obras ou o formato final que ficaria quando organizado em álbum<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX*. Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866- 1944). FAPERJ, 2003, p. 46.

<sup>48</sup> COELHO, Mário César. Artistas viajantes e acadêmicos. *Revista Esboços*, v. 11, n. 12. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. 2004. P. 169.

<sup>49</sup> "Cabia aos artistas-viajantes não apenas registrar determinada realidade cultural e natural, mas também convencer o público europeu da plausibilidade e veracidade de seu discurso [...]. O estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e significação que fizessem sentido para o público". SIQUEIRA, Vera Beatriz.

Muitas de suas aquarelas buscam inventariar temas da realidade Rio-grandense. Entre a razão dos traços patrimoniais, os sentimentos no esboço de personagens, a curiosidade antropológica frente ao diferente, a reprodução com o olhar dos naturalistas da fauna e da flora e da natureza selvagem<sup>50</sup> e as críticas e deboches as experiências vividas no Sul, temos vários Wendroth e não apenas um pintor que reproduz cenários sem expressar participação, ele, inclusive, está retratado pictoricamente na obra. Nesta direção, os cenários materiais e humanos, fazem parte de suas vivências e também fazem emergir o processo social de um Rio Grande do Sul que começava a se diversificar economicamente com a imigração europeia; que buscava se reconstruir após a Revolução Farroupilha; que se fundava em relações ainda dominantes da grande propriedade escravista; e que buscava se afirmar como civilização voltando-se para os valores europeus.

Em Wendroth se encontra a busca em retratar consistentemente a natureza zoológica, botânica e humana, para formalizar um documento estético naturalista. Os cenários urbanos e rurais retratados visam trazer estas paisagens -que os sentidos estão captando- para a linguagem visual. Os detalhes do prédio,

---

2014. *Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso*. Oitocentos – Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2 edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores) – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014, II. p. 525.

<sup>50</sup> Como ressalta SCHAMA, “é evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos. (...) Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia”. SHAMA, S. 1996. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 17.

do telhado, do cais ou da embarcação remetem a objetividade do real permeada por cores livres e atraentes. A profusão de formas e contornos sofre uma reconstrução que mostra a calma do deslizar diário, os movimentos criativos do ir e vir das pessoas, e especialmente, a construção de uma ordem nos fragmentos multifacetados que propiciasse a recepção por parte do leitor do fazer cotidiano daquela época: enunciando múltiplos fazeres que estão em harmonia com a reprodução dos cenários. É uma busca do artista em captar o essencial, a partir de suas apreensões dos referenciais que movem a vida cotidiana...

Esta busca do acontecer social observado pelo viajante-artista não o distancia de, em vários momentos, ele ser o ator ativo da ação. Wendroth sente a necessidade de se retratar em cenários em que é o protagonista: no hospital, na cadeia, caçando, bebendo, se aventurando pelo mato, discutindo com um religioso, no exercício erótico do galanteio ou trabalhando como minerador. O cenário de fundo, que é a história do Rio Grande do Sul de meados do século XIX, tem o seu ator: no processo de mineração em Lavras do Sul, observando manifestações religiosas em Porto Alegre, desenhando o cemitério da Santa Casa em Rio Grande, encarcerado na cadeia de Pelotas, se embriagando de vinho na prisão em Rio Grande, descrevendo os personagens brancos e negros que circulavam pelas ruas, retratando a movimentada vida militar no período de Guerra no Prata, acompanhando a movimentação portuária e os navios de vários países no Porto do Rio Grande etc.

Fica inclusive o questionamento se o artista alemão conhecia a obra de Jean Debret, publicada na França entre 1834-1839. Debret foi “o grande propagandista

do Brasil que acabava de se abrir ao intercâmbio com o resto do mundo ocidental e suas imagens foram, provavelmente, as de impacto mais durável no imaginário europeu”.<sup>51</sup> O artista francês teria sido uma fonte de inspiração para Wendroth?

Ninguém realiza pinturas desta forma sem alguma experiência artística prévia. Qual a sua história de vida? Como ele aprendeu a arte? Com que mestre estudou? Que produção deixou na Alemanha? Porque sua produção artística desapareceu após estas gravuras/aquarelas do período de 1851-52? Suas experiências de militar, mercenário,<sup>52</sup> minerador, galanteador e aventureiro, tornam seu cenário um quadro vivo de suas vivências. Viveu intensamente e morreu no esquecimento, nem sua lápide ainda foi encontrada. Porém, ele deixou as pinturas como perenização de sua passagem.

Façamos a seguir um passeio visual voltado às paisagens de cenários rurais, urbanos e de descrição da fauna e flora. Estas paisagens, serão investigadas buscando: sua aproximação temporal e espacial; o cenário retratado; além da inserção, quando possível, no contexto histórico em que está inserida. Ao

---

<sup>51</sup> LAGO, Pedro Corrêa do. *A Viagem Pitoresca de Debret* In: BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil (1816-1831)*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Capivara, 2013, p. 55.

<sup>52</sup> De acordo com Lemos [...] esses voluntários desmobilizados, em sua gritante maioria, eram moços alemães ideologicamente frustrados devido ao arrasador fracasso das revoluções de 1848; politicamente indignados com o esvanecimento do acalentado sonho de uma unificação alemã, com a retirada prussiana da Dinamarca; espiritualmente desiludidos de seus líderes e causas europeias, sentindo-se mesmo traídos e abandonados em seus ideais. Em suma, almas desorientadas em busca de novos valores. Pior de tudo, com o sustento pessoal comprometido”. LEMOS, Juvêncio Saldanha. *Brummers: A Legião Alemã contratada pelo Império Brasileiro em 1851*. Porto Alegre: Edigal, 2015, p. 90.

fazer esta caminhada visual, mais alguns elementos da trajetória de Hermann Wendroth virão à tona e poderemos constatar da relevância de sua produção para ter preservado imagens do Rio Grande do sul de meados do século XIX. Podemos constatar da veracidade da afirmação de Peter Burke de que “as imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vivida”.<sup>53</sup>

Nesta direção, se buscará fazer uma leitura histórica dos objetos que estão sendo retratados pelo artista, isto significa, contextualizar os cenários urbanos e rurais no processo histórico sul-rio-grandense de meados do século XIX. Não ignorar escolhas pessoais ou criações artísticas, mas, constatar que Wendroth, quase sempre buscou reproduzir detalhadamente os elementos materiais que compunham os cenários que ele vislumbrou: casas, embarcações, ruas, carroças, vestimentas, objetos pessoais e cotidianos da população urbana ou rural etc.

Com aproximações e não com finalizações interpretativas -por não ser o *métier*, será feita a identificação preliminar e hipotética de espécies de plantas e animais. Ou seja, estes desenhos podem ser úteis para comprovar a ocorrência de determinadas espécies botânicas e faunísticas no Rio Grande do Sul no ano de 1851-1852.

O objetivo maior desta incursão é constatar que Wendroth buscava reproduzir “detalhadamente” o que estava sendo desenhado. Nesta direção, possibilita uma aproximação, em alguns casos, quase fotográfica, com a planta, o animal, a arquitetura, as embarcações, os espaços naturais etc.

---

<sup>53</sup> BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p. 17.

As paisagens seguirão a seguinte sequência expositiva: Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas, Rio Pardo, Lavras do Sul, Torres, Cabana de Bonpland, Plantas e Animais, Paisagens naturais e Cenários variados.

## **PORTO ALEGRE**

Estando localizada na zona limítrofe entre os biomas da Mata Atlântica e do Pampa, Porto Alegre apresenta características de ambos os biomas, além de incorporar espécies de fauna e flora migrantes da Amazônia, do Chaco e da Patagônia.<sup>54</sup> A posição geográfico-estratégica foi essencial para o povoamento humano de Porto Alegre: o Lago Guaíba faz a conexão com a Lagoa (Laguna) dos Patos até a Barra do Rio Grande e daí se tem acesso ao Oceano Atlântico e aos portos brasileiros e internacionais; o Guaíba é alimentado por quatro rios que adentram o interior do território Rio-grandense possibilitando a circulação humana e de produtos oriundos da pecuária e da agricultura colonial imigrante.

Com a ocupação espanhola na Vila do Rio Grande (1763-1776), inicialmente Viamão e na sequência Porto Alegre (1773) passa a ser a capital administrativa do Rio Grande do Sul português. O acesso portuário possibilitado pelo Guaíba foi decisivo para a localidade se tornar um dinâmico entreposto comercial e incrementar um crescimento populacional e urbano sustentável. Se em 1809 se

---

<sup>54</sup> Hasenack, Heinrich (coord.). & Marcuzzo, Silvia Franz (ed.). *Diagnóstico Ambiental de Porto Alegre*. Porto Alegre: Secretaria Municipal do Meio Ambiente, 2008. pp. 56-57; 72

tornou Vila, já em 1822, recebeu de D. Pedro I a autorização para se tornar a primeira cidade da Província do Rio Grande de São Pedro.

Quando Wendroth visita a cidade e fica fascinado com as paisagens naturais que observa e com as possibilidades de crescimento da urbe, estava ocorrendo recentemente, no último lustro, a retomada das atividades econômicas depois da relativa estagnação dos dez anos de guerra civil, provocados pela *Revolução Farroupilha* (1835-1845). Uma retomada feita já com sobressaltos ligados aos conflitos no Prata com o Uruguai e com a Guerra contra o argentino Juan Manuel de Rosas. Mais alguns anos e eclodiria a Guerra do Paraguai (1864-70) com mais sobressaltos, estagnações e intensa mortalidade de combatentes. Mas Porto Alegre continuou a registrar crescimento econômico e populacional que foi se intensificando ao longo das décadas e que se consolidou como centro de atração de mão-de-obra com o processo industrial crescente na República Velha gaúcha.

Alguns anos antes da chegada do mercenário alemão, Porto Alegre foi descrita pelo comerciante e naturalista francês Arsène Isabelle que chegou à cidade em 20 de março de 1834. Algumas destas impressões, dezessete anos após, ainda devem ter sido muito vívidas para Wendroth que retratou parte destes cenários em seus desenhos:

Quereis gozar um espetáculo que não é muito comum, mesmo na Grande Ópera? Subi ao ponto mais elevado da colina, onde está a praça principal e tereis, abaixo de vós, ao norte (que, como sabeis, é o meio-dia do hemisfério austral) a cidade que se estende em taludes; a enseada coberta de navios; as ilhas e o curso sinuoso dos cinco rios que

se alonga exatamente como uma mão aberta, de dedos afastados; depois as casas de campo orlando em semicírculo a margem sombreada da baía; os vales arborizados que se prolongam paralelamente às colinas do nordeste; a Vargem, ou a planície que fica atrás da cidade, com seus jardins, seus laranjais, suas bananeiras, palmeiras, cactos, tudo cercado de moitas espessas, quase sempre cobertas de mimosas amarelas, vermelhas, violetas ou e, por fim, mais além da planície do sul, repousando agradavelmente a vista, lindas casas de campo (quintas, chácaras ou fazendas) bem construídas e situadas pitorescamente na inclinação dos morros.<sup>55</sup>

Parte do que foi relatado por Arsène Isabelle foi desenhado por Wendroth, que enfatizou, além da natureza, as edificações materiais que destacavam Porto Alegre no cenário Provincial. Entre seus desenhos o artista alemão realizou duas pranchas dedicadas ao mesmo cenário: a Igreja Matriz e o Palácio do Governo. Sua percepção é de que neste local, lado a lado, estava o poder religioso e o poder administrativo-civil. Num Brasil católico e fundado no padroado, o alemão teve a sensibilidade de ver não apenas estruturas, mas, relações de poder estabelecidas nestes dois prédios vizinhos.

Este local permitia visualizar grande parte da cidade, em especial, em direção ao norte e ao sul da capital. Os dois prédios foram desenhados como se o artista estivesse posicionado nas proximidades da área frontal ao Teatro São Pedro – cujas suas obras haviam sido retomadas em 1850 e seria inaugurado em 1858.

A primeira imagem, na página seguinte, mostra os dois prédios de referência na centralidade histórica de Porto Alegre.

---

<sup>55</sup> ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1833-34). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.



**Figura 1 Praça da Matriz e Palácio do Governo.**

A Igreja Matriz da Mãe de Deus começou a ser construída em 1779 e o corpo estava concluído em 1794. Porém, só em 1846, a mando do Marquês de Caxias, foi levantada a segunda torre, portanto, era um prédio que sofrera reformas pouco tempo

antes de ser retratado por Wendroth em 1852. Desde 1848, com a criação da Diocese de São Pedro do Rio Grande do Sul, a Matriz passou a ser Catedral, mas, a população manteve a denominação primeva. Seu estilo arquitetônico era o barroco tardio ou rococó (simples). “Suas linhas seguiam o plano funcional da igreja Católica durante a colônia: uma fachada de dois pisos em esquema tripartido, com aberturas decoradas, com um frontão ornamental e duas torres laterais para os sinos”.<sup>56</sup> A Matriz foi demolida no final da década de 1920 para construção da Catedral Metropolitana.

Ao lado esquerdo do prédio da Matriz está a Capela do Divino Espírito Santo (parcialmente visível na gravura) que teve sua primeira versão construída em 1772 sofrendo alterações estruturais (em data desconhecida) sendo edificado um novo prédio que foi demolido em 1882. O artista alemão desenhou fiéis que se deslocam ao templo e um padre conversa com um homem e uma mulher na Praça da Matriz.

---

<sup>56</sup> BOHMGAREN, Cíntia Neves. A Igreja Matriz da Freguesia da Madre de Deus de Porto Alegre (1773-1929). *Revista Pindorama*, n° 1. Porto Alegre: UFRGS, sd.



**Figura 2 Matriz e ao lado a Capela do Espírito Santo.**

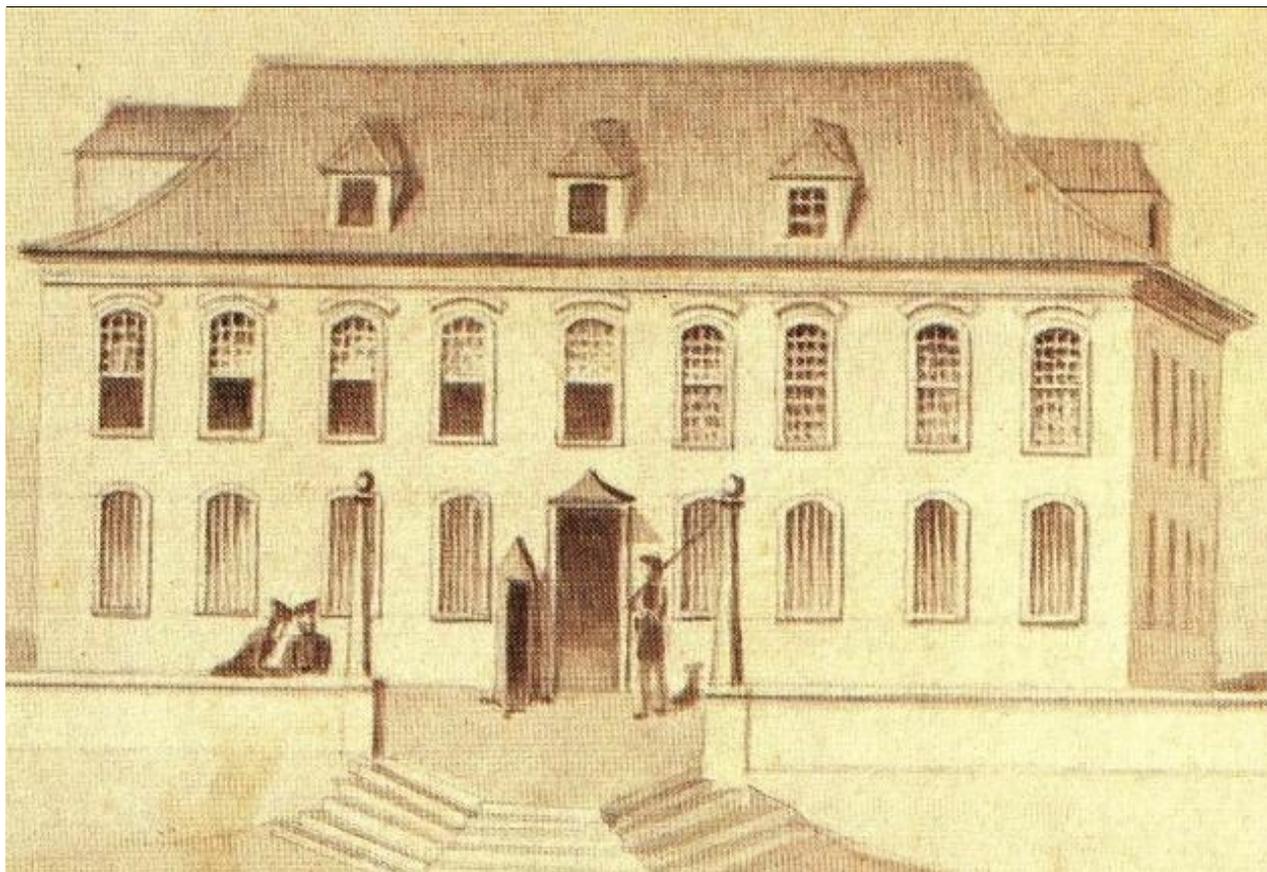
As duas aquarelas do artista constituem a mais antiga documentação visual conhecida da Igreja Matriz. A relevância destas imagens é argumentada por Ricardo Franz:

Não são imagens muito detalhadas, mas têm um desenho claro e são o bastante para um estudo geral, e têm a virtude adicional de serem muito consistentes entre si (...) considero as imagens de Wendroth, mesmo com suas possíveis imprecisões, a referência básica para o estudo da evolução física da Matriz, bem como da estética de seu exterior, pois penso que a representam em um estado de grande coerência estilística, principalmente no que diz respeito à sua ornamentação (...) Em suma, considerando a escassez de documentação a respeito das modificações da igreja, e levando em conta a coerência das imagens de Wendroth em relação às modificações posteriores, que mostram uma transição gradual e lógica nas formas, consistente com um processo continuado ao longo dos anos de manutenção e reformas, às vezes pouco atentas a aspectos estéticos, penso que o testemunho do aquarelista prova ser no geral muito confiável, e deveria servir como a base de qualquer análise estética do edifício.<sup>57</sup>

Estas duas imagens constituem um dos “postais” essenciais oitocentistas que retrataram Porto Alegre e o seu poder religioso e político.

---

<sup>57</sup> FRANTZ, Ricardo André. *Antiga Igreja Matriz de Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre: Síntese histórica e social – questões estéticas e autorais – legado*. 2014. [https://www.academia.edu/6353040/A\\_antiga\\_Igreja\\_Matriz\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_Madre\\_de\\_Deus\\_de\\_Porto\\_Alegre\\_S%C3%ADntese\\_hist%C3%B3rica\\_e\\_social\\_quest%C3%B5es\\_est%C3%A9ticas\\_e\\_autorais\\_legado](https://www.academia.edu/6353040/A_antiga_Igreja_Matriz_de_Nossa_Senhora_Madre_de_Deus_de_Porto_Alegre_S%C3%ADntese_hist%C3%B3rica_e_social_quest%C3%B5es_est%C3%A9ticas_e_autorais_legado) Acesso: 01-06-2020.



**Figura 3 Palácio do Governo.**

O prédio acima é o Palácio de Governo (futuramente foi construído neste local o Palácio do Piratini) e está sendo vigiado por um guarda. Este foi o primeiro prédio de importância administrativa a ser construído na urbe e foi chamado de *Palácio de Barro*. Começou a ser erguido em 1773, quando a Câmara de Vereadores é transferida

de Viamão para Porto Alegre, sendo destinado a sediar a administração geral da Capitania. Foi finalizado em 1789 e demolido em 1896. Este palacete de dois pisos era típico do Barroco colonial português.

A segunda imagem mostra uma grande movimentação em frente aos dois prédios: está sendo realizada uma procissão (festa do Divino Espírito Santo?) e um grande efetivo militar está formado em frente à Igreja.

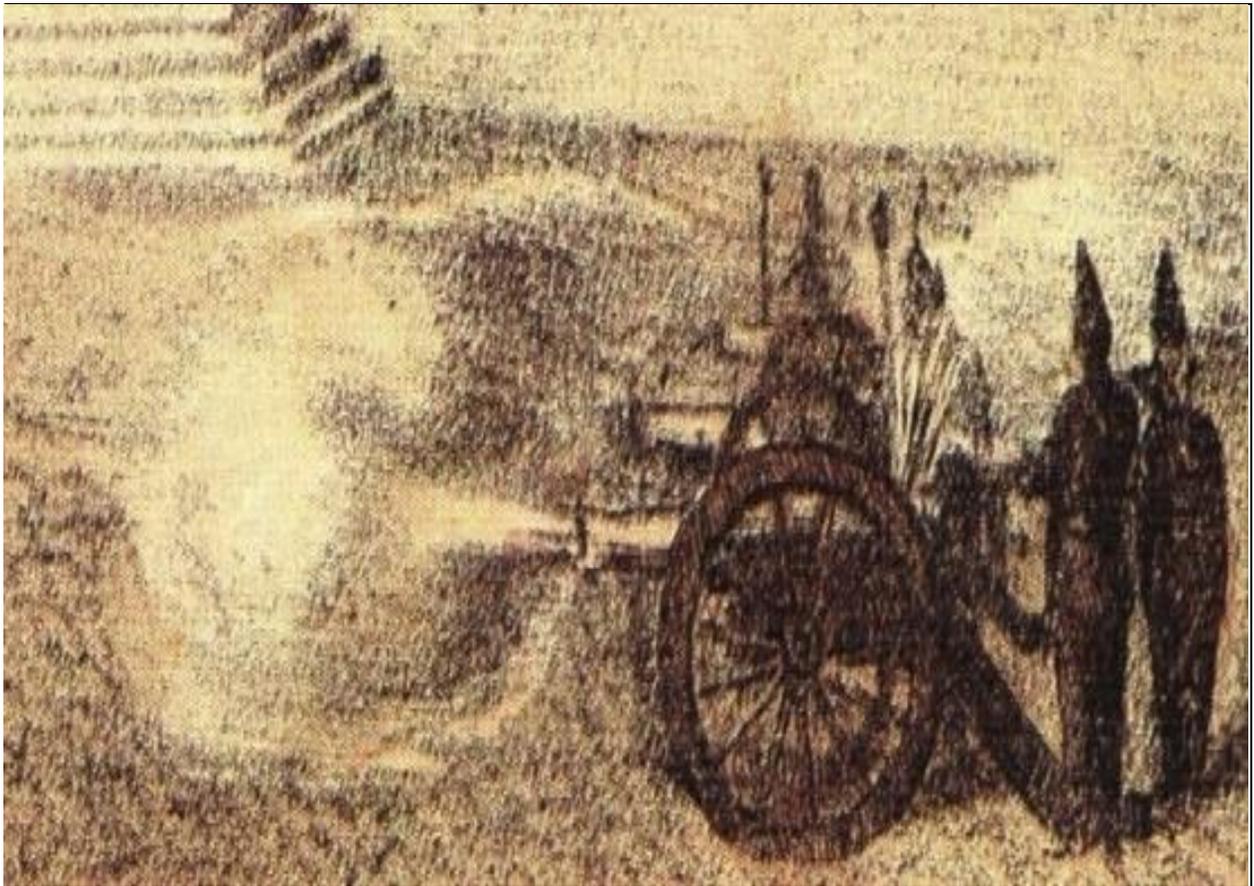


**Figura 4 Igreja Matriz e Palácio do Governo em Porto Alegre.**



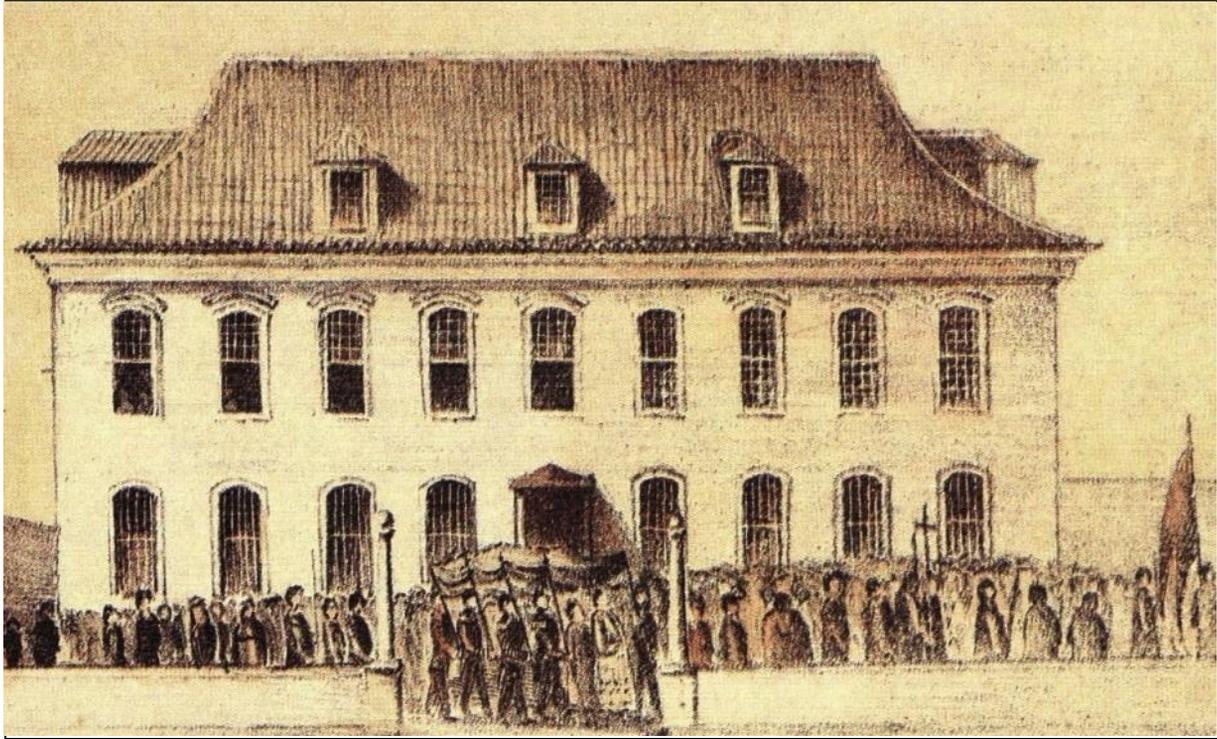
**Figura 5 Igreja Matriz.**

Na praça da Matriz estão posicionados três canhões e um deles está fazendo um disparo (com carga de pólvora).



**Figura 6** Canhões.

Bandeiras de irmandades religiosas estão sendo carregadas pelos participantes que devem se deslocar por várias ruas da cidade conclamando os fiéis para orações e devoções.

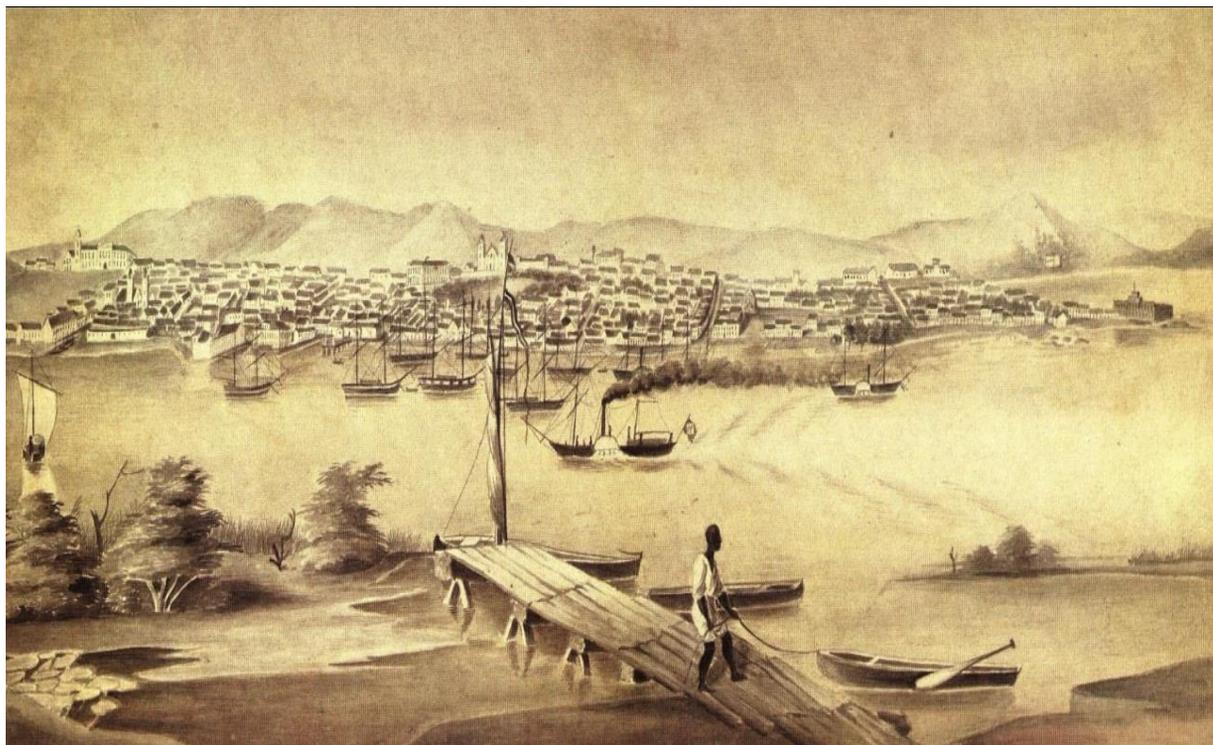


**Figura 7 Procissão em frente ao Palácio do Governo.**

O contexto de uma maior participação de militares pode estar ligado às atividades bélicas no Prata, onde milhares de soldados brasileiros estavam se deslocando ou aquartelados em barracas.

Wendroth, em outras cinco gravuras, buscou captar paisagens que evidenciassem a importância da localização da cidade junto às águas do Guaíba e o perfil do crescimento portuário e arquitetônico do centro urbano.

A primeira delas foi obtida a partir de uma ilha do Guaíba, que ficava de frente às edificações urbanas de Porto Alegre (na face do atual Cais da Mauá). Em meados do século XIX, a população de Porto Alegre era de aproximadamente 15 a 20.000 habitantes.



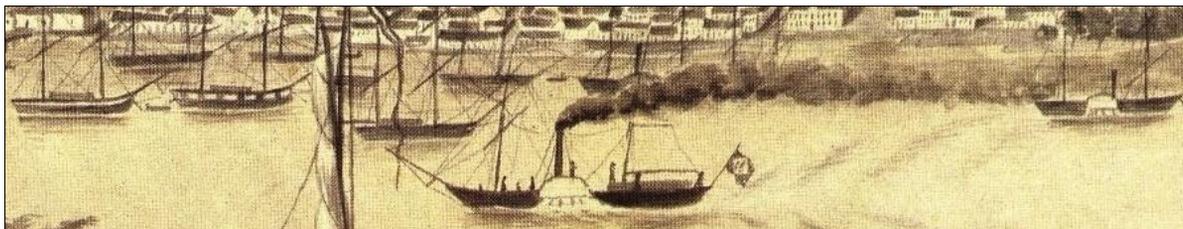
**Figura 8** Vista total de Porto Alegre.

No primeiro plano se observa um pequeno trapiche com embarcações a remo, talvez de pescadores, e um negro segurando com uma corda a canoa.

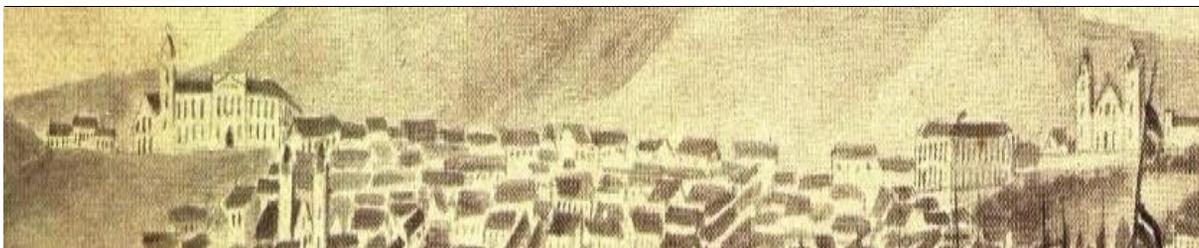


**Figura 9 Atividades realizadas por negros são presença essencial nos desenhos.**

Nas águas do Guaíba o movimento portuário é intenso, com navios à vela e a vapor atracados ou em deslocamento.



À esquerda, no ponto elevado, o prédio da Santa Casa e no centro da imagem a Igreja Matriz da Mãe de Deus.



A partir do mesmo plano de vista (numa ilha do Guaíba) Wendroth reproduz em outra inclinação o perfil urbano na extensão do Cais da Alfândega.



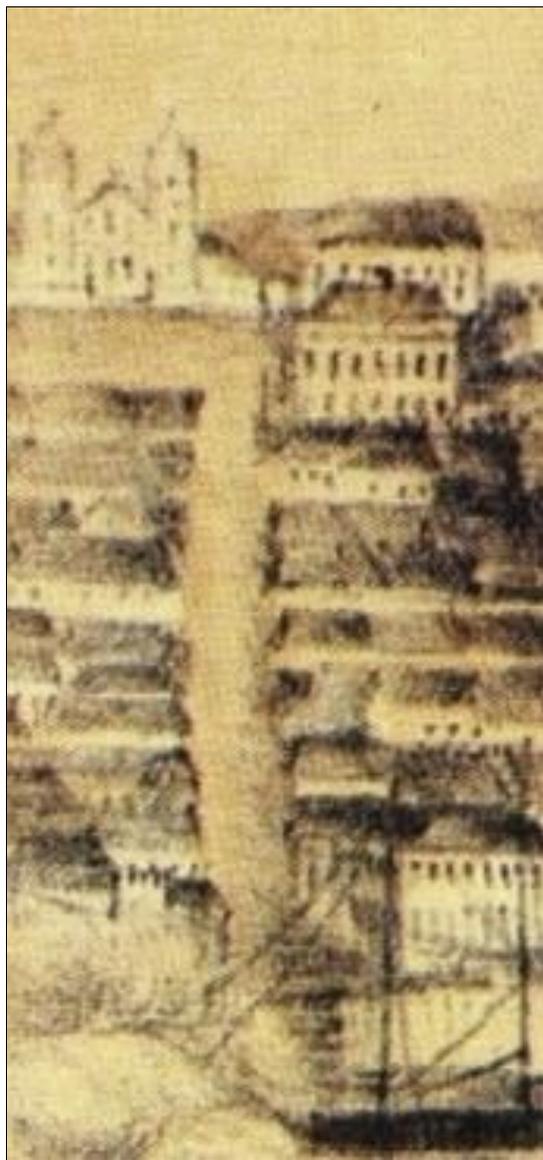
**Figura 10** Porto Alegre.

A Igreja Matriz e o Palácio de Governo são reproduzidos e um detalhe se destaca: o Teatro São Pedro já estava com a estrutura edificada! Foi inaugurado seis anos depois.



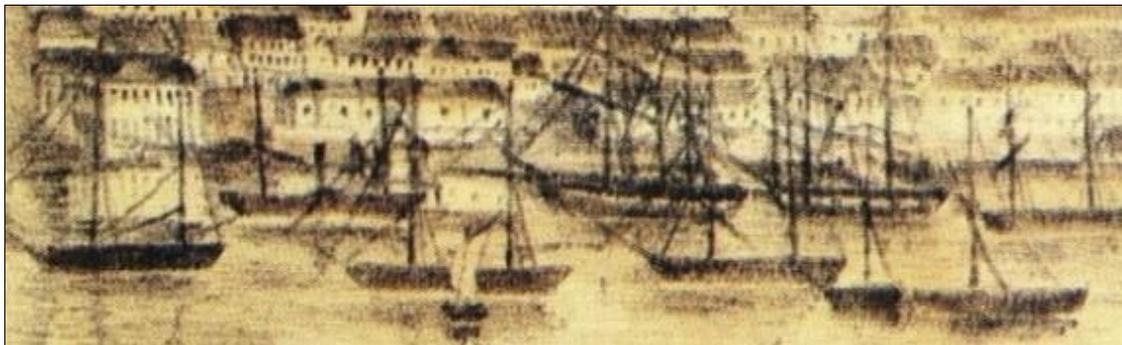
**Figura 11** Igreja e Palácio ao fundo. Em primeiro plano à direita está o Teatro São Pedro.

E a rua que se destaca na imagem, que foi aberta em 1799 e se estendia a partir do Alto da Matriz, passando pela Rua da Praia até chegar ao Cais é a Rua da Ladeira (atual General Câmara).



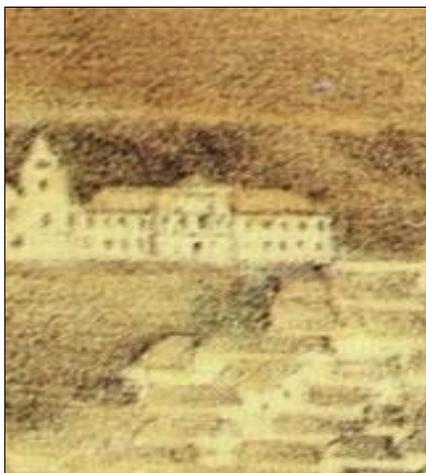
**Figura 12** Rua da Ladeira.

À direita da Rua da Ladeira está a atual Praça da Alfândega (cuja Alfândega foi instalada em 1804). Muitas embarcações estão junto ao Cais da Alfândega.



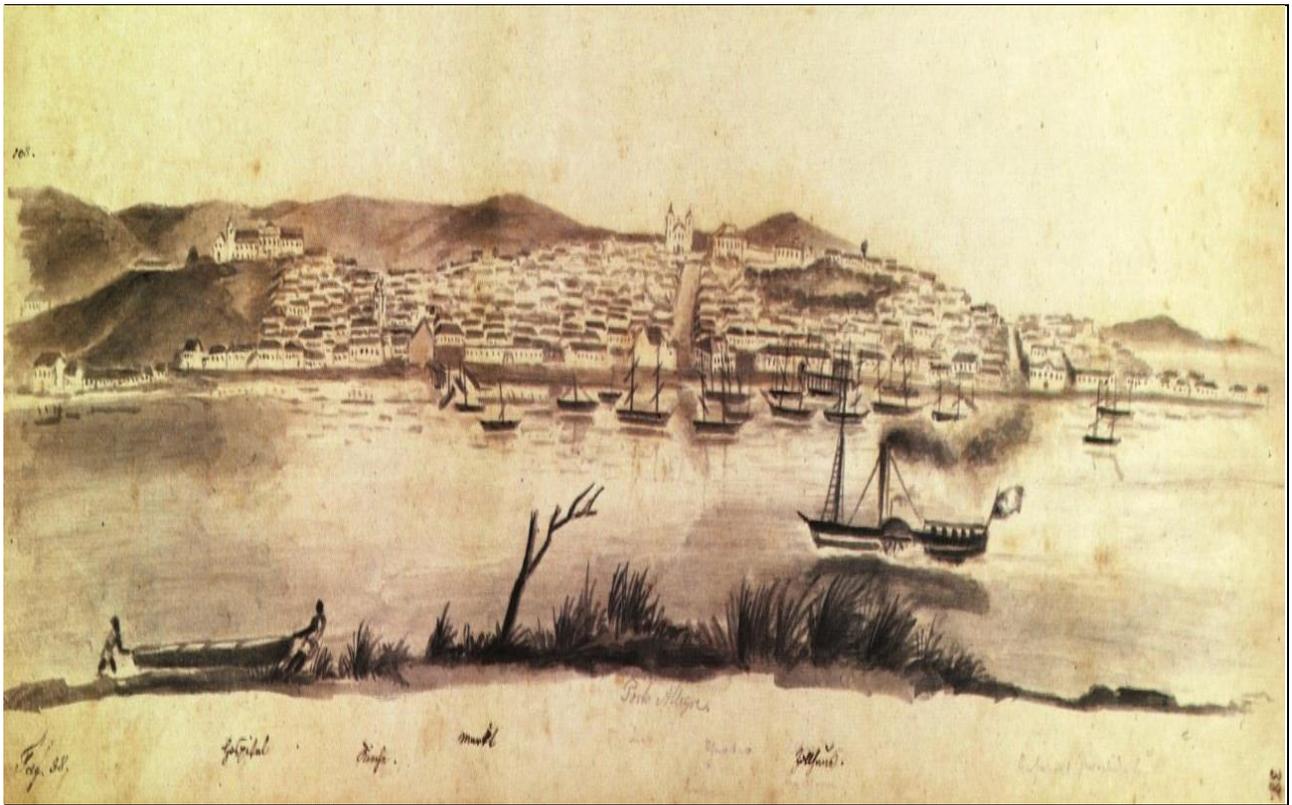
**Figura 13 Cais da Alfândega.**

Ao lado esquerdo o prédio da Santa Casa e geminado a Capela Senhor dos Passos. Neste perfil a topografia de Porto Alegre com seus altos e baixos fica evidenciada.



**Figura 14 Santa Casa e Capela.**

Uma terceira imagem de Wendroth utilizando o mesmo perfil das duas anteriores, buscou obter uma abrangência espacial maior para os dois lados.



**Figura 15 Hospital, Igreja, Mercado e Alfândega.**

Ele faz uso de uma perspectiva diferenciada como se estivesse mais afastado, mas, de fato, a distância é a mesma das gravuras anteriores. A vantagem é cobrir

uma área ainda maior desta faixa urbana e evidenciar o esgotamento de construções na altura do prédio da Santa Casa.



**Figura 16 Limite urbano com a Santa Casa.**

O perfil de duas torres evidencia a antiga Igreja do Rosário construída em 1827 com estatura não inferior a Matriz, porém, localizada numa área baixa que lhe tirava a monumentalidade. Foi demolida em 1951 para construção da nova Igreja fazendo desaparecer um dos mais belos templos barrocos do Rio Grande do Sul.



**Figura 17** Igreja do Rosário na atual Rua Vigário José Inácio.

Estas três gravuras estão repletas de elementos estruturais na paisagem urbana que propiciariam uma detalhada pesquisa.

Invertendo o ângulo de observação o artista, em uma aquarela, nos conduz a um espaço populacional menos adensado. Olhar para as imagens anteriores de uma “casa colada na outra”, já passa uma leve sensação claustrofóbica: menos de 20 mil pessoas já parecem sufocantes para a capital!

O aperto que já é sentido nas imagens anteriores não se repete nesta vista ruralizada e com muita água em sua volta. Fica explícito em Wendroth que o Lago Guaíba é enfatizado não apenas como paisagem, mas, como essencialidade para o desenvolvimento de Porto Alegre. Este ancoradouro natural é alimentado por quatro rios<sup>58</sup> permitindo a conexão de inúmeras localidades com a capital da Província. Sua ligação com a Lagoa dos Patos (e a saída para o mar em Rio Grande) foi fundamental para o desenvolvimento deste entreposto comercial e também centro administrativo. Portanto, faz sentido o Guaíba ser presença de destaque nas imagens realizadas pelo artista alemão.

---

<sup>58</sup> O Lago Guaíba se forma a partir do Delta do Jacuí que é formado pelos Rios Jacuí, Sinos, Caí e Gravataí.

Nesta aquarela, obtida do alto do Morro de Santa Teresa<sup>59</sup>, Wendroth reproduziu a expansão urbana e as áreas ainda rurais de Porto Alegre em 1852.

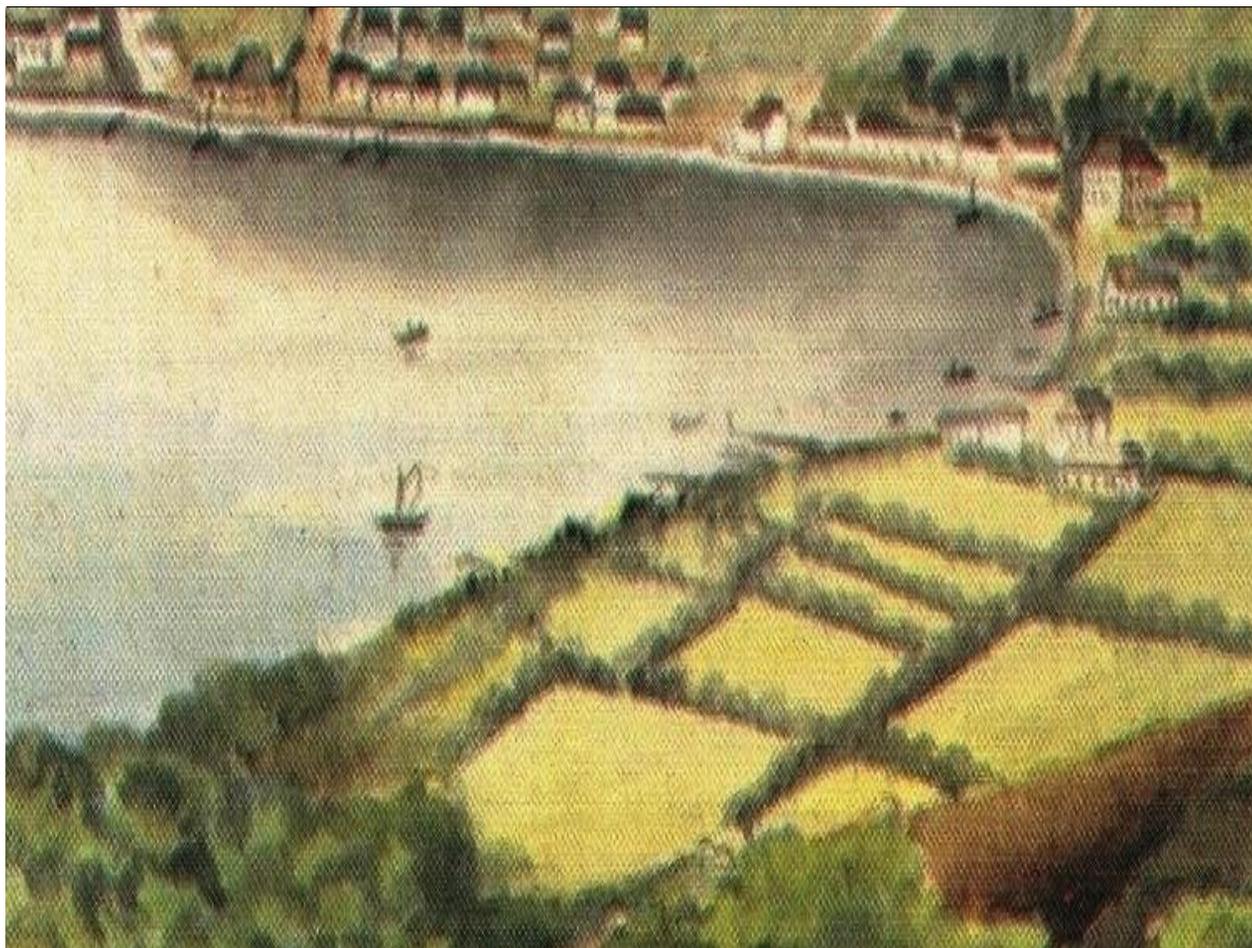
---

<sup>59</sup> O Morro de Santa Teresa possui 148 metros de altura. O seu nome tem origem no Colégio Santa Teresa para meninas órfãs. Quando de sua visita a Porto Alegre em novembro de 1845, D. Pedro II visitou a região do morro e adquiriu com recursos próprios uma área para construção do Colégio. O arquiteto Auguste Montigny foi o autor do projeto e estava finalizado quando da visita de Wendroth ao Morro. <http://www.defender.org.br/defender-revela-sitio-historico-em-porto-alegre/> Acesso: 02-06-2020.



**Figura 18** Porto Alegre pelo sul - junho 1852.

Muito aterramento foi realizado no século XX para formar o Bairro Praia de Belas o que reduziu radicalmente a enseada que está nos desenhos.



**Figura 19** Área "aproximada" dos aterramentos do Bairro Praia de Belas.

Observa-se – num ângulo privilegiado - a sequência de prédios na atual Rua Duque de Caxias (Rua da Igreja) como se fosse uma muralha separando a

“Cidade Alta” do declive de esparsas construções que no futuro se tornou o bairro “Cidade Baixa” e adjacências.



**Figura 20 Perfil da Rua Duque de Caxias.**

Este baixio tinha problemas de alagamento, pois, recebia as águas das partes altas da cidade e por ali cruzava o Arroio Dilúvio.

Esta área foi conhecida como Areal da Baronesa, devido a ser construída uma imponente residência por João Batista da Silva Pereira e sua esposa Maria Emília Pereira, respectivamente, Barão e Baronesa de Gravataí. No local do casarão, atualmente está edificado o prédio do Pão dos Pobres e em seu amplo entorno ficava a Chácara da Baronesa. Nesta área ruralizada, mas, junto à cidade, se fazia coleta de frutas nativas, caminhadas em vegetação cerrada e até existiam locais onde escravos fugidos se escondiam.



**Figura 21** Imagem meramente aproximada da área do futuro Bairro Cidade Baixa.

Também se destaca, nos fundos da Igreja Matriz, o cemitério que havia cessado recentemente os enterramentos devido ao esgotamento espacial do campo santo. Possivelmente, a imagem mais antiga da parte lateral do Hospital da Santa Casa - com a torre se destacando no grande prédio (à direita)- foi retratado nesta aquarela.

Abaixo está uma segunda versão da cena anterior só que agora em sépia com alguns detalhes artísticos diferenciados - como os raios do sol e a colocação de uma carreta no canto esquerdo. É datado pelo artista como sendo de junho de 1852.



**Figura 22 Porto Alegre pelo sul - junho 1852.**

Em outra aquarela, foi a partir do Hospital da Santa Casa que ele obteve a imagem reproduzida abaixo.



**Figura 23** Porto Alegre vista do Hospital.

Observa-se, de uma janela do Hospital uma parte da área central tendo por limite o prédio da Igreja Matriz (à direita), a Chácara da Baronesa (com o casarão construído em 1826 se destacando em meio ao vazio nas margens do Guaíba) e

parte da zona sul (à esquerda). Também à esquerda está o Morro de Santa Teresa, local que o artista escalou para realizar a aquarela descrita anteriormente.



**Figura 24 Igreja Matriz.**



**Figura 25 Casarão da Baronesa.**



**Figura 26** Guaíba.



**Figura 27** Morro de Santa Teresa.

A paisagem reproduzida pelo pintor alemão é instigante para observar a arquitetura colonial. Entre as residências, uma característica estrutural é a casa-em-fita, quando a parede divisória é compartilhada com a casa vizinha, as chamadas “casa de porta e janela”. REIS FILHO observa que as vilas e cidades brasileiras no período colonial apresentavam ruas uniformes, com residências

construídas sobre o alinhamento das vias públicas, e paredes laterais sobre os limites dos terrenos, conforme antigas tradições urbanísticas de Portugal. Esta preocupação de caráter formal, tinha por finalidade, em grande parte, garantir para as vilas e cidades brasileiras uma aparência portuguesa.<sup>60</sup>

Nas paisagens de Wendroth (as que remetem ao estilo arquitetônico) se observa alguns prédios que possuem dimensões ou elementos mais avantajados. O poder aquisitivo poderia levar a ampliar as dimensões da residência/comércio em terrenos maiores. Além disso, o período Imperial trouxe novas modalidades arquitetônicas que irão, futuramente, suplantar o estilo colonial português, mas, em meados do século XIX esta transformação ainda ocorreu e o casario colonial se mantém consolidado na cidade até o final do século XIX.<sup>61</sup>

Além das casas de um pavimento, se observa várias construções de dois pavimentos, o sobrado: "sua diferença fundamental em relação à casa térrea consistia no contra piso da primeira deixado ao convívio familiar, enquanto seus pavimentos térreos acomodavam escravos e animais, quando não eram utilizados no comércio".<sup>62</sup> Portanto, no centro da cidade, a arquitetura colonial não está restrita a residências ou casas comerciais de um pavimento, mas, se observa muitos sobrados, o que mostra o aumento do poder aquisitivo e a importância comercial da localidade. Na arquitetura popular a herança do estilo colonial

---

<sup>60</sup> REIS FILHO, N. G. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.24.

<sup>61</sup> WEIMER, Günter. *A Arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

<sup>62</sup> "É uma Casa Portuguesa com Certeza!" *Arquitetura Residencial de Porto Alegre (1780 – 1810)* Clarissa Wetzel. *Revista Historiador*. Número 02. Ano 02. Dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador> Acesso: 02-06-2020.

prossegue ao longo dos oitocentos. Já os segmentos de maior poder aquisitivo construíam casas mais amplas e os estilos começarão a se modificar nas últimas décadas do século XIX com a difusão do neoclássico e do eclético.<sup>63</sup>

Outra imagem de Porto Alegre, mostra a nova área de expansão que ainda era um anecúmeno.



**Figura 28** Cortejo fúnebre.

---

<sup>63</sup> Macedo, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: Origem e Crescimento*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1999.

Inicialmente, será uma “cidade dos mortos” distante do centro urbano e fugindo aos perigos dos miasmas que amedrontavam a população que morava nas proximidades dos cemitérios. Esta medida de distanciamento veio em momento oportuno, pois, entre outubro de 1855 e janeiro de 1856, a epidemia de cólera ceifou entre oito e dez por cento da população da cidade. Em relação à população do Porto Alegre na década de 1850, o cólera foi uma tragédia muito superior se comparada com a mortalidade causada pela gripe espanhola (1918) cuja letalidade na capital foi de aproximadamente um por cento.

Retornando ao tema da nova “cidade dos mortos”, um cortejo fúnebre refinado foi retratado por Wendroth. As vestimentas dos integrantes que conduzem o carro fúnebre são sofisticadas e os cavalos estão com adornos. Os cavaleiros que acompanham o cortejo estão com roupas que denotam um padrão econômico superior e um dos cavalos ostenta arreios possivelmente de prata.



**Figura 29** Carro fúnebre.



**Figura 30** Integrantes do cortejo fúnebre.

Como não há descrição do local, observando as ondulações da paisagem, o enterro, possivelmente, tenha sido realizado em Porto Alegre. Como hipótese, o enterramento pode estar sendo feito no cemitério da Santa Casa de Misericórdia no Alto da Azenha que passou a receber enterramentos a partir de abril de 1850.

Desde 1840 se intensificou a proibição de enterramentos dentro das igrejas no Brasil. A partir de 1850, a legislação que proíbe enterramentos no centro urbano, se torna mais incisiva e exige a busca de soluções através da construção de cemitérios no extramuros (termo usado em Porto Alegre e Rio Grande), afastado do centro urbano para garantir uma atmosfera livre dos miasmas.

Na aquarela se observa a ausência de casas, o muro, uma cruz no portão de entrada e uma capela. Um local suficientemente distante. Estava nascendo a “distante” cidade dos mortos que, entretanto, ao longo do século XX foi envolvida pela expansão urbana da metrópole.



**Figura 31 Cemitério no Alto da Azenha.**

## **RIO GRANDE**

Rio Grande, teve o seu surgimento norteador pelo cenário geopolítico de enfrentamento entre Portugal e a Espanha pelo controle do estuário da Lagoa dos Patos. Este processo recua a 1680 com a fundação da Colônia do Sacramento e a constituição de uma rota terrestre para o transporte do gado chimarrão da vacaria del mar. O início oficial do povoamento ocorreu em 1737, com a ocupação e organização de uma Comandância Militar para administrar o Rio Grande do Sul lusitano. Em 1751 surge o poder público no atual Rio Grande do Sul com a instalação da Vila do Rio Grande de São Pedro e da respectiva Câmara Municipal que administrava toda a Capitania do Rio Grande.

O povoamento no século XVIII teve predominância de açorianos, portugueses, cariocas e paulistas, dotando o local de uma identidade luso-brasileira. Tempo de fortificações e de guerras caracterizou este século XVIII, inclusive com o domínio espanhol durante 13 anos (1763-1776), período em que existiram 15 fortificações nas margens ou nas proximidades da Barra do Rio Grande. Com a vitória militar portuguesa em 1776, tem início um período de expansão das atividades comerciais ligadas à pecuária e à charqueada rio-grandense. Nos primórdios do século XIX, Rio Grande era o principal centro de comércio da Capitania, estando o crescimento socioeconômico ligado diretamente ao movimento portuário. A integração do Rio Grande de São Pedro aos circuitos mercantis da América portuguesa possibilitou a intensificação das trocas mercantis realizadas através do Porto do Rio Grande.<sup>64</sup>

A partir da década de 1820 o município se caracteriza pela expansão e consolidação do capitalismo comercial e do comércio de exportação e importação pelo Porto Velho do Rio Grande. A localidade é considerada por viajantes estrangeiros como o maior entreposto comercial do sul do Brasil. Comerciantes portugueses, alemães, ingleses, franceses e italianos instalam filiais de casas comerciais europeias nas ruas próximas ao Porto Velho (Riachuelo e Marechal Floriano), dinamizando um importante comércio internacional que ligou o Porto do Rio Grande com portos europeus e dos Estados Unidos.

---

<sup>64</sup> BERUTE, Gabriel Santos. *Atividades Mercantis do Rio Grande de São Pedro: negócios, mercadorias e agentes mercantis (1808-1850)*. Porto Alegre: Tese de Doutorado em História/UFRGS, 2011, p. 265.

No contexto histórico do comércio de exportação e importação, não é de estranhar que chamou a atenção de Wendroth os vários navios atracados no porto. A maioria são navios a vela, mas, os vapores também se fazem presente.

Na aquarela reproduzida a seguir, se observa a Rua da Boa Vista (desde 1865 se chama Rua Riachuelo) sendo o cais construído com estrutura de madeira (estacadas), exigindo intervenções de manutenção frequentes. O espaço entre os prédios e o cais era muito menor do que o atual e não há armazéns para guardar os produtos. Isto era feito pelas próprias casas comerciais que os armazenavam ou ficavam estocados/apreendidos no prédio da Alfândega. Neste período, era o antigo prédio da Alfândega e não o atual que foi construído entre 1874-1879. O cais de concreto, ampliando a largura da Rua Riachuelo, foi construído entre 1872-1876.

A Rua da Boa Vista (inicialmente chamada de Rua Nova das Flores) surgiu em meados da década de 1820 com o aterramento da margem da Lagoa dos Patos. Até então, a fachada do casario ficava de “costas” para o Porto e ficava de frente para a Rua da Praia (atual Rua Marechal Floriano). Portanto, este casario retratado por Wendroth tem no máximo 25 anos e a maioria não deve ter sido construído a mais de uma década. É um crescimento urbano muito intenso devido ao incremento do comércio naval em nível internacional, de cabotagem na costa brasileira e pela Lagoa dos Patos e Lagoa Mirim. Prédios de dois, três e até quatro pisos são observados na aquarela. Para os comerciantes, ficar junto ao Porto era essencial para acompanhar e facilitar a movimentação de carga e descarga de mercadorias. Os sobrados, normalmente, tinham um mirante para

observar o movimento portuário da Barra do Rio Grande. Desta forma poderiam se organizar com agilidade para os processos de liberação de carga junto a Alfândega e para a organizarem a mão-de-obra envolvida na movimentação das mercadorias e das matérias-primas.

O pintor alemão ressalta o trabalho realizado por escravos negros no porto. Ele mostra uma pequena embarcação com quatro remadores que está rebocando outra embarcação com dois remadores e barris e uma terceira embarcação que transporta apenas barris. De acordo com o calado do navio, era necessário ficar mais afastado do Porto ou ficar no Cais de São José do Norte que tinha um calado mais profundo. Utilizava-se catraias (embarcações de menor calado, mas, que conseguiam trazer um volume razoável de mercadorias) ou estes pequenos barcos. Situação sofrível para os remadores para cruzarem às águas agitadas e os quase seis quilômetros de largura da Lagoa dos Patos entre Rio Grande e São José do Norte. No cais se observa pessoas caminhando e negros descarregando barris de uma pequena embarcação.



**Figura 32** Esboço de uma vista do Porto do Rio Grande do Sul.



**Figura 33** Embarcação com produtos dos navios.

Utilizando o livro de Alvim Johnson's que reproduz as bandeiras usadas pelos países na navegação oceânica em 1868, foi possível identificar a procedência da maioria dos navios atracados no Porto do Rio Grande: Brasil, Estados Unidos, França, Dinamarca, Países Baixos, Hamburgo e Bremen<sup>65</sup>.



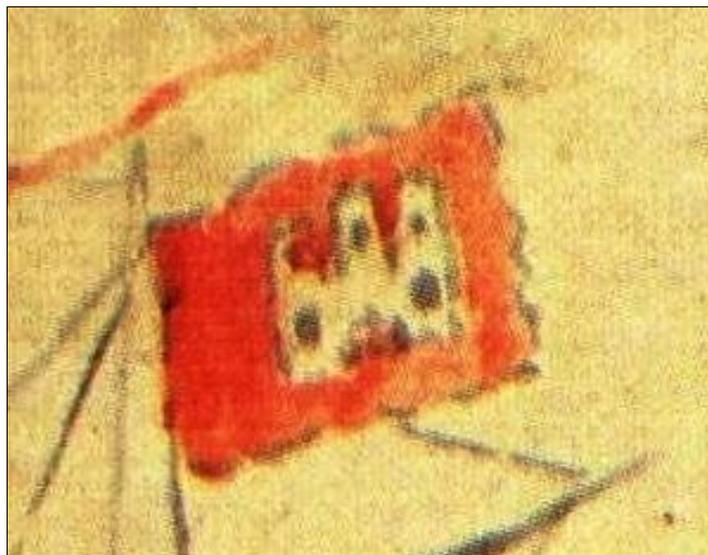
**Figura 34** Duas embarcações com bandeira do Império Brasileiro.

---

<sup>65</sup> Dos cinco milhões de alemães (Confederação dos Estados Alemães) que imigraram para o Brasil, Estados Unidos, Argentina, Austrália e Canadá no século XIX, a maioria partiu dos portos de Bremen e Hamburgo.



**Figura 35 Estados Unidos da América.**



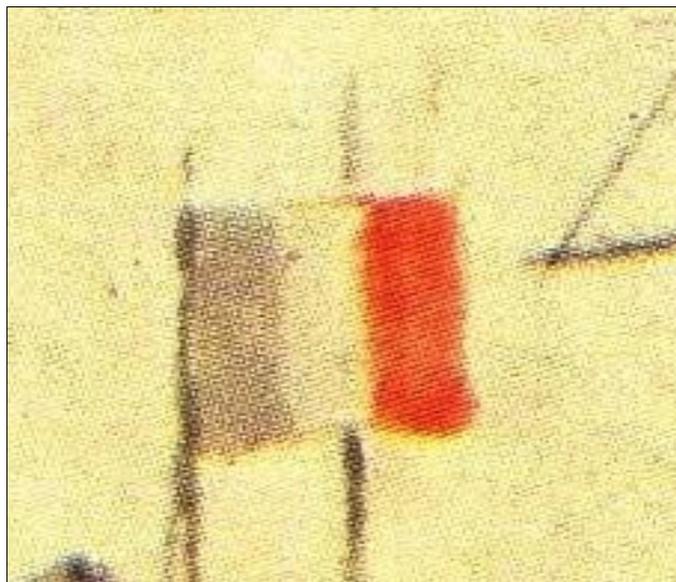
**Figura 36** A bandeira vermelha com dístico no centro e âncora é de Hamburgo



**Figura 37** Bandeira com listas vermelhas e brancas horizontais. Bremen (Alemanha).



**Figura 38 Países Baixos ou Luxemburgo.**



**Figura 39 França.**



**Figura 40 Danish Merchant (comerciante dinamarquês) – Dinamarca.**

Bandeira não identificada com uma águia. A hipótese é ser europeia, porém, não foi localizada na relação de Johnson's ou em outras fontes.



**Figura 41** Bandeira não identificada.

Na imagem a seguir, está reproduzido o levantamento publicado por Alvin Johnson's que traz a relação das bandeiras e respectivos países (*national emblems*) que eram atuantes no comércio marítimo internacional em meados do século XIX.



Figura 42 JOHNSON'S, Alvin.<sup>66</sup>

Outro desenho de Wendroth -que não recebeu aquarela e que alguns elementos foram modificados-, foi elaborado a partir desta imagem base do Porto do Rio Grande. É uma estratégia utilizada em vários desenhos. Os prédios da Rua da Boa Vista mantiveram-se com uma alteração de perspectiva como se a imagem fosse um pouco mais próxima.

---

<sup>66</sup> JOHNSON'S, Alvin. *Jewett new chart of national emblems*. Print showing the flags of various countries, those flown by ships, and the Signals for Pilots. In the top left corner is the United States 35-star flag, in the top right corner is the Royal Standard of the United, New York, 1868. Biblioteca do Congresso Americano.



**Figura 43 Vista do Porto do Rio Grande.**

Os personagens que estavam no cais também foram alterados. O movimento de navios é que sofreu maior modificação, permanecendo, no mesmo lugar, apenas o vapor do Império Brasileiro enquanto outro vapor brasileiro está zarpando. Navios estão posicionados em lugares diferentes e a maioria sem o velame. Embarcações menores a vela estão chegando ao porto e outra

embarcação a remo está trazendo mercadorias. A imagem transmite o trabalho intenso de circulação de mercadorias.



**Figura 44 Movimento intenso de embarcações.**

A última vista do Porto do Rio Grande inverte o ângulo de visão. É como se da janela do segundo piso de uma das casas comerciais da Rua da Boa Vista se observa o cais e o trabalho de carregamento de mercadorias. Negros estão fazendo o trabalho de estivadores e um homem está vigiando os movimentos com as mãos para trás. Embarcações estão ancoradas e um vapor está passando em frente ao cais. No horizonte está a cidade de São José do Norte. A imagem

mantém a atividade comercial frenética das anteriores e apenas um navio está com a bandeira hasteada que é da Dinamarca<sup>67</sup>. Os volumes a serem carregados possuem uma numeração (9,12,50,51...). A movimentação portuária exige um acompanhamento contínuo para garantir o envio e recebimento correto dos produtos evitando prejuízos financeiros ou ações judiciais das partes prejudicadas. Um homem negro bem vestido com casaco e gorro vermelho conversa com um homem de cartola. É um negro livre que deve ocupar um cargo de fiscalização do trabalho dos escravos ou até ser um proprietário/fornecedor de mão-de-obra escrava. O que se constata, e Wendroth insiste com pertinência em ressaltar em seus desenhos, é que o trabalho negro é essencial para movimentar os mais diferentes setores produtivos da sociedade Rio-grandense oitocentista.

---

<sup>67</sup> Em duas aquarelas apareceu este navio da Dinamarca. Isto é interessante, pois, o ódio dos brummers que lutaram pelo exército de Schleswig-Holstein para libertar-se do jugo da Dinamarca e foram derrotados, não impediu que Wendroth se detivesse em representar a embarcação. A motivação para o Brasil recrutar mercenários na Alemanha foi exatamente o grande contingente de militares frustrados e desempregados que circulavam após a derrota militar por este exército. Teria existido os brummers se não fosse à vitória da Dinamarca?



Figura 45 Cais do Rio Grande.



Além dos retratos do Porto o pintor alemão elaborou as duas únicas imagens detalhadas do Cemitério do Bomfim na cidade do Rio Grande.



**Figura 46 Cemitério do Bomfim.**

Este cemitério foi planejado em 1832 e passou a ser administrado pela Santa Casa em 1842. A entrada do cemitério, onde, no desenho, dois religiosos estão conversando, ficava na Rua da Alfândega (atual Rua dos Andradas) e a pequena capela e o paredão com catacumbas ocupava parte da Rua do Castro (atual Duque de Caxias). A Câmara Municipal ordenou ao fiscal em agosto de 1850 a medição para abertura desta rua no trecho que o Cemitério do Bomfim estava

ocupando. Porém, era necessário decorrer o tempo necessário para serem consumidos os cadáveres que naquele trecho haviam sido sepultados. Possivelmente, quando fez esta aquarela, não havia ocorrido a abertura da Rua do Castro. Com a epidemia do cólera em 1855, o cemitério foi desativado pelo excesso de enterramentos decorrente do *morbis* que ceifou mais de 700 pessoas em Rio Grande.

Ele também fez um esboço do cemitério e da capela a partir do qual pode ter sido elaborada a aquarela. Junto a esse esboço está a imagem de uma lápide de uma das carneiras (gavetas). Esta lápide se refere a uma criança que morreu com dez anos de idade em 1830. Deve se tratar de um enterramento “secundário” (foi enterrado em outro cemitério – possivelmente em frente à Igreja Matriz de São Pedro (atual Largo Dr. Pio) e trasladado, posteriormente, para o Bomfim (onde os enterramentos devem ter iniciado no final da década de 1830).

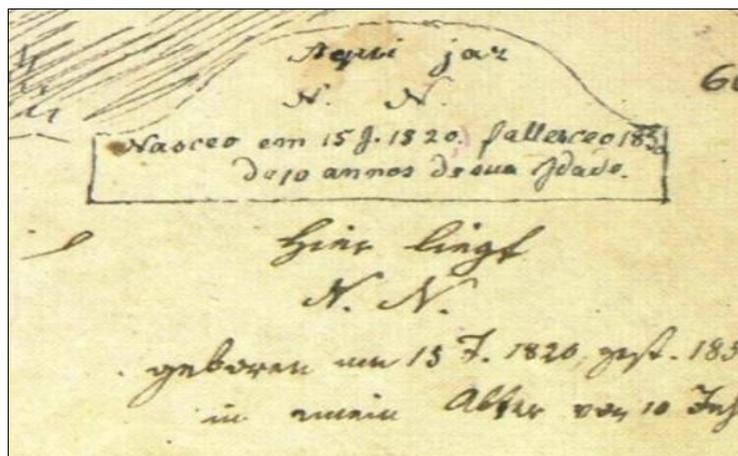
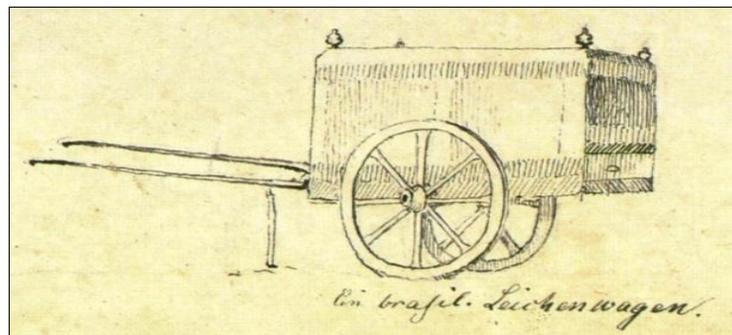


Figura 47 Lápide.

Outro esboço é o de um carro fúnebre, de estrutura simples e que era administrado pela Santa Casa.

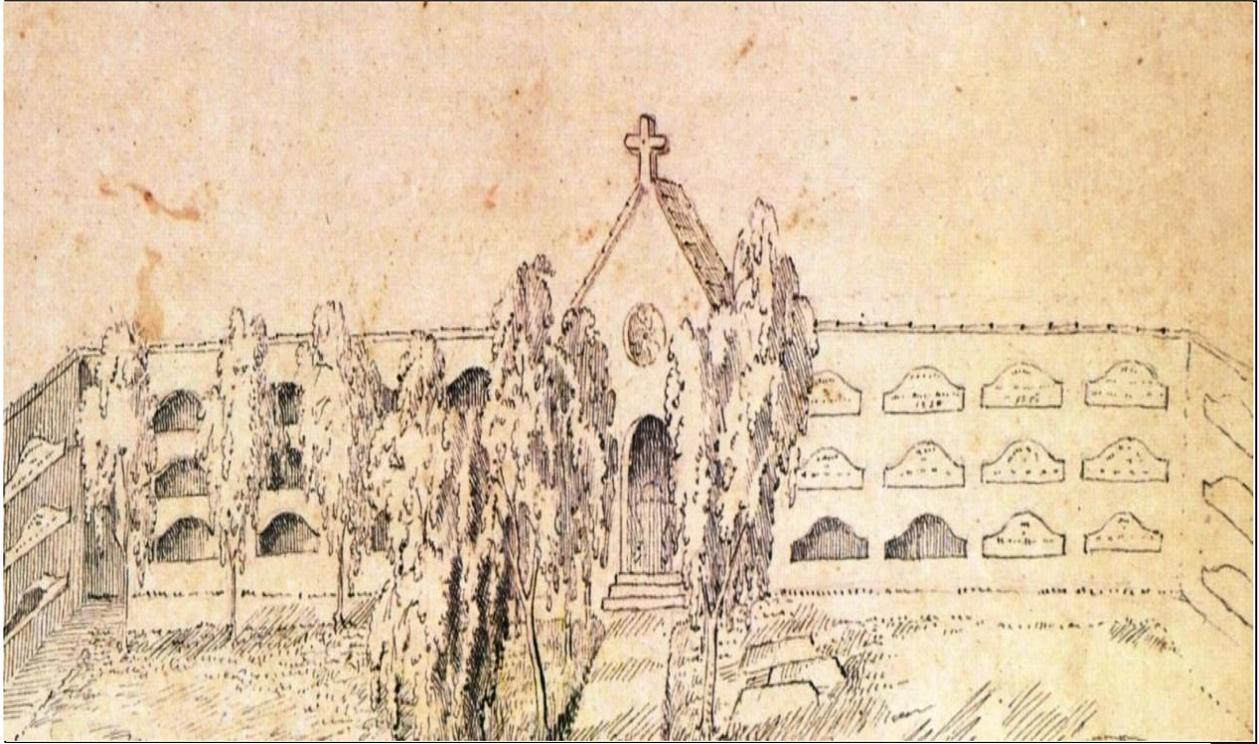


Dos mais de cinco mil enterramentos ocorridos no Bomfim, aproximadamente a metade, eram de escravos. Este carro fúnebre “popular” contrasta com a sofisticação do carro fúnebre da imagem de Porto Alegre. A aquarela de Wendroth contribuiu para elucidar as proporções da capela: uma imagem de 1943 reproduziu a suposta Capela do Bomfim e parte do cemitério.



**Figura 48** Cartão mostrando a imagem fictícia do Cemitério.

De fato, era apenas uma ilustração livre, mas, passou a ser uma referência real do prédio. Wendroth desenhou a Capela e as catacumbas em sua dimensão real e não imaginária.



**Figura 49 Cemitério do Bomfim.**

Atualmente, no local está edificada uma praça infantil com a entrada para a Rua Duque de Caxias. Esta disposição atual faz com que a dedução errônea é de que a entrada do Cemitério era pela atual Rua Duque de Caxias.

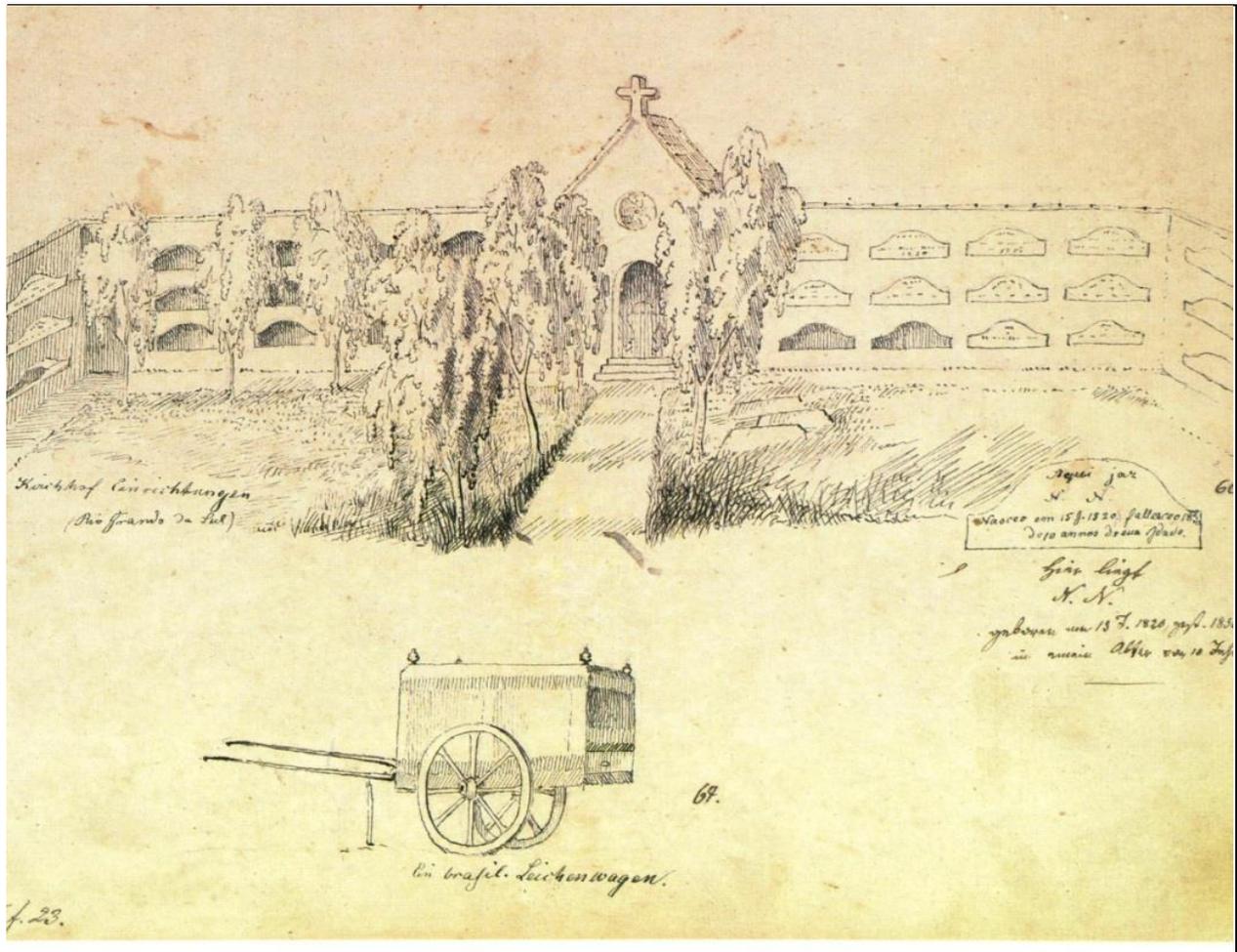


Figura 50 Cemitério do Bomfim, carro fúnebre e lápide.

A análise das imagens do cemitério evidencia, mais uma vez, à importância da iconografia de Wendroth como fonte histórica.

Como hipótese, se considera que Wendroth elaborou estes desenhos da cidade do Rio Grande após sair do hospital. No dia 20 de setembro ele ainda estava internado, mas, deve ter recebido baixa nos dias seguintes.<sup>68</sup> No hospital, ele afirma que já havia sido “despojado das insígnias”, ou seja, foi desligado da Legião Alemã.<sup>69</sup> Possivelmente, entre outubro e novembro de 1851 realizou os desenhos

---

<sup>68</sup> O desligamento de Wendroth não foi uma exceção, pois, conforme Hormeyer em Rio Grande está “aquartelado, de momento, o Segundo Regimento de Artilharia a cavalo, a saber, as quatro baterias alemãs alistadas em Hamburgo. Zombeteiramente podem ser chamadas de artilharia montada, visto que mal tem canhões, para não falar de que não tem animais de tração nem cavalos para montar. O corpo que, inicialmente, tinha um efetivo de 700 homens, conta, como dizem, atualmente (fins de setembro de 1852) apenas 300; os outros desertaram em grupos de 20 a 30 homens, não sendo tampouco perseguidos pelas autoridades por se realizar, de maneira barata, a dissolução do corpo a qual por todos os lados é desejada”. HÖRMEYER, Joseph. *O Rio Grande do Sul de 1850*. descrição da Província do Rio Grande do Sul no Brasil meridional. Porto Alegre, D.C. Luzzato, Ed.: EDUNI-SUL, 1986, p. 37.

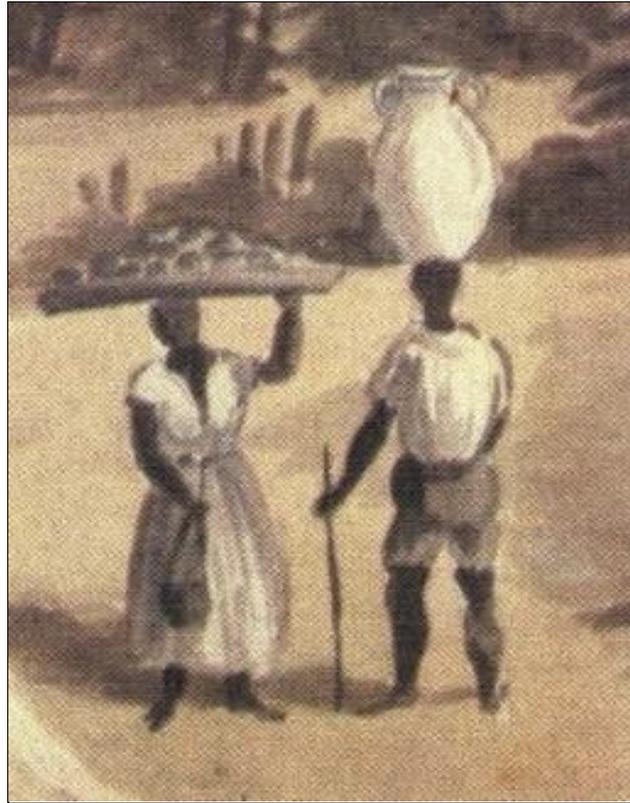
<sup>69</sup> Em Rio Grande formou-se um “Contingente de Reserva” dos *Brummer*, constituído por oficiais e praças, infantes e artilheiros na condição de presos, doentes, inválidos, artífices, retardatários ou desertores arrependidos, ou seja, aqueles que haviam ficado para trás pelos mais diversos motivos. Em novembro de 1851 eram cerca de 150 homens. As prisões de Rio Grande estavam tão cheias de legionários que às vezes era preciso soltar alguns presos para colocar outros em seu lugar. PIASSINI, Carlos Eduardo. *A Participação Política de Imigrantes Germânicos no Rio Grande do Sul*. os *brummer* Kahlden, Haensel, Koseritz e Bruggen, 1851-1881. Santa Maria: Mestrado em História UFSM, 2016.

em Rio Grande, pois, em dezembro já estava em suas excursões ao Rio dos Sinos e Rio Taquari.

## **PELOTAS**

O artista alemão não deixou imagens do centro da cidade de Pelotas e nem retratou as charqueadas. Esteve uma parte do tempo preso e produziu apenas cenários não urbanos de uma cidade que já tinha cerca de 15 mil habitantes e a metade era constituída por escravos negros.

Dois desenhos, a partir da mesma imagem, e com alguns elementos que foram inseridos ou retirados remetem a esta localidade. A legenda afirma que é a extremidade sul de Pelotas e a Serra dos Tapes é visível ao fundo. Sendo ao sul, deve ser nas proximidades do Canal São Gonçalo. Em destaque está uma intensa vegetação cactácea e rasteira na trilha que se dirige para os prédios. Dois personagens estão no mirante do prédio observando o entorno. Dois negros estando pousando para o desenho: um homem carregando um grande jarro na cabeça e uma mulher com um tabuleiro na cabeça. O artista alemão retrata as múltiplas atividades desenvolvidas pelos escravos ou libertos negros.



No presente, a área rural de Pelotas é composta por campos, em que predomina a vegetação rasteira e herbácea típica do bioma pampa. Outro bioma presente em Pelotas é o Mata Atlântica apresentando corticeiras e araucárias, presença de bosques de floresta estacional semidecidual, especialmente nas áreas de maior altitude (que pode chegar a 400 metros) nas proximidades de Canguçu.



**Figura 51 Pelotas.**

A mesma imagem-base foi aquarelada e retirado os personagens buscando um contraste entre a vegetação cactácea, as edificações e as elevações no horizonte.



**Figura 52** Extremidade sul de Pelotas.

Outras duas imagens, desenhadas a partir de um mesmo cenário, remetem a área rural. Hipoteticamente, pois não foram identificadas pelo artista, serão consideradas como no interior de Pelotas já em sua porção de cerros com ondulações moderadas que constituem a Serra do Sudeste. Trata-se de uma queda d'água denominada "moinho d'água do Morais". Um cenário típico da região da Cascata que fica a cerca de 20 km do centro de Pelotas, uma região

colonial, que se caracteriza pela presença de inúmeras quedas d'água e cachoeiras.



**Figura 53 Moinho d'água do Morais.**

A mesma imagem reproduzindo a construção do moinho, sem os personagens, os animais e a casa à direita. As cores da aquarela dão um efeito

intenso na vegetação e ressaltam a queda d'água de cerca de cinco metros de altura, numa ênfase aos componentes da natureza. Estas duas imagens são excelentes para comparar o efeito artístico da cor produzida pela aquarela.



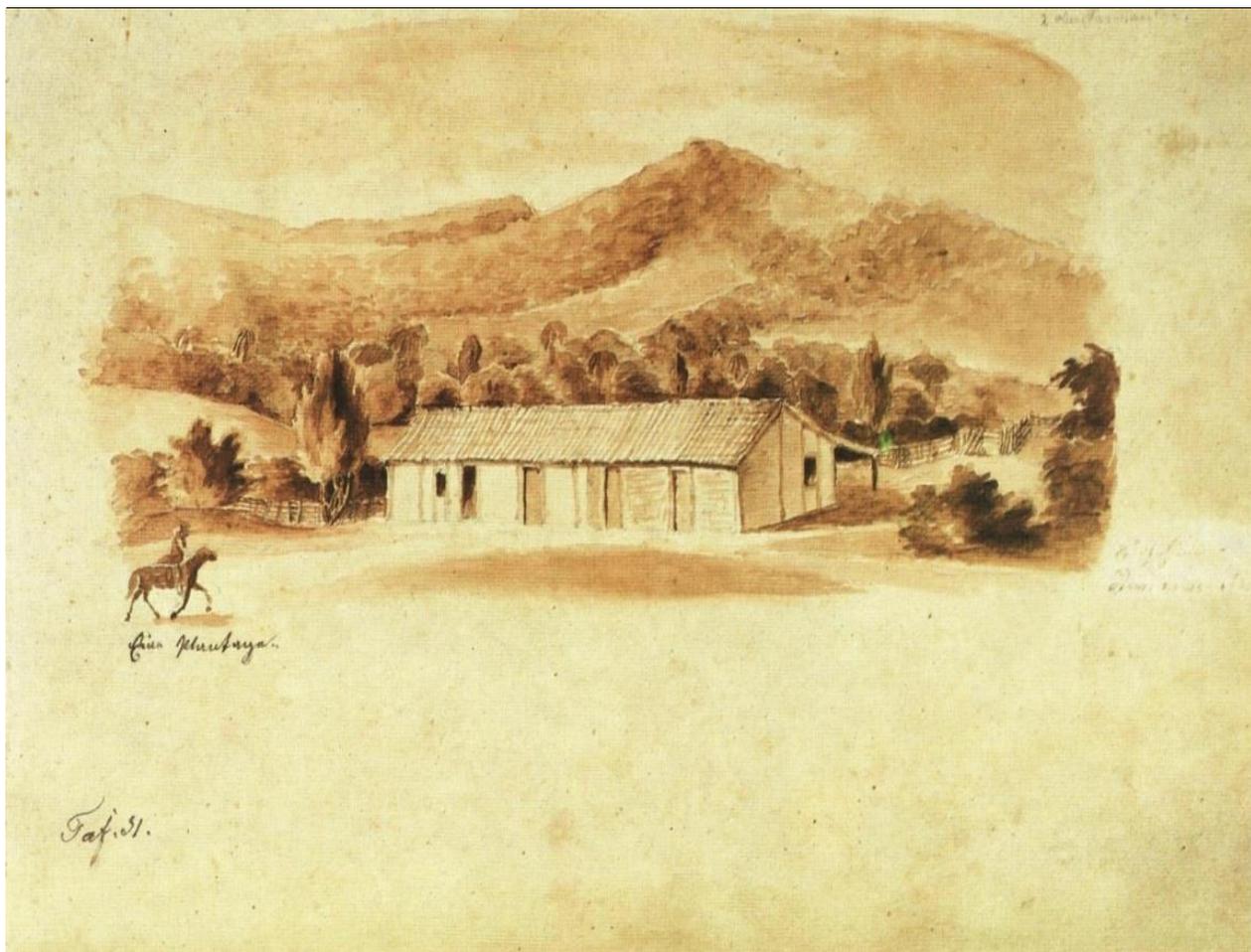
**Figura 54 Moinho do Morais e queda d'água.**

Também num cenário da Serra do Sudeste, com ondulações e coxilhas, alternando maior formação vegetação ou campos típicos do bioma pampa, Wendroth reproduz esse cenário com o título “uma plantage” (uma plantação) com inscrição de ser Pelotas; e outro desenho denominado “casa de colono e sua plantação já crescida”, sem identificar o local. São duas imagens do mesmo cenário, sendo uma em cinza e a outro em sépia. Imagens intrigantes, pois, a ocupação luso-brasileira desta área colonial faz sentido, mas, a referência é “casa de colono”.

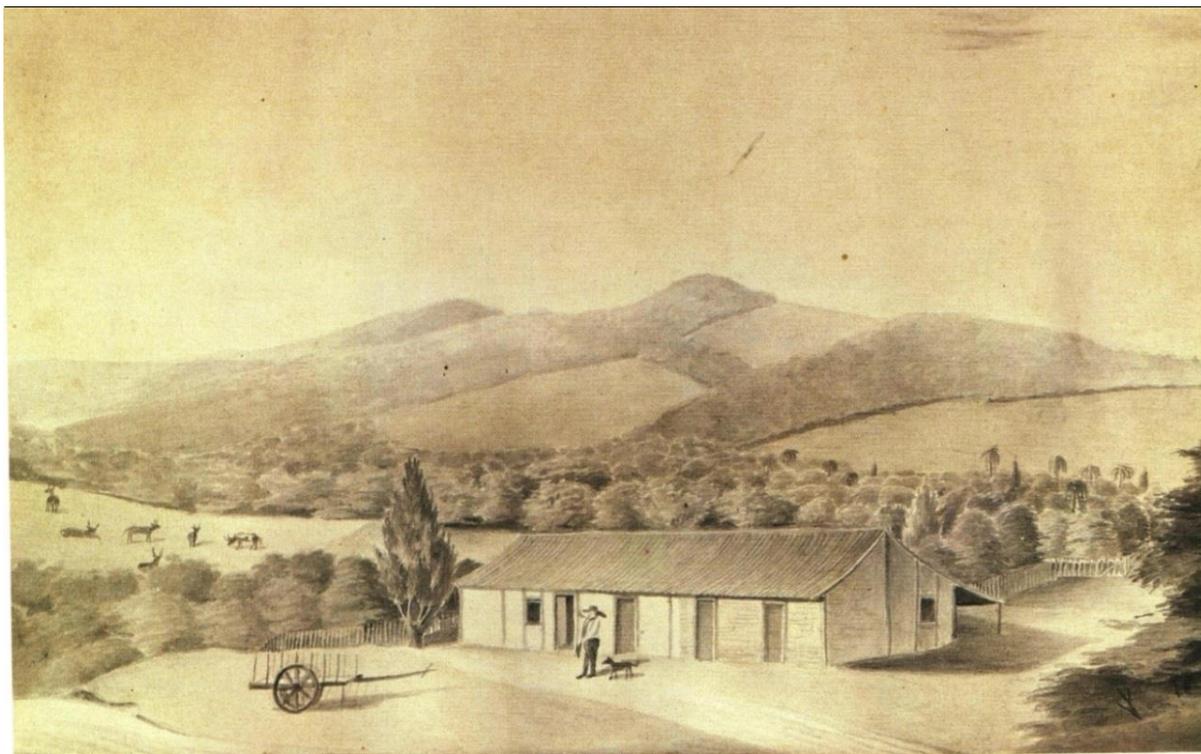
Até 1858 os únicos germânicos que habitavam o meio rural de Pelotas eram os ex-soldados “brummers” que se fixaram na região,<sup>70</sup> mas, isto seria contemporâneo da passagem de Wendroth por esta área (final de 1851?). Outra questão é a “plantação já crescida”, mas, qual é a plantação visível na imagem? Para o preparo do terreno e a adaptação da vegetação e a realização do cultivo alguns anos de muito trabalho são necessários. Porém, o cenário transmite organização que só é obtida ao longo do tempo. A ocupação e aformoseamento deve ter exigido alguns anos. Ótimas imagens para ampliar a investigação.

---

<sup>70</sup> BESTEMPS, Leandro Ramos e VIERA, Margareth Acosta. Turismo pela História da Colonização do Rio Grande do Sul: o caso das colônias francesa e municipal de Pelotas/RS. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*. Vol. 2, n.2, 2008, p. 14



**Figura 55** *Uma plantage*



**Figura 56 Casa de colono e sua plantação já crescida.**

Wendroth também reproduziu a “hospedaria” em que ficou em Pelotas: a cadeia. Observa-se que a prisão de Pelotas ainda mantém a estrutura colonial/imperial de modestos espaços prisionais o que sofreria alterações ao longo das décadas de 1850-60 com o surgimento de espaços maiores e as casas de correção. A aquarela da cadeia de Pelotas identifica uma estrutura rudimentar e com espaços restritos, porém, superior à cadeia existente anteriormente e

descrita em 1832 como “imunda” e “mal segura prisão”. A cadeia da aquarela foi financiada com recursos angariados em Pelotas pela Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional<sup>71</sup>, mas não superou um aspecto singelo em recursos e proporções, sendo referida satiricamente por Wendroth como “palácio-Cadeia (prisão)”<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> AL-ALAM, Caiuá Cardoso. *Palácio das Misérias: populares, delegados e carcereiros em Pelotas (1869-1889)*. Porto Alegre: Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História PUCRS, 2013k, p. 118-120.

<sup>72</sup> CESAR, Tiago da Silva. *A ilusão panóptica: encarcerar e punir nas imperiais cadeias da Província de São Pedro (1850-1888)*. São Leopoldo: Unisinos, Dissertação de Mestrado/Programa de Pós-Graduação em História, 2014.



**Figura 57 Cadeia e casa de correção em Pelotas.**

Na aquarela a seguir, Wendroth e outros presos são transferidos do cárcere a pé (no dia 28 de julho de 1851) para serem apresentados ao júri. Os presos estão de uniformes brancos e a vigilância está armada. Conforme Tiago da Silva Cesar “se não contamos com o militar que à frente do grupo se posiciona com uma espada desembainhada, nem com o indivíduo que parecia tocar tambor, e do que ia montado a cavalo, a escolta pintada pelo viajante alemão estava formada por vinte e cinco homens”.<sup>73</sup> Este número que parece excessivo, de fato é coerente

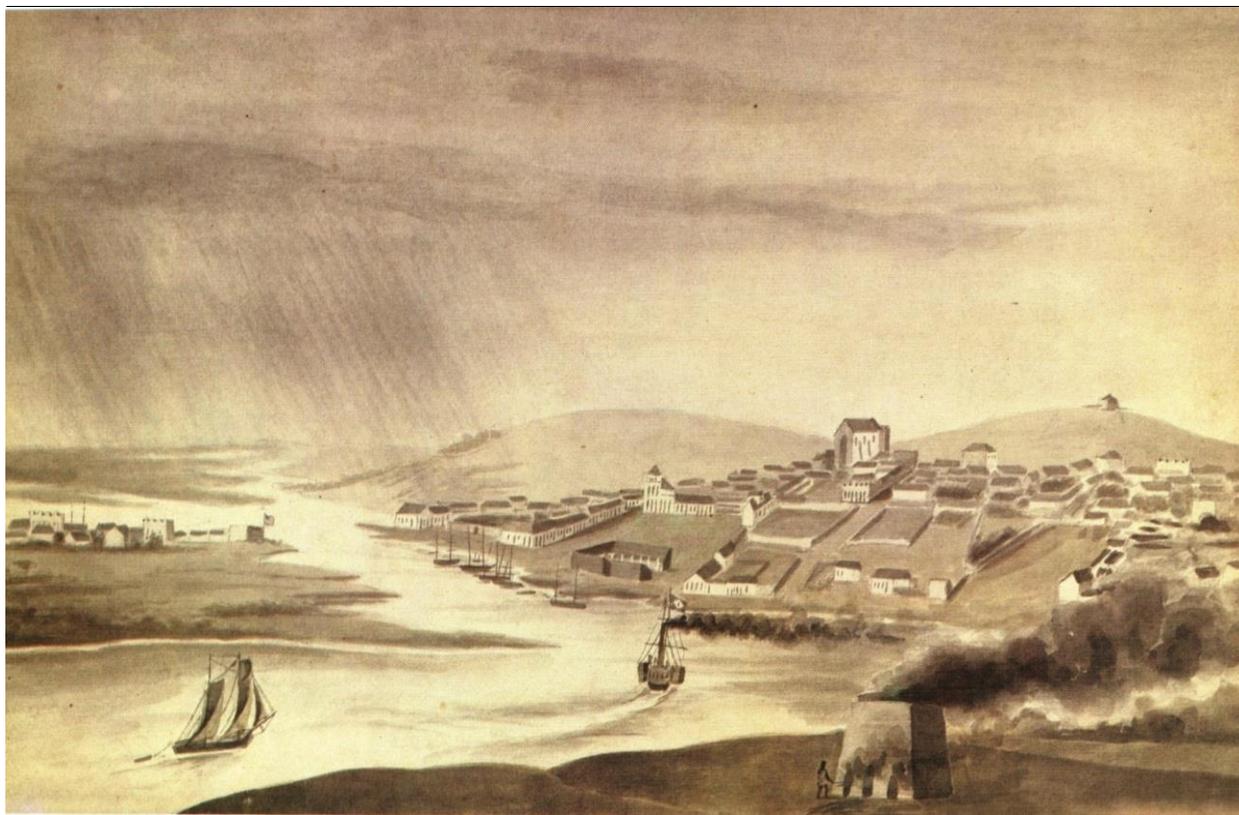
<sup>73</sup> CESAR, 2014, p. 192.

com fontes documentais que remete a escoltas com vinte praças e um oficial para condução de presos. Mais uma vez, se constata que Wendroth buscava reproduzir cenários pictóricos próximos a realidade dos acontecimentos.



Figura 58 Transporte de presos.

## RIO PARDO



**Figura 59 Rio Pardo.**

O desenhista realizou uma vista da cidade do Rio Pardo a partir do lado direito do Rio Jacuí. Rio Pardo foi elevada a cidade em 1846 e consistia num importante centro comercial e portuário-fluvial. O transporte de mercadorias, o escoamento de derivados do gado e da produção colonial, além do deslocamento

da população luso-açoriano-brasileira e de imigrantes alemães, era realizado pelo Porto de Rio Pardo. Wendroth assistiu a um período de opulência da cidade que perdurou até a Guerra do Paraguai. Entre 1862-1863 a localidade possuía cinco olarias<sup>74</sup>, e uma destas estruturas para queima de tijolos utilizando carvão (carvão vegetal carbonizado) pode ser a que se observa no lado direito do Rio Jacuí (possivelmente, para evitar o excesso de fumaça na área urbana).<sup>75</sup> O deslocamento da fumaça da olaria está no sentido do Rio Jacuí na direção de Porto Alegre.

---

<sup>74</sup> *Fundação de Economia e Estatística – censo do RS (1803-1950)*. Porto Alegre: FEE, 1981, p. 72.

<sup>75</sup> Se houvesse tijolos empilhados ficaria totalmente confirmado que não era apenas uma carvoaria.



**Figura 60 Olaria.**

O Jacuí, para a esquerda, conduz a Cachoeira do Sul. Também à esquerda estão várias embarcações na área que hoje constitui a Praia dos Ingazeiros. As embarcações estão atracadas junto ao Rio Pardo que se encontra com o Jacuí neste local.



**Figura 61 Porto.**

Um vapor com a bandeira do Império está chegando ao porto e outro navio também irá atracar. Do mesmo lado se observa, na península ladeada pelos dois rios, uma fortificação militar (não identificada nas fontes) e outros prédios em área hoje coberta por mata nativa. Possivelmente, para esta fortificação, foi enviado um batalhão da Legião Alemã após a vitória sobre Rosas. O 15º Batalhão de Infantaria Prussiana ficou em Rio Pardo entre 1852-1854.



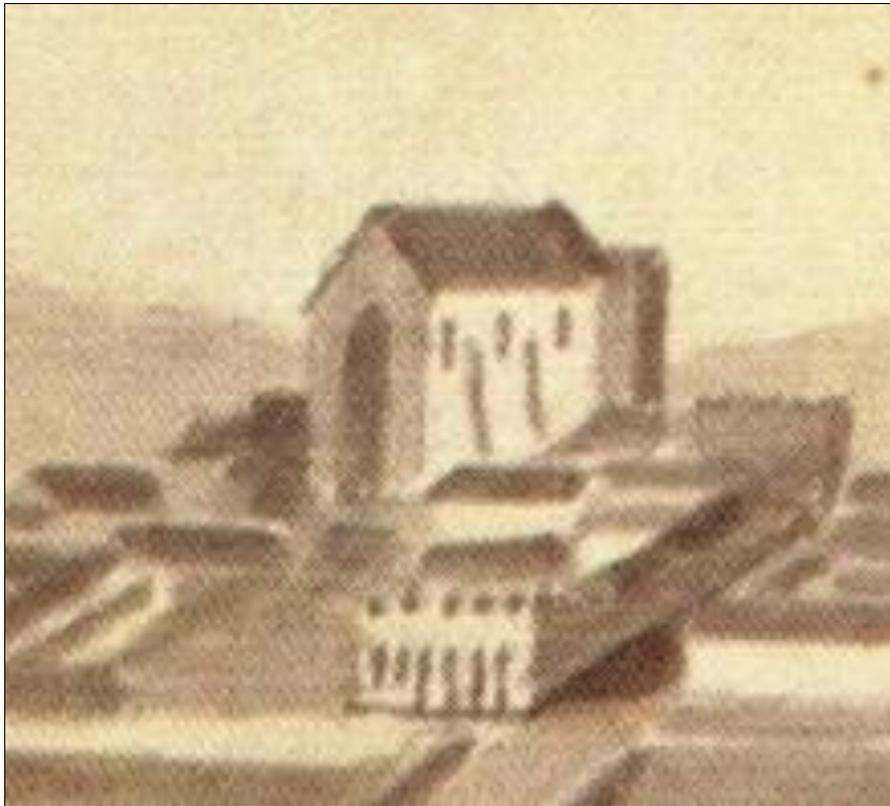
**Figura 62 Fortificação.**

As construções em aclave junto ao porto eram constituídas, em sua maioria, de estabelecimentos comerciais, de cuja imagem de 1852, hoje só restaram algumas ruínas. Destaca-se no cenário a praça central onde ocorria a comercialização de mercadorias, produtos coloniais e a circulação/venda de gado.



**Figura 63 Praça do comércio.**

No centro da imagem, o prédio de maior dimensão é a Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário construída em 1789 e reproduzida, além das corretas dimensões avantajadas, sem qualquer critério de verossimilhança com a real. Em sua frente está uma praça e à esquerda da fachada da Igreja (não visível) está a primeira rua calçada no Rio Grande do Sul: a Rua da Ladeira.



**Figura 64 Igreja da Matriz.**

Outro desenho realizado no entorno de Rio Pardo é denominado “passagem do Couto”.



**Figura 65** Passagem no Passo do Couto.

O Distrito do Couto (atual Ramiz Galvão) fica a poucos quilômetros do centro de Rio Pardo e teve origem como sede de um destacamento de Dragões na segunda metade do século XVIII. Com a colonização açoriana e alemã teve início

o cultivo de trigo, vinhas e de criação de gado. No Arroio do Couto (que deságua no Rio Pardo) foi construída uma ponte do Império (com base de pedra e arcos romanos) para ligação entre os distritos do Couto, Taquari e Santo Amaro com a cidade de Rio Pardo (e o porto do Rio Jacuí). O projeto é autoria do engenheiro João Martinho Buff e teve início em 1848, com execução por Antônio Luiz da Costa Esteves. No desenho de Wendroth, que traz detalhes estruturais relevantes, se observa que a ponte não estava concluída em 1852, faltando às conexões com a estrada. No lado esquerdo se evidencia uma fissura de grandes dimensões na ponte o que confirma a informação de que ocorreu um desmoronamento na fase inicial dos trabalhos. Percebe-se que parte da estrutura ficou prejudicada e a conclusão da obra deve ter se estendido por longos anos.<sup>76</sup> A ponte do Couto, no presente, continua a ser utilizada para o transporte rodoviário.

---

<sup>76</sup> LAYTANO, Dante de. *Almanaque de Rio Pardo*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1946.



**Figura 66 Ponte do Couto.**

## **LAVRAS DO SUL**

Lavras do Sul se emancipou de Rio Pardo em 1831 e seu território apresenta um divisor de águas entre as bacias do Rio Camaquã e do Rio Santa Maria. Localiza-se no Escudo Sul-Rio-grandense com solo rochosos, rochas sedimentares e altitude de até 450 metros. O município está inserido na Bacia do Neo-proterozóico, com depósitos de formação mineral do período da formação inicial do planeta como ouro, prata, zinco, cobre e chumbo. Informações sobre ouro já circulavam entre os indígenas atraindo aventureiros. A exploração de ouro em Lavras do Sul teve início no final do século XVIII e o povoamento sistemático remonta a 1825. O impulso na mineração ocorreu em 1872 com a instalação da companhia inglesa *Gold Mining Company* que desenvolveu a exploração mineral em

larga escala. No tempo de Wendroth Lavras do Sul era um Distrito ligado a Caçapava do Sul.

Wendroth demonstrou habilidade no desenho do perfil estratigráfico da mineralização e dos granitos encaixantes. A legenda em alemão explica a composição dos veios de quartzo contendo ouro ou não. Também explicita os tipos de granito, especialmente, indicando os granitos sem veios de quartzo aurífero. O desenhista elaborou uma monografia com informações geológicas da região e encaminhou ao governador da Província João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu.

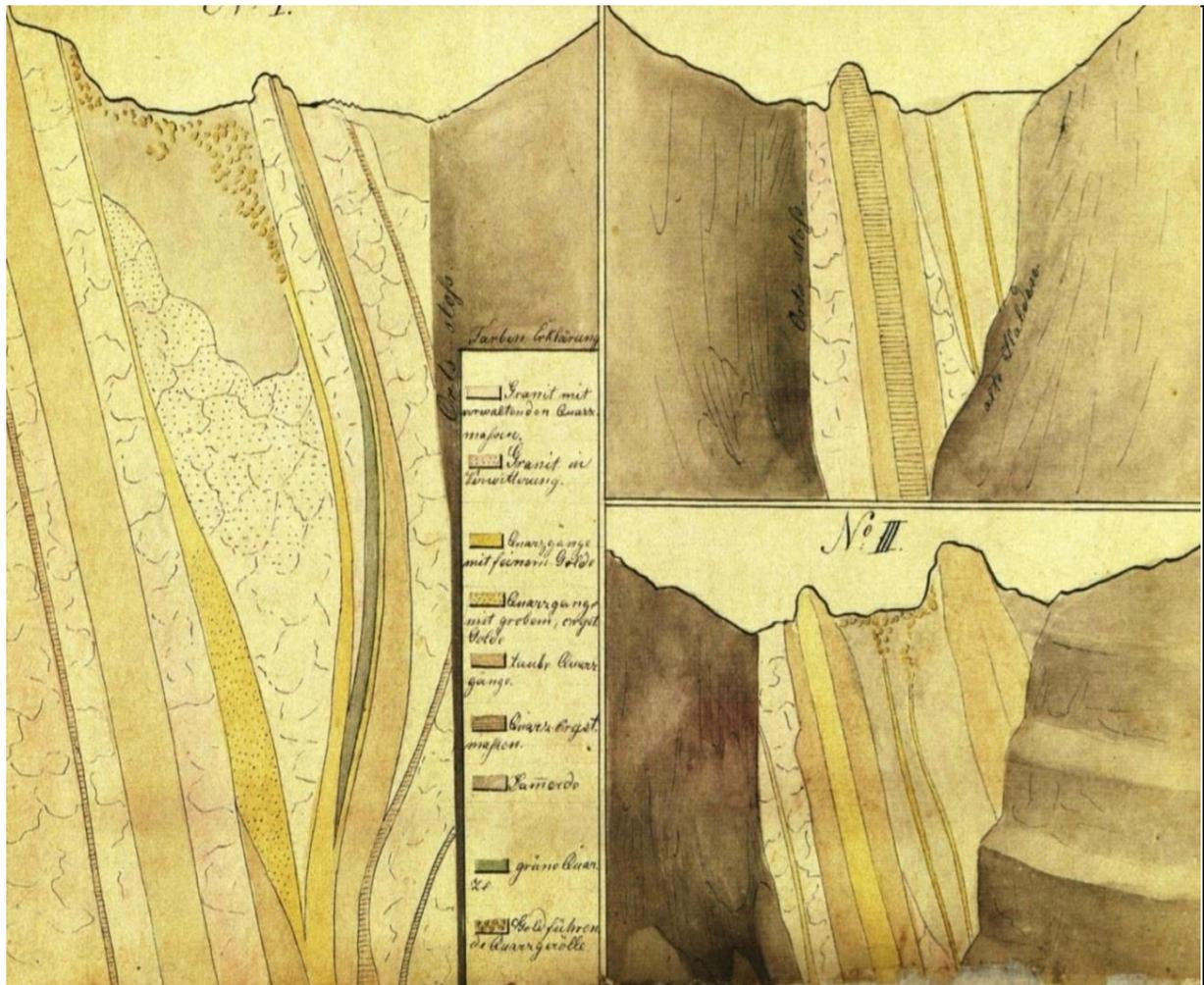
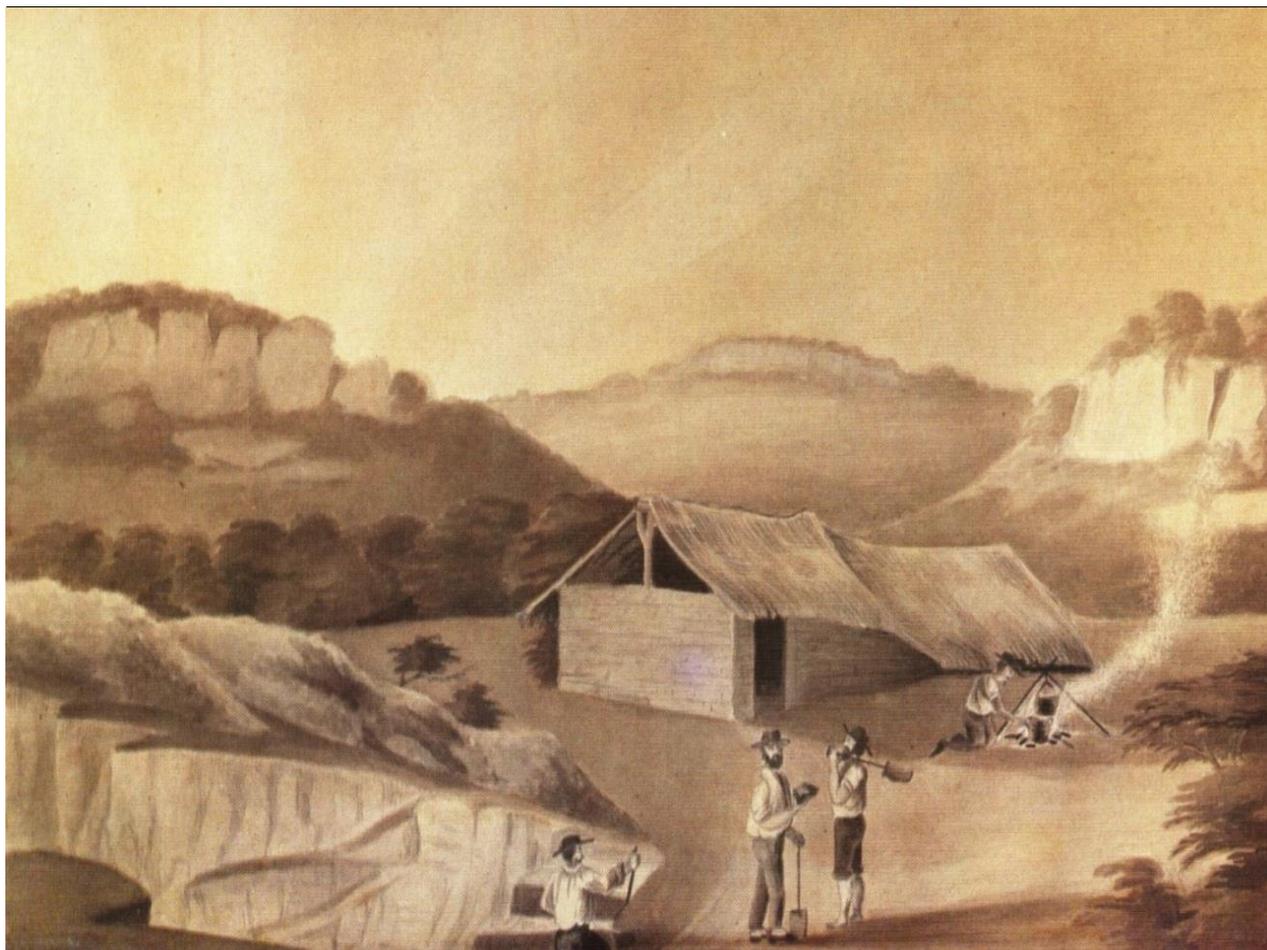


Figura 67 Perfil das Minas de Ouro em Lavras.

O desenho a seguir mostra a cabana provisória junto ao local em que estão escavando em busca de ouro. O trabalho é feito com pás e uma escada leva ao interior do buraco onde o almejado ouro pode estar. Se Wendroth encontrou algo significativo é uma incógnita. Há maioria dos mineradores acaba em suma miséria. Também se observa uma panela de ferro no fogo e um homem ajoelhado preparando uma refeição.



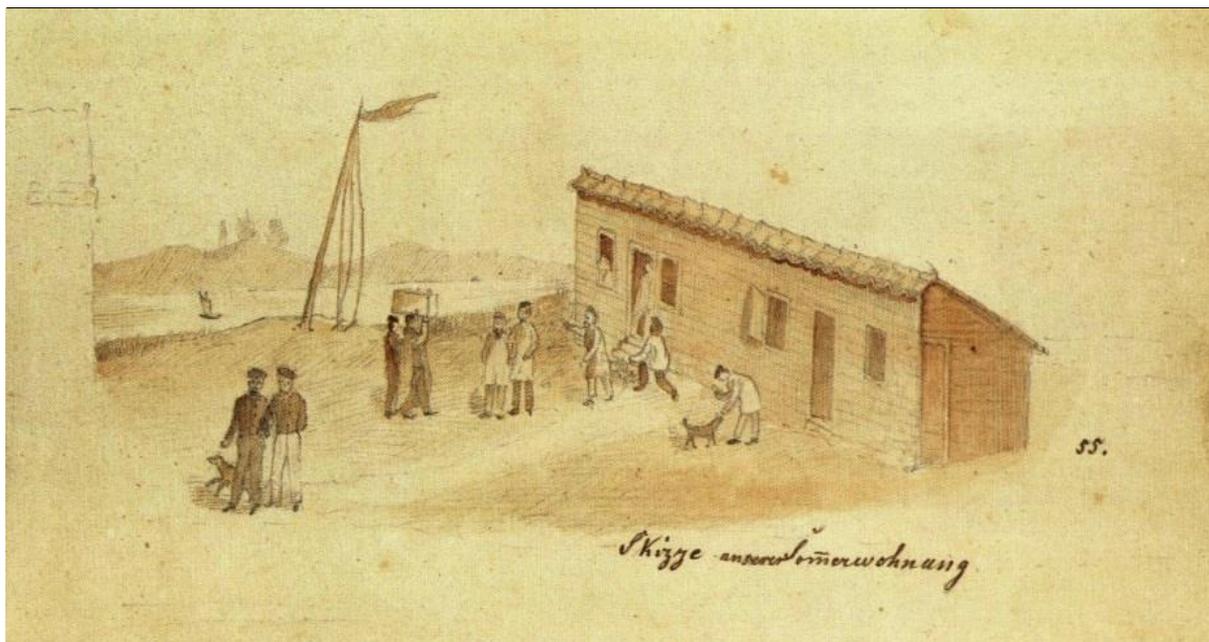
**Figura 68** Minha residência em Lavras. Minas de ouro.

Nesta aquarela está o mesmo desenho da “mísera” cabana em outro ângulo. Ignora-se em que período e por quanto tempo ficou neste local. Possivelmente, devido ao tempo dispendido nestas atividades, foi após a sua estada em Porto Alegre.



**Figura 69 Mineradores de ouro. Burgo em Lavras.**

Este é um dos locais em que Wendroth trabalhou em Lavras do Sul. Homens estão carregando uma caixa (mantimentos?) para uma construção junto a um curso d'água (Arroio Camaquã da Lavras?).



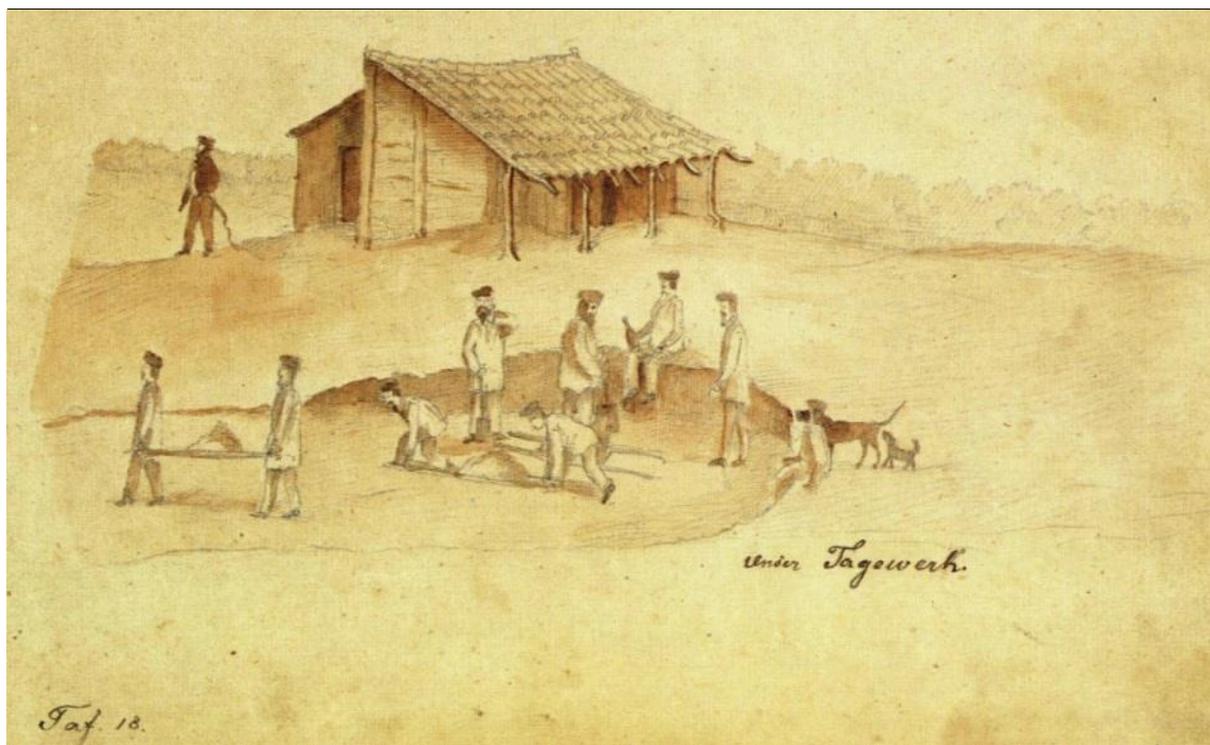
**Figura 70** Esboço de nossa residência de verão.

A homogeneidade estética dos personagens pode evidenciar que outros *brummers*<sup>77</sup> atuaram com ele nesta exploração aurífera. As duas imagens lembram um acampamento de mineiros, inclusive com o trabalho de retirada e peneiramento

---

<sup>77</sup> Entre 1.200 e 1.500 *Brummer* licenciados permaneceram no Rio Grande do Sul, incluídos os desertores. A maioria não retornou à Europa, alguns emigraram para Buenos Aires e Montevidéu, e alguns Colônia Dona Francisca, atual Joinville. Um pequeno número de *brummers* aceitou os lotes de terra previstos nos contratos (cinco a dez hectares). A quase totalidade recebeu a indenização de 80\$000. Com esta quantia estabeleceram-se nas colônias alemãs e nas cidades luso-brasileiras atuando como artífices, no comércio e na indústria. LEMOS, Juvêncio Saldanha. *Brummers. A Legião Alemã contratada pelo Império Brasileiro em 1851*. Porto Alegre: Edigal, 2015.

da terra (imagem dos homens escavando e carregando o caixote). Um feitor com chicote vigia o cenário. Para ex-mercenários desmembrados do serviço militar, o trabalho em mineração e o enriquecimento com a descoberta de ouro, deveria ser uma atividade muito atraente.



**Figura 71 Nossa faina diária.**

Nesta carta geográfica estão assinaladas várias localidades. Quando estava em Porto Alegre (1852), Wendroth mantinha esta carta pendurada na parede

conforme se observa num desenho em que ele discute com um religioso. Na carta consta uma inscrição de que ela foi corrigida e a data é 1856.<sup>78</sup> Entre as localidades assinaladas, consta Lavras do Sul, evidenciando que a circulação pelo Rio Grande do Sul não era feita de forma aleatória mas tendo uma noção espacial. A planta, com muitas imperfeições, deve ter sido desenhada a partir de esquelida fonte cartográfica que esteve disponível ao artista alemão.



**Figura 72 Carta da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul.**

<sup>78</sup> As iniciais na Carta são de F.A.B., ou seja, o falsário Buhlmann que obteve os desenhos/aquarelas de forma desconhecida, e que se passou pelo desenhista alemão para tentar vender a coleção a D. Pedro II. Buhlmann já devia estar com a coleção no ano de 1856, quando buscou apagar a assinatura de Wendroth e colocar a sua no lugar.

## TORRES - AS GUARITAS

Dois homens e um cão na beira-mar. Um navio a vapor passando no horizonte e projetando a fumaça no sentido Sul para Norte (navegava do Porto do Rio Grande para o Porto do Rio de Janeiro?). A legenda é “os penedos de Torres”, ou seja, os grandes rochedos. O local é a Praia da Guarita, que havia sido retratada por Jean Debret vista do mar para a terra por volta de 1827. Não se identifica no presente o detalhe de uma pequena formação rochosa entre os três “penedos”.



**Figura 73 Os Penedos de Torres.**

Esta mesma imagem foi colorizada e resultou em pequenas modificações na paisagem e a retirada dos personagens, do navio e a colocação de cores intensas no cenário. Causa estranheza a Vila de Torres e nem o Manpituba terem sido desenhados. Será que Wendroth esteve em Torres ou ele desenhou a partir de uma descrição verbal ou de um esboço?



**Figura 74** Penedos de Torres (fim da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul).

## CABANA DE BONPLAND

Na legenda está escrito “região circunvizinha à cabana de Bonpland”. Não especificou se é em São Borja ou do lado Argentino em Santa Ana. Terá visitado a área ou buscou uma aproximação imaginária do cenário da região de Corrientes? Na capa do livro “Viagem pela Província do Rio Grande do Sul” (1859), do médico alemão Robert Avé-Lallemant<sup>79</sup>, aparece um desenho da casa da estância de Santa Ana onde morava Aimé Bonpland. Era uma simples cabana no interior da província de Corrientes, perto de Restauración – hoje chamada Paso de los Libres – e que, na época, era uma região de fronteira e fazia parte da Confederação Argentina.

Bonpland morou em São Borja entre 1831-1837, ou seja, muito tempo antes da suposta visita de Wendroth a região circunvizinha. A região da cabana, teria de ser a de Santa Ana em Corrientes argentina onde o naturalista morreu em 1858 e foi enterrado no cemitério de Passo de los Libres.<sup>80</sup>

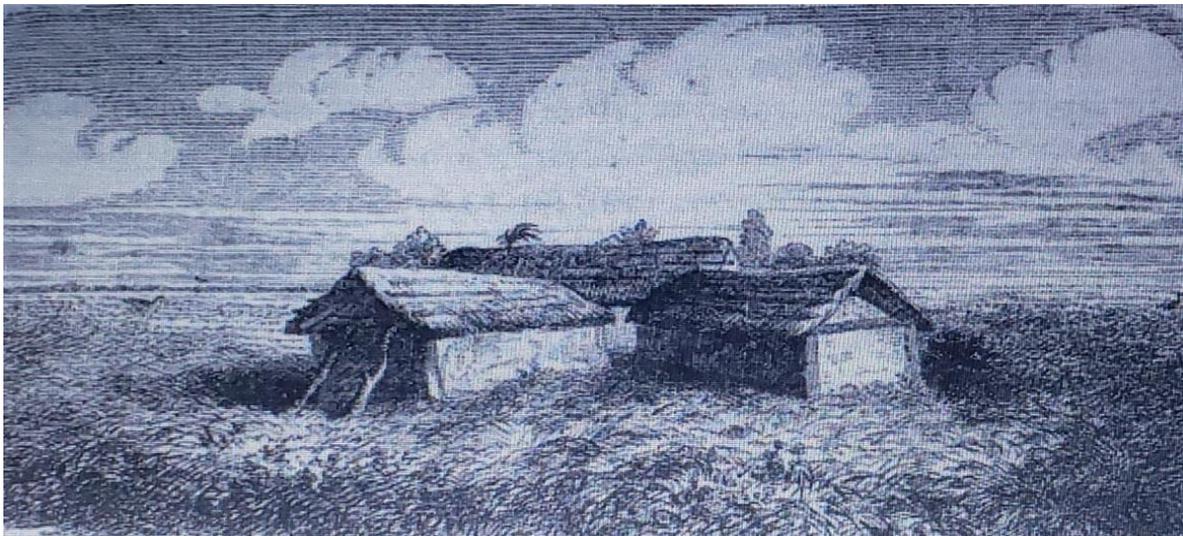
---

<sup>79</sup> Ver ALVES, Francisco das Neves & TORRES, Luiz Henrique. *Visões do Rio Grande: a vila/cidade na óptica europeia (1809-1887)*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2008.

<sup>80</sup> MOREIRA, Luiz Felipe Viel & QUINTEROS, Marcela Cristina. Em Busca de Aimé Bonpland. *Fronteiras*. Dourados, MS, v. 10, n. 18, jul./dez. 2008, p. 221-236.



**Figura 75** Região circunvizinha à cabana de Bonpland.



**Figura 76** Moradia de Bonpland em Santa Ana (Corrientes). Autor: Robert Avé-Lallemant.

## PLANTAS E ANIMAIS

No tempo em que Wendroth elaborou os seus desenhos já estava difundido nos círculos científicos e intelectuais a classificação de plantas feita pelo sueco Carlos Lineu (1707-1778). O biólogo publicou *Systema Naturae* (1735) uma classificação das plantas com base em seus órgãos sexuais. Aperfeiçoou seu sistema nas publicações *Fundamenta Botanica* (1736) e *Classes plantarum* (1738). Além das plantas também realizou a classificação dos animais. A décima edição de *Systema Naturae* em 1758, foi o ponto de partida oficial para a nomenclatura zoológica binomial utilizada até o presente.<sup>81</sup>

Algumas plantas desenhadas por Wendroth já estavam classificadas por Linneu e surge uma “relativa surpresa”: plantas bem conhecidas, atualmente, já estavam presentes no Rio Grande do Sul de 170 anos atrás? Sim, a maioria destas plantas estava há muito mais tempo (dependendo das mudanças climáticas e das fases glaciais e intermediárias) e devemos levar em consideração que as plantas estão colonizando o planeta há 470 milhões de anos. Comparado às plantas, a linha do tempo de nossa espécie se comprime num passado relativamente recente.<sup>82</sup>

O exercício de reconhecimento a seguir não buscou suprir uma identificação científica realizada por botânicos e zoólogos. Apenas se buscou conciliar uma identificação preliminar com enfoque na obra de Wendroth para

---

<sup>81</sup> FRY, Carolyn. *Os Caçadores de Plantas: as aventuras dos maiores exploradores botânicos do mundo*. São Paulo: Editora Europa, 2014, p. 20

<sup>82</sup> LAWS, Bill. *50 Plantas que Mudaram o Rumo da História*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 6.

ênfatizar a importância de suas gravuras enquanto fonte, não apenas histórica, mas também no campo da botânica e da zoologia. As pinturas da natureza, por influência de Lineu, Humboldt, Bonpland e de expedições científicas<sup>83</sup> que vieram para o Brasil a partir do desembarque da Corte Portuguesa em 1808, estas pinturas tinham o caráter de inventário, tentando se aproximar ao máximo da aparência da planta ou animal que estava sendo retratado. Entre a existência deste referencial e o resultado artístico final, pode haver uma grande distância que impossibilitasse o reconhecimento: isto não ocorreu nas gravuras de Wendroth que obteve, na maioria delas, uma considerável precisão nos detalhes de várias espécies.

Serão reproduzidas imagens de animais e plantas e, quando obtidas às informações hipotéticas, será feita a identificação com o nome popular e científico. Nesta investigação, chamou à atenção a diversidade de fauna e flora no Rio Grande do Sul. Um exemplo são as aves cujas espécies representam 36,1% das aves listadas para o país (661 de 1.832 espécies). “Esse percentual pode ser mais bem avaliado quando se considera que o RS corresponde a apenas 3,3% do território nacional e situa-se na fronteira meridional do país, em pleno subtropical”.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Como exemplificação estão à vinda de Charles Darwin, Henrique Koster, Auguste Saint-Hilaire, o alemão Frederico Guilherme Siebel, Frederico Sellow, a Missão Austríaca (zoólogo von Spix e botânico von Martius), George von Langsdorff, Hercule Florence, Thomas Ender, Rugendas e a Missão Artística Francesa (Debret e Taunay) entre tantos outros cientistas e artistas. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (Masp), 20 de out. a 18 de dez. 1994.

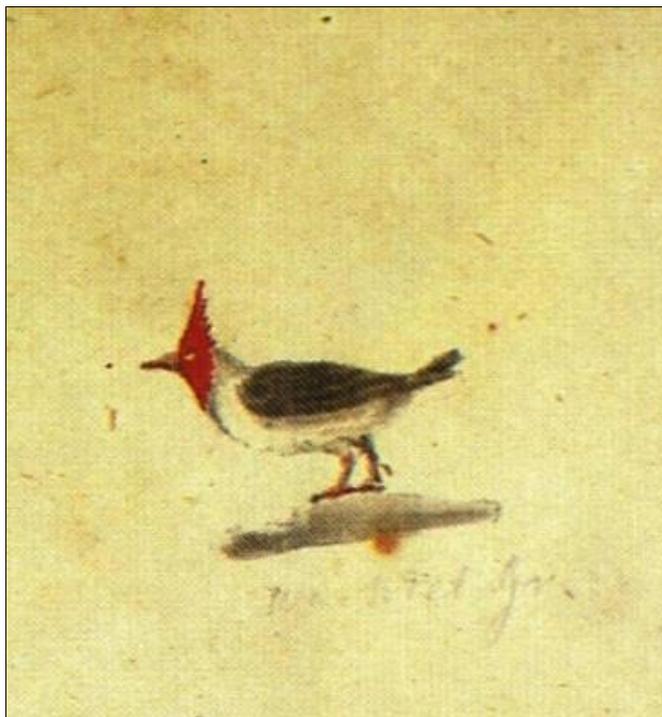
<sup>84</sup> Revisão e atualização da lista das aves do Rio Grande do Sul, Brasil Glayson A. Bencke, Rafael A. Dias, Leandro Bugoni, Carlos Eduardo Agne, Carla S. Fontana, Giovanni N. Maurício & Diogenes B. Machado. In: *Iheringia*, Sér. Zool., Porto Alegre, 100(4):519-556, 30 de dezembro de 2010.

Estas imagens reproduzidas a seguir estão dispersas entre várias pranchas de desenhos, de forma isolada do contexto da paisagem, tendo por objetivo registrar a existência de animais ou plantas que chamaram a atenção. Outro cenário em que a vegetação e a fauna são contempladas é nos espaços naturais, o desenho de paisagens da natureza, onde várias espécies são contempladas em seu contexto ambiental e relação com as demais espécies.

Serão reproduzidos e comentados, inicialmente, os desenhos individuais e posteriormente, os desenhos de espécies que estão inseridas em cenários naturais.

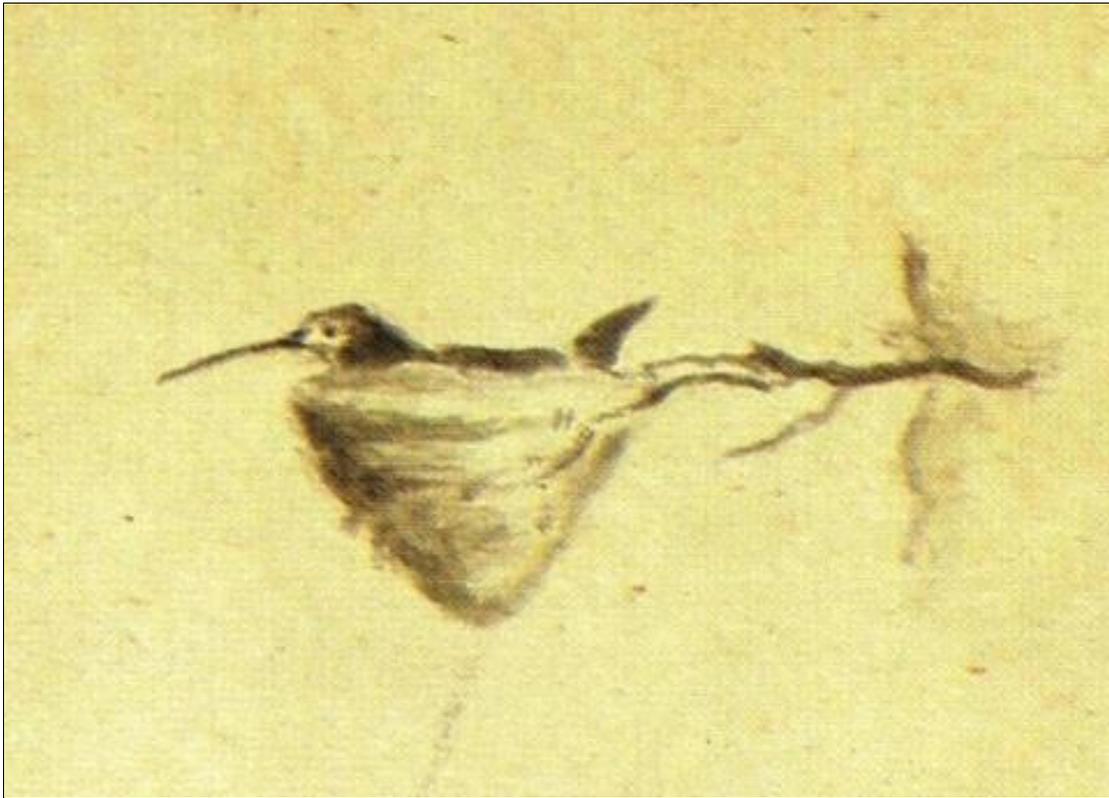
## ANIMAIS

**Cardeal-de-topete-vermelho** ou **cardeal-do-sul** (*Paroaria coronata*) é uma espécie de ave da família Emberizidae. Ocorre da Argentina até a Bolívia, Paraguai, Uruguai e no Brasil, no estado do Rio Grande do Sul e oeste do Mato Grosso e ainda nos Estados Unidos da América. Tais aves são típicas de campos com vegetação mais alta, medindo cerca de 18 cm de comprimento. Possui um topete grande e ereto, característica que lhes dá um de seus nomes populares.



**Figura 77 Cardeal.**

**Beija-flor (Trochilidae).** Entre as 322 espécies de beija-flor conhecidas são encontradas no Rio Grande do Sul 19. O desenho feito por Wendroth mostra a ave dentro do ninho dificultando a tentativa de identificação destas aves de pequeno porte que medem entre 6 e 12 cm. Talvez o tipo de ninho possibilite aos especialistas a identificação.



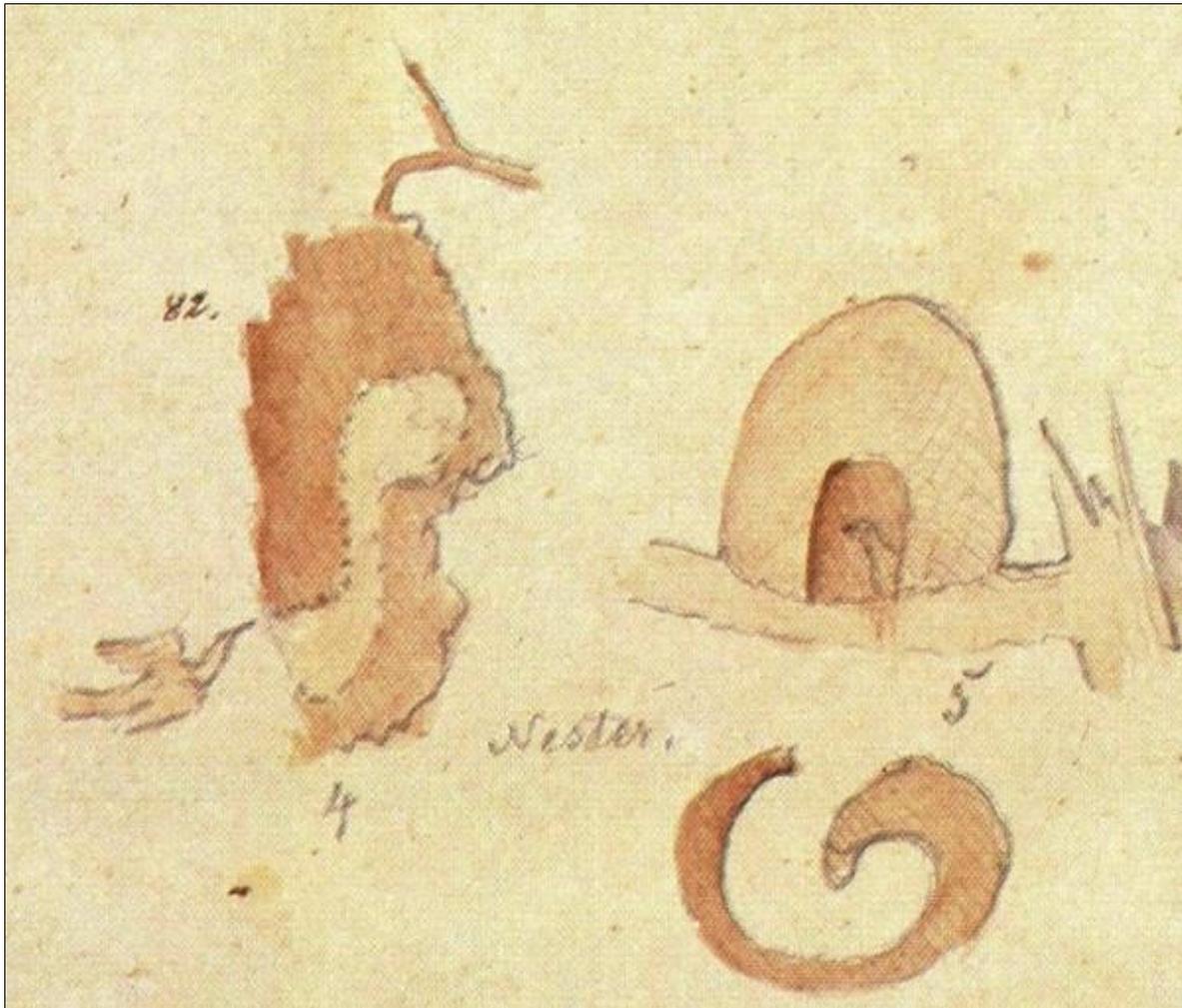
**Figura 78** Beija-flor.

**Quero-quero** (*Vanellus chilensis*). Ave de porte médio que habita campos, chacos e pradarias, ambientes litorâneos e urbanos. Estão distribuídos desde a América Central até o sul da América do Sul. São territoriais e agressivos com vocalização estridente no período reprodutivo. O quero-quero é um dos símbolos do bioma pampa e animal símbolo do Uruguai.



**Figura 79** Quero-quero.

**Ninhos.** Dois ninhos de pássaros foram desenhados. Um deles (à direita) é semelhante a um ninho de **joão-de-barro** (*Furnarius rufus*, Gmelin 1788).



**Figura 80** Ninhos.

**Tatu.** São os mais antigos mamíferos da América do Sul a terem registro fóssil. Seu nome é de origem Tupi, significando “animal de couro duro”. Habita, matagal árido tropical ou subtropical, florestas secundárias altamente degradadas, bordas de matas e campos. No Brasil ocorrem onze espécies e no Rio Grande do Sul quatro: *Dasyopus hybridus* (tatu-mulita), *D. novemcinctus* (tatu-galinha), *D. septemcinctus* (mulita-comum) e *Euphractus sexcinctus* (tatu-peludo). No desenho é possível identificar oito a nove cintas móveis na carapaça o que enquadra a espécie como sendo o Tatu-galinha (*Dasyopus novemcinctus*) que apresenta nove cintas móveis na carapaça. O tatu-mulita (*Dasyopus hybridus*) e *D. septemcinctus* (mulita-comum) apresentam sete cintas móveis na carapaça.<sup>85</sup> O tatu-peludo (*Euphractus sexcinctus*) é de fácil identificação não sendo compatível com a imagem.

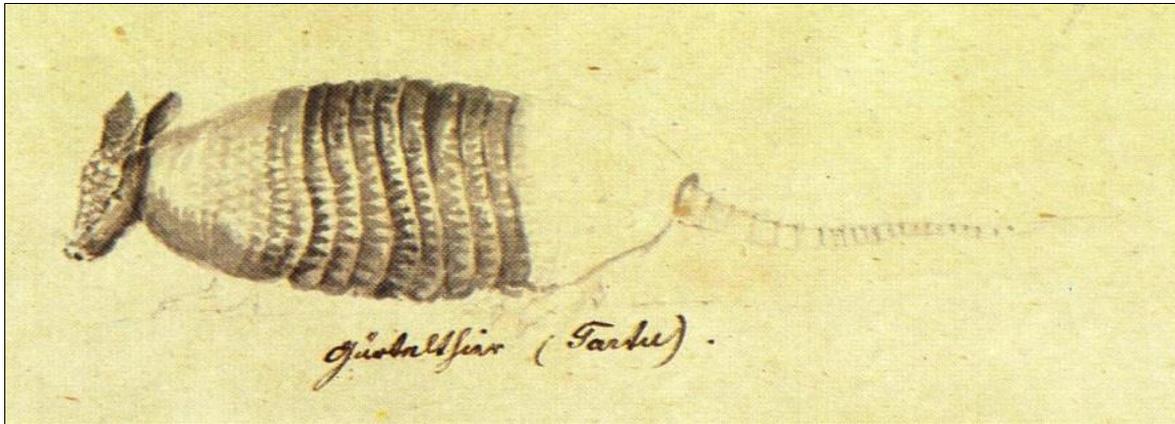


Figura 81 Tatu.

<sup>85</sup><https://www.ufrgs.br/faunadigitalrs/mamiferos/ordem-cingulata/familia-dasyopodidae/tatu-mulita-dasyopus-hybridus/> acesso em 01-06-2020.

**Cão ratoneiro.** O desenho é de um cão ratoneiro e um rato. *O Rat Terrier* ou *Terrier rateiro* foi levado por ingleses no século XVIII e se desenvolveu nos Estados Unidos se notabilizando na caça aos ratos. O cão de raça *Ratonero Bodeguero Andaluz* é conhecido na Espanha desde o século XVIII e hoje é considerado um cão especializado na caça aos ratos. Outras espécies de cães foram adaptadas a esta função ao longo dos séculos e o cachorro desenhado pode ser um destes caninos que por natureza ou por treinamento, desenvolveram a habilidade de combate à infestação de ratos e camundongos. Outra possibilidade é ser um SRD que desenvolveu estas habilidades.



**Figura 82** Cão ratoneiro.

## PLANTAS

Lorelay Kury assevera que a partir de meados do século XIX, começa a ocorrer à expansão das sociedades industriais e a utilização massiva da química para transformação, isolamento e produção de princípios ativos e substâncias sintéticas. Até então, “muito do que se usava na vida cotidiana das populações do Oriente e Ocidente provinha de processos de manipulação relativamente direta das plantas”. Inclusive as diferentes medicinas exercidas pelo planeta utilizavam “fundamentalmente plantas para tratarem os doentes. Os tecidos e suas cores eram também basicamente de origem vegetal, assim como grande parte das habitações, móveis, instrumentos musicais, brinquedos e enfeites”.<sup>86</sup>

Em termos botânicos, a Região Sul do Brasil está em uma zona de transição climática, entre o clima tropical e temperado; e biogeográfica, entre florestas de caráter tropical e formações campestres. Por estes fatores, reúne uma flora com elementos de diversos contingentes florísticos, além de incluir espécies endêmicas e táxons que atingem seu limite sul ou norte de distribuição na Região. No caso do Rio Grande do Sul, o *bioma pampa* corresponde a 63% do seu território e o *bioma mata atlântica* 37%.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> KURY, Lorelai (Org.). *Usos e Circulação de Plantas no Brasil: séculos XVI-XIX*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2013, p. 8.

<sup>87</sup> DURIGON, Jacqueline, FERREIRA, Priscila, SEGER, Guilherme e MIOTTO, Silvia. *Trepadeiras na Região Sul do Brasil*. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em Botânica, 2014, p.76.

Um exemplo da diversidade dos contingentes florísticos é o número de espécies de trepadeiras na Região Sul do Brasil que é de 812.<sup>88</sup> As trepadeiras são plantas que germinam no solo e que em certo período do seu desenvolvimento são incapazes de se auto sustentar e, por consequência, se apoiam na vegetação circundante ou se usa mecanismos para se tornar ao suporte. Wendroth desenhou várias trepadeiras.

**Tomateiro.** *Solanum* L. é um gênero de plantas da família Solanaceae, descrito pela primeira vez por Lineu em 1753. O grupo inclui muitas espécies de plantas perenes arbustivas ou trepadeiras. A maioria das espécies de *Solanum* são venenosas, mas o grupo inclui alguns dos vegetais mais essenciais da alimentação humana como a batata, o tomate e a beringela. A família Solanaceae ocorre em diversas partes do mundo e tem como centro de diversidade a América do Sul. No Brasil, ocorrem 31 gêneros e cerca de 500 espécies nativas. Destes, 23 gêneros e aproximadamente 180 espécies nativas fazem parte da flora da região sul do Brasil. No Rio Grande do Sul, a família está representada por 22 gêneros, com representantes nativos e seis gêneros com representantes introduzidos, compreendendo 26 espécies.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> DURIGON, Jacqueline, FERREIRA, Priscila, SEGER, Guilherme e MIOTTO, Silvia, 2014, op. cit., p. 100.

<sup>89</sup> Edson Luís de Carvalho Soares, Márcia Vignoli-Silva, Giovana Secretti Vendruscolo, Verônica Aydos Thode, Janaína Gomes da Silva e Lilian Auler Mentz. A família Solanaceae no Parque Estadual de Itapuã, Viamão, Rio Grande do Sul, Brasil. *Revista Brasileira de Biociências*. Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 177-188, jul./set. 2008.

O **tomate** é o fruto do **tomateiro** (*Solanum lycopersicum*; Solanaceae). Wendroth escreveu abaixo do desenho que é um *Solanum lycopersicum*. Porém, as flores e outros detalhes não conferem com o tomate que conhecemos e sim com outra espécie chamada de “Tomateiro do diabo” (*Solanum linnaeanum*) com flores roxas e amarelas, cujos frutos são tóxicos e não podem ser consumidos por humanos ou animais. O viajante se sentiu atraído pela espécie para desenhá-la?

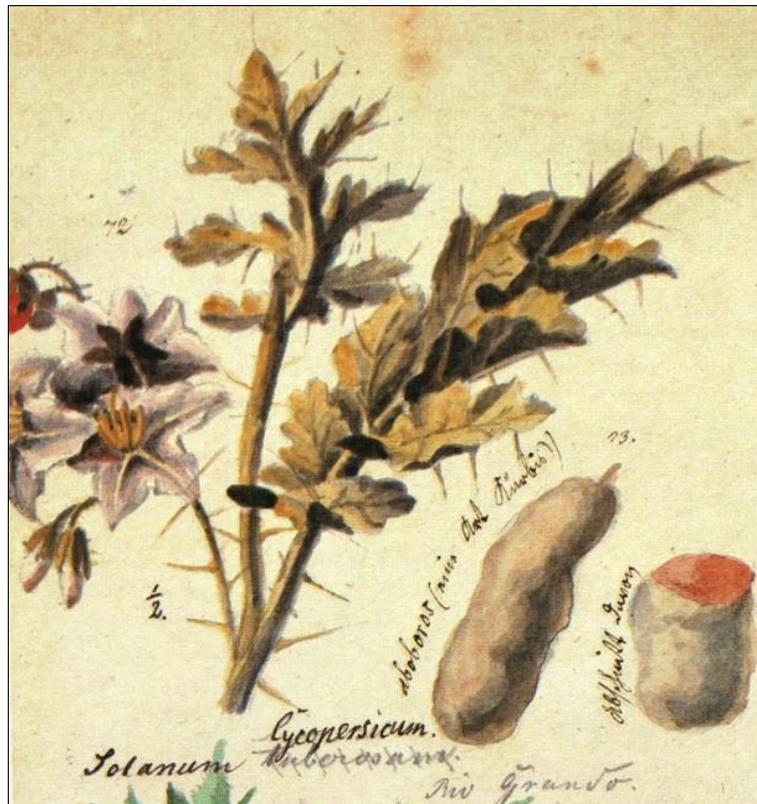


Figura 83 Tomateiro.

**Batata, batata-inglesa** (*Solanum tuberosum*) é uma planta perene da família das solanáceas. A espécie teve origem na Cordilheira dos Andes, próximo ao Lago Titicaca, e foi levada a outras regiões do mundo por colonizadores europeus. Wendroth escreveu “*Solanum tuberosum*” e depois riscou. A cor avermelhada do desenho lembra **batata-doce** (*Ipomoea batatas*), também chamada **batata-da-terra** que é uma planta da família das convolvuláceas, da ordem das Solanales (a mesma da batata, do tomate, das pimentas etc.) e sua origem também está nos Andes.

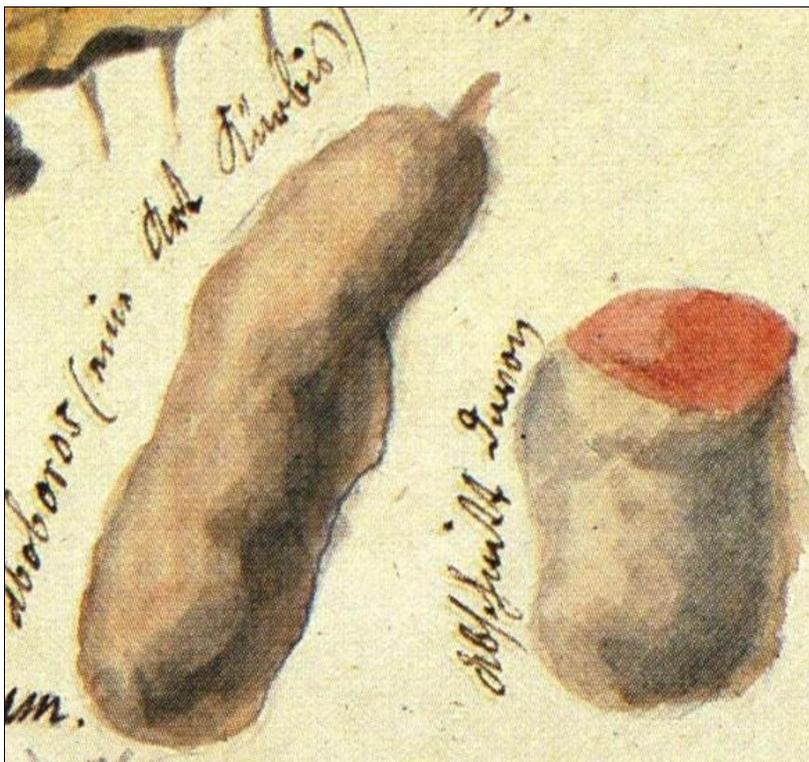


Figura 84 Batata-doce.

**Bananas (*Musa spp*), família *Musaceae*.** O cultivo de bananas pelo Homem teve início no sudeste da Ásia. Existem ainda muitas espécies de banana selvagem na Nova Guiné, na Malásia, Indonésia e Filipinas, com atividade de coleta nos últimos 5 a 8 mil anos. Esta região é o centro difusor das espécies de bananas.

Nos séculos XV e XVI, colonizadores portugueses começaram a plantação sistemática de bananais nas ilhas atlânticas, no Brasil e na costa ocidental africana. Mas elas permaneceram desconhecidas, por muito tempo, da maior parte da população europeia. Por isso, Júlio Verne, na obra "A volta ao mundo em oitenta dias" (1872), descreve-a detalhadamente, devido a ser desconhecida dos seus leitores.



Figura 85 Bananas.

**Solanum.** Não é batata doce ou inglesa. A imagem é semelhante com a melancia da praia (*Solanum capcicoides*). Espécie conhecida pelo nome popular de joá-vermelho é encontrada principalmente nas regiões litorâneas da costa Atlântica da América do Sul.<sup>90</sup>



**Figura 86 Melancia da Praia?**

<sup>90</sup> *Revista Brasileira de Biociências*. Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 177-188, jul./set. 2008, p. 182.

**Planta com frutos não identificados.**



**Figura 87 Não identificado.**

**Datura L.** É um gênero botânico pertencente à família Solanaceae. É constituído por cerca de catorze espécies de plantas anuais ou perenes de vida curta que se caracteriza por ser uma planta muito tóxica. Dependendo da espécie é conhecida “erva do diabo” (*Datura stramonium*, é a “erva do diabo” descrita por Carlos Castañeda). Outra datura que poderia se enquadrar na imagem é a *Datura metel* que foi descrita por Lineu em 1753 e também é da família da “erva do diabo”. Encontra-se localmente naturalizada em diversas regiões temperadas. As suas folhas são ricas em alcalóides, sendo utilizadas na composição de diversos produtos fitoterapêuticos.



Figura 88 *Datura L.*

**Datura arborea** (anágua-de-vênus) chamada em Portugal de “Trombeta dos anjos”. Libera um intenso perfume durante a noite e é natural da Bolívia, Colômbia e Peru. É uma planta tóxica.



Figura 89 Datura arborea.

**Flor de sino** (*Abutilon pictum*, Gillies ex Hook & Arn, 1842). Espécie nativa do Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai. Flores pendentes no formato de sinos, coloração alaranjada e estriadas de vermelho.



**Figura 90** Flor de Sino.

**Coroa de Cristo** (*Euphorbia milii*). Planta de clima tropical ou subtropical original de Madagascar. Pode atingir até 2 metros de altura, com ramos suculentos e espinhos afiados de até 3 cm de comprimento. Possui um látex leitoso tóxico.

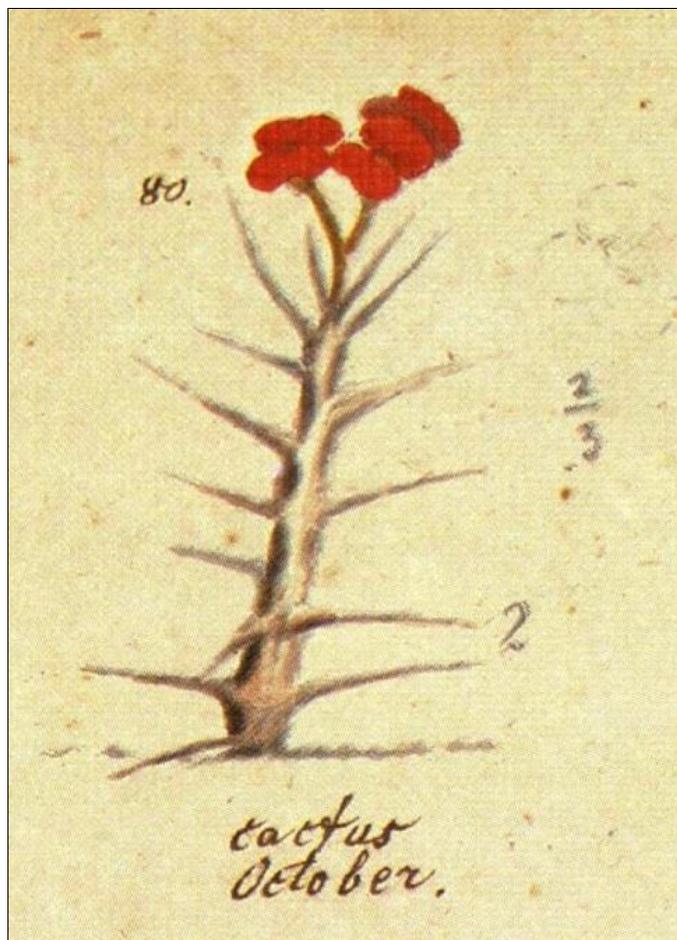


Figura 91 Coroa de Cristo.

**Figueira-do-diabo**, Figueira-tuna ou Figueira-da-índia (*Opuntia ficus-indica*) é uma espécie de cacto de regiões semiáridas. Segundo Humboldt, *opuntia* é uma palavra da língua dos *taínos* que foi absorvida pela língua espanhola por volta de 1500. Este cacto tem importante valor econômico no México e seu consumo recua há 9.000 anos (no Oriente). O fruto é macio e doce por dentro, sendo muito utilizado como alimentação. As flores são nas cores amarelo ou laranja brilhantes. A aquarela de Wendroth retratou as cores com perfeição.

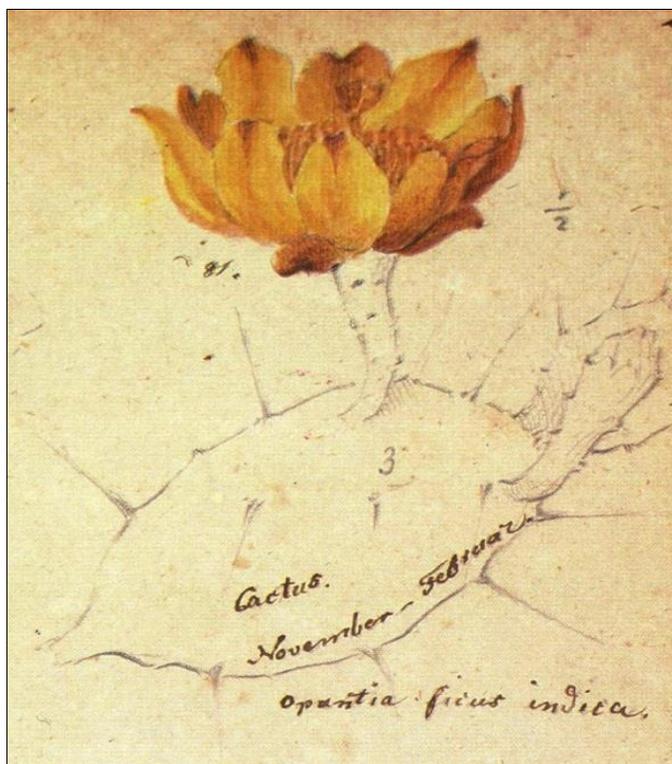


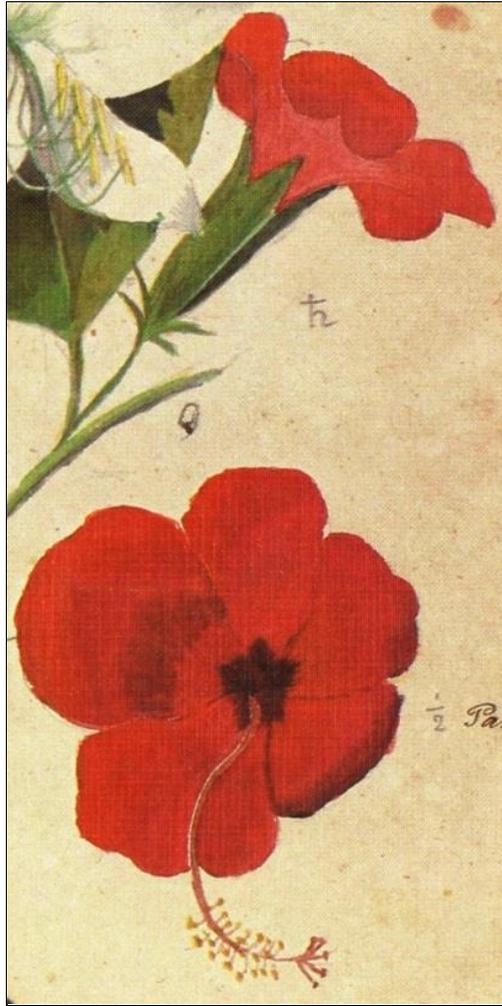
Figura 92 Figueira do Diabo.

**Flor branca** não identificada que “lembra” o lírio (flores do gênero *Lilium*) originárias do Hemisfério Norte. Mas a planta desenhada por Wendroth possui diferenças em relação ao lírio branco.



**Figura 93 Flor branca.**

**Hibisco?** Semelhança com o hibisco vermelho (*Hibiscos rosa-sinensis*, Linnaeus, 1753) originário da Ásia Tropical e do Havaí. É um arbusto lenhoso, fibroso com aproveitamento alimentar, medicinal e ornamental.



**Figura 94 Hibisco?**

**Planta com flores não identificada.**



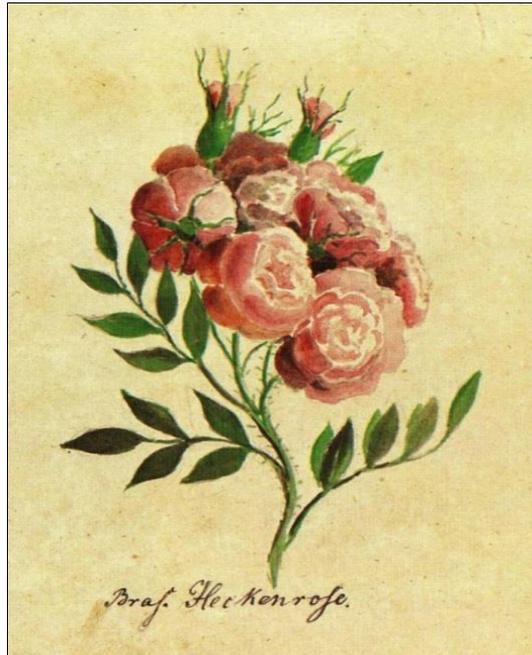
**Figura 95 Planta não identificada.**

**Orquídea (Orchidaceae) de flores vermelhas de espécie não identificada.**



**Figura 96 Orquídea.**

**Rosa (Rosaceae).** Na legenda está escrito: “rosa silvestre brasileira”. As rosas existem no planeta há cerca de 200 milhões de anos. Seu cultivo foi registrado na China há quase cinco mil anos e a Ásia é o centro primário de diversidade. As rosas não são nativas das latitudes ao sul do Equador e começaram a ser introduzidas no Brasil, pelos jesuítas, entre 1560-1570. O plantio de roseiras em jardins públicos só ocorreu a partir de 1829, no Rio de Janeiro.<sup>91</sup> Portanto, a espécie não identificada não é nativa do Rio Grande do Sul ou do Brasil.



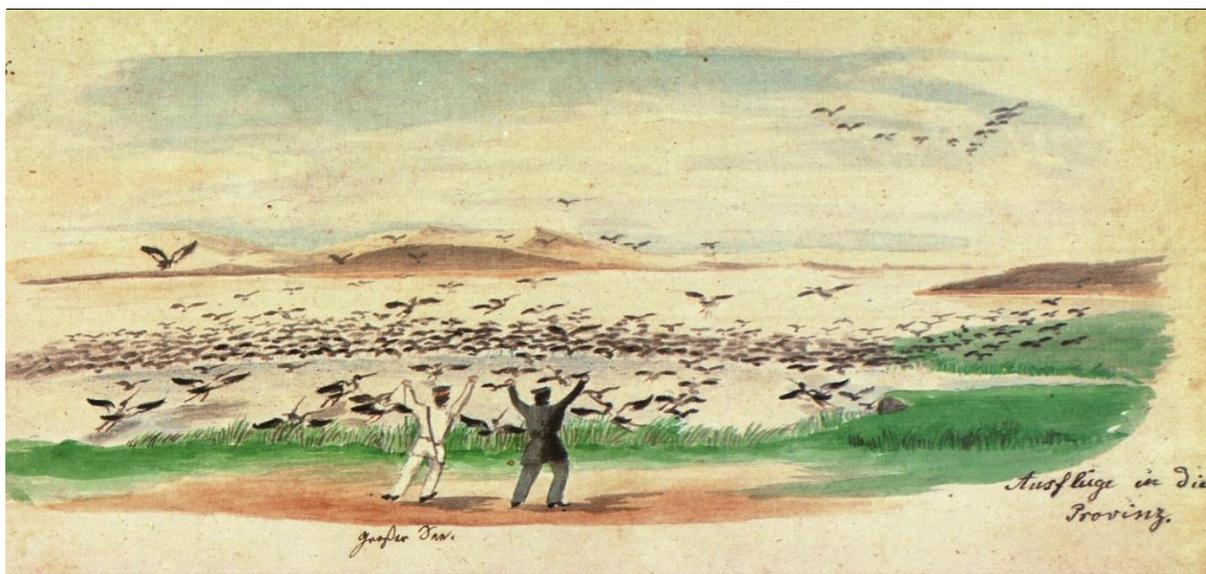
**Figura 97 Rosa.**

---

<sup>91</sup> BARBIERI, Rosa & STUMPF, Elisabeth. Origem, evolução e história das rosas cultivadas. *R. bras. Agrociência*, Pelotas, v.11, n. 3, p. 267-271, jul-set, 2005.

## PAISAGENS NATURAIS

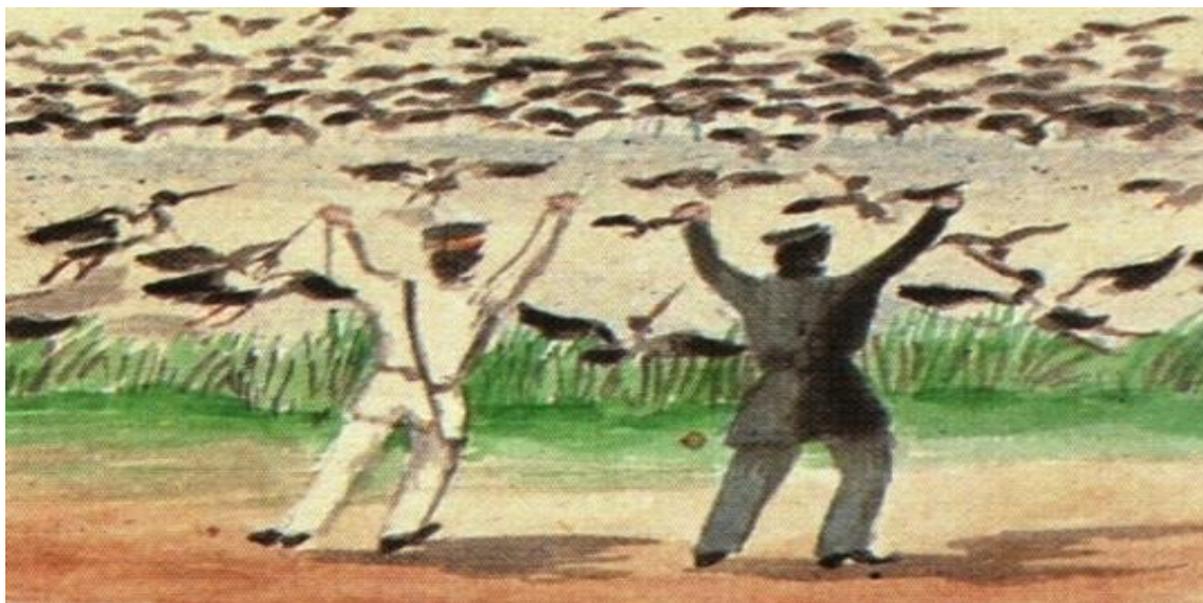
**Grande lago.** Em área de formação de dunas, possivelmente na planície costeira, dois homens estão espantando os pássaros para que levantem voo. O cenário pode ter sido reproduzido em Rio Grande (ex: um trecho do Saco da Mangueira ou em sua passagem por Torres). Os pássaros, hipoteticamente, pode ser o **João-grande ou maguari** (*Ciconia maguari*, Gmelin, 1789) que habita zonas úmidas sazonais ao longo de grande parte da América do Sul. Se alimenta de invertebrados aquáticos, crustáceos, anfíbios, cobras aquáticas e peixes. O grande número de aves pode significar que seja o período de reprodução ou então, a inflação de indivíduos pode ter sido escolha artística por parte de Wendroth.



**Figura 98 Grande Lago. Excursões na Província.**



**Figura 99 Ciconia maguari?**



**Figura 100 Afugentando as aves.**

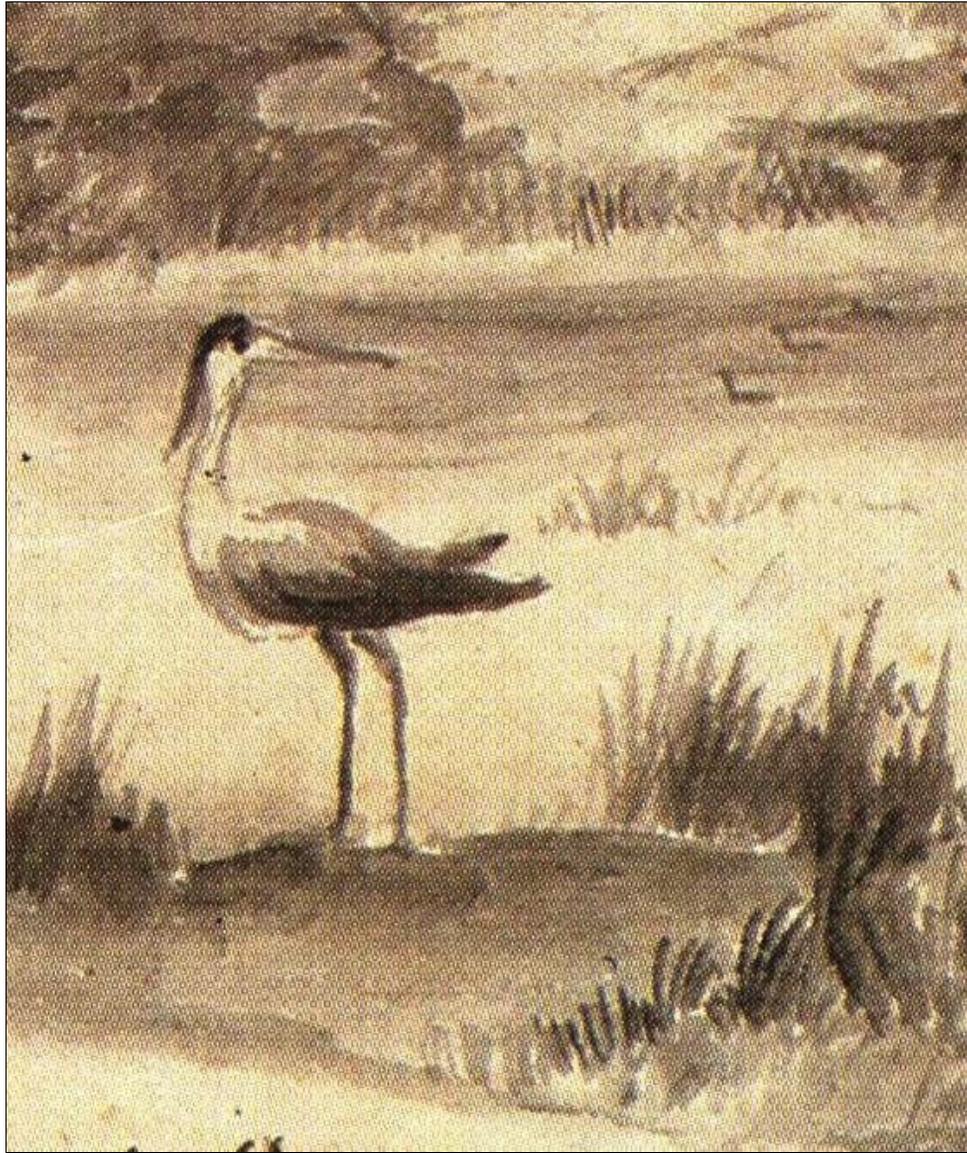
**Vegetação. Lagartos. Excursões na Província.** Uma densa vegetação junto a uma área alagadiça em que se observa algumas aves nadando e uma “posando” para o desenho. Esta ave pode se tratar de uma garça-moura (*Ardea cocoi*, Linnaeus, 1766), no Rio Grande do Sul também é chamada de garça-parda. Vive em beira de lagos, rios, manguezais e alagados. Se alimenta de peixes, sapos, rãs, moluscos e répteis. São observados dois lagartos e como hipótese de investigação pode se tratar do **lagarto Teiú-gigante** (*Salvator merianae*) classificado por Duméril @ Bibron, 1839. É um lagarto que habita grande parte do Brasil e norte da Argentina e Uruguai.



**Figura 101** Vegetação. Lagartos. Excursões na Província.



**Figura 102 Lagarto teiú-gigante.**



**Figura 103 Garça-moura.**

A mesma imagem-base, mantendo os lagartos e parte da vegetação, com uma série de modificações como os flamingos à esquerda inferior; a casa de João-de-Barro; cinco pássaros à direita (biguás?)<sup>92</sup>; duas trilhas de insetos (formigas ou cupins?) se dirigem para uma habitação cônica, possivelmente de barro, um cupinzeiro (utilizado por cupins ou apropriado por formigas). Pela primeira vez Wendroth desenha quatro preás (família Caviidae, ocorrendo três espécies no Rio Grande do Sul: *Cavia apera*, *Cavia magna* ou o *Cavia porcellus*).<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Biguá (*Phalacrocorax brasilianus*, uma ave aquática preta e de dorso cinza que mergulha para pescar peixes ou crustáceos. A identificação é hipotética exigindo uma análise de especialistas.

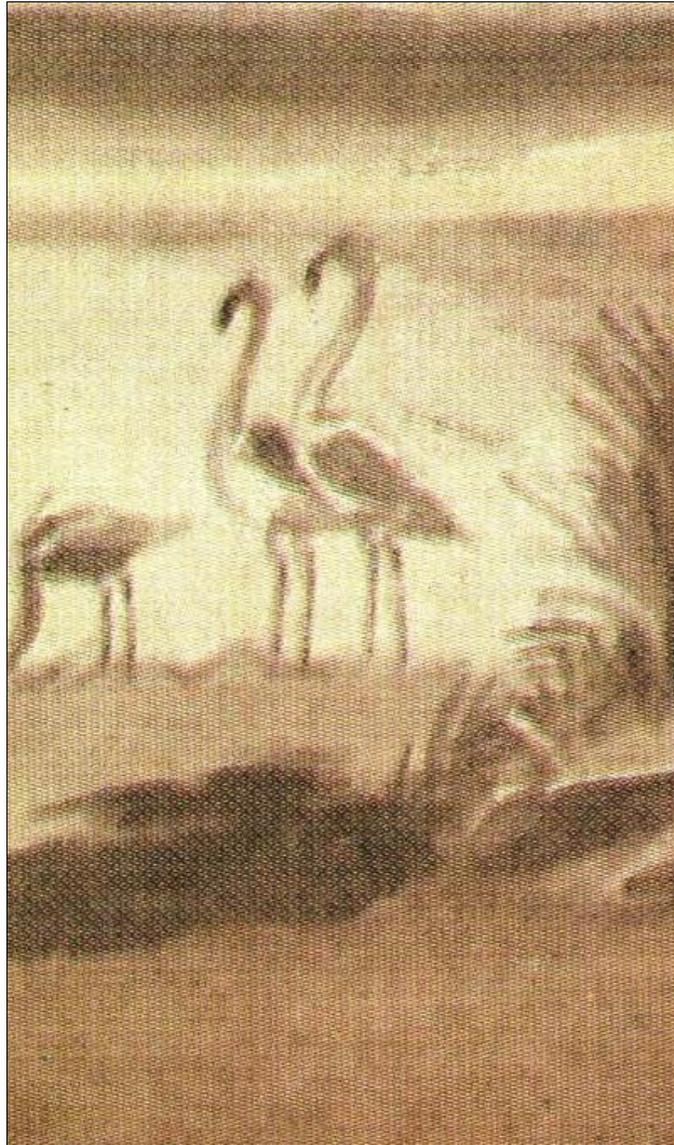
<sup>93</sup> <https://www.ufrgs.br/faunadigitalrs/mamiferos/ordem-rodentia/familia-caviidae/prea-cavia-porcellus/> Acesso: 02-06-2020.



**Figura 104 Pequeno quadro de uma paisagem.**



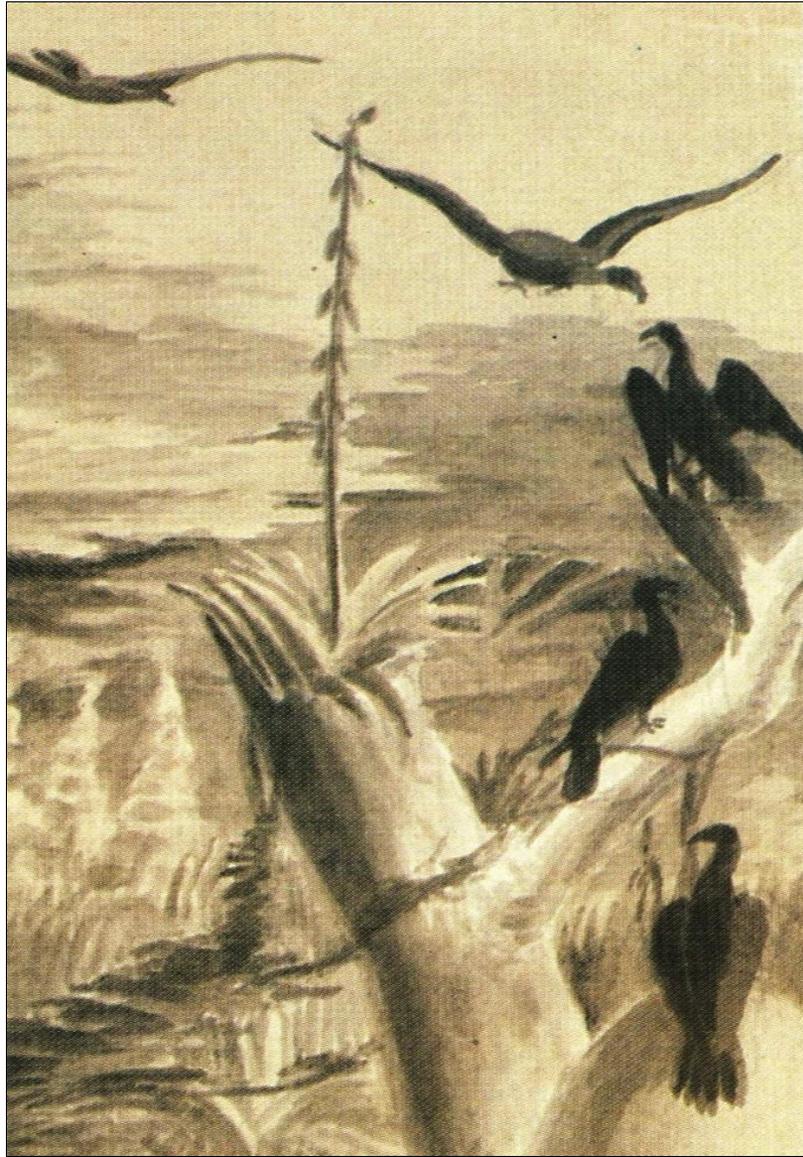
**Figura 105 Lagartos teiú-gigante.**



**Figura 106 Flamingos.**



**Figura 107** Cupinzeiro ou formigueiro.



**Figura 108 Biguás.**

Em outra paisagem, numa canoa e escondido na vegetação o caçador espreita a ave que está pousada em uma árvore a poucos metros de distância! A ave que está na mira não é a do primeiro plano, mas, a segunda de baixo para cima. Se atirasse nas aves que estão nadando (possivelmente, marreca piadeira - *Dendrocygna viduata*; marreca caneleira - *Dendrocygna bicolor*; marreca parda - *Anas flavirostris*) nem precisaria mirar, pois, tem quase uma centena na água. Uma natureza “selvagem” e a civilização como elemento de desequilíbrio sendo expressa na linguagem da tecnologia da espingarda. A abundância da vida selvagem, a exuberância da vegetação e a solidão mortífera do caçador são captados neste desenho icônico. Ao fundo uma elevação com paredões nus e a horizontalidade do platô. Outro detalhe é a casa de João-de-Barro. É um cartão natural do Rio dos Sinos há 170 anos.



**Figura 109 O homem e a espingarda.**



**Figura 110 Rio dos Sinos com aves aquáticas e flamingos.\*Apesar de estar na legenda original, "não são flamingos".**



**Figura 111 João-de-barro.**



**Figura 112 Marrecas.**

Em outra imagem, dois homens ocultos na vegetação (Taboa – *Typha domingensis*), um deles com a espingarda e o outro observando o movimento da fauna estão à espreita. Estão se deslocando de canoa pelo Rio Taquari. A caça agora não são aves e sim mamíferos roedores (capivaras) e répteis de grande porte (jacarés). Capivaras (*Hydrochoerus hydrochaeris*) são herbívoros e se deslocam em terra e na água.

A legenda faz referência a “crocodilos”, mas, de fato são “jacarés” que são predadores das capivaras. Os jacarés tem dimensões menores que os crocodilos e no Rio Grande do Sul só habita uma espécie que é o jacaré-de-papo-amarelo

(*Caiman latirostris*) da família Alligatoridae<sup>94</sup> que vive em brejos, lagos, riachos, mangues e rios. Pode atingir entre 1,5 e 3 metros de comprimento.



**Figura 113 Jacarés-do-papo-amarelo.**

---

<sup>94</sup> HERPETOLOGIA-UFRGS. 2019. Lista das espécies de répteis do Rio Grande do Sul. Laboratório de Herpetologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. On line. Versão 2.0, Junho de 2019. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/herpetologia>>. Acesso em 01-06-2020.



**Figura 114** Trecho do Rio Taquari, com capivaras e crocodilos.



**Figura 115** Capivaras.



**Figura 116** Dois homens de tocais em meio à vegetação de taboa.

A vegetação de mata-virgem,<sup>95</sup> da próxima imagem, se insere na tradição legada por Humboldt em retratar as paisagens como representações fisionômicas da natureza. A presença humana não é explícita, pois, o barco com três pessoas (dois negros e um branco) está se confundindo com o cenário da exuberante vegetação e fazendo parte discreta da paisagem vegetal e das águas. Dois **urubus-de-cabeça-vermelha** (*Catarthes aura*, Linnaeus, 1758) estão num galho.

Em relação à questão ambiental e as modificações que o Rio Taquari passará a sofrer, é necessário considerar que no âmbito da flora, de um bioma de

---

<sup>95</sup> “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 jiboias 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, p.45-46).

Mata Atlântica, o estabelecimento das sesmarias e fazendas luso-brasileiras, trouxe consigo a perspectiva do extrativismo das madeiras de lei ou árvores nativas. Porém, os desdobramentos da ocupação destas áreas para a agricultura colonial, que vai além da mera subsistência, fará com que os entornos do Rio Taquari pela primeira vez entrassem no círculo econômico da América portuguesa a partir de meados do século XIX.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> *Sesmarias, fazendas, desenvolvimento e desdobramentos socioambientais em territórios da bacia hidrográfica do rio Taquari de meados do século XVIII a meados do século XIX*. Lajeado: Dissertação de Mestrado em Ambiente e Desenvolvimento, Universidade do Vale do Taquari - UNIVATES, dezembro de 2018, p. 129.



**Figura 117** Vegetação da mata-virgem.



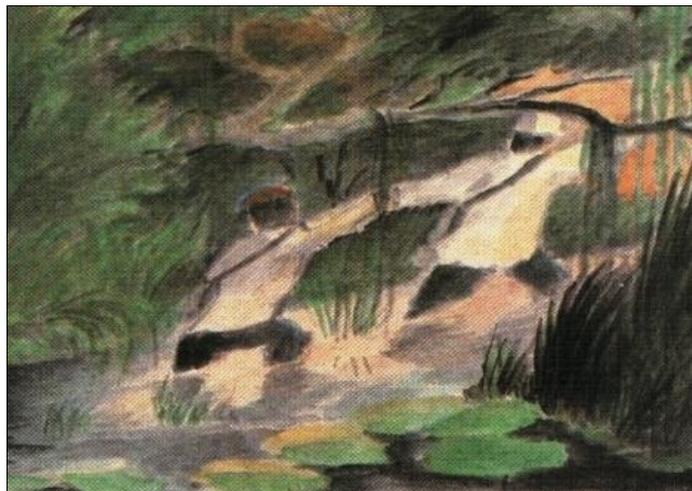
**Figura 118 Urubus-de-cabeça-vermelha.**



**Figura 119 Discreto barco com três homens.**

Em outra aquarela Wendroth está junto de um companheiro de “excursões” ao interior da Província, como ele denomina estas viagens. É uma área alagadiça em que um dos homens recebe ajuda do outro para sair da água e do alagadiço. Este gesto ressalta o caráter da presença da natureza e das dificuldades do homem em domesticar a vegetação e as águas. O cenário não destoa do registro feito no Rio Taquari e se buscou ressaltar a vegetação de árvores, palmeiras, plantas flutuantes e capinzal de áreas alagadiças. Nesta imagem está escrita uma data que é 4 de dezembro de 1851. Até setembro deste ano o alemão permanecia no hospital em Rio Grande e na sequência deve ter realizado as imagens do Porto do Rio Grande. Em dezembro, possivelmente antes, já estava em suas excursões pelos Rios Taquari e Sinos, talvez nesta sequência tenha excursionado até o norte do Estado e litoral norte (Torres). Posteriormente, em junho de 1852, realizou o primeiro de seus desenhos em Porto Alegre. Abaixo:

**Figura 120 Ajuda para sair do alagadiço.**





**Figura 121** Excursões na Província do Rio Grande, 4 de dezembro de 1851.

Como ressaltou Zubarán, a abordagem linneana e humboldtiana, são marcantes no olhar de artista alemão sobre a paisagem natural. “A influência da paisagem humboldtiana fica marcante na representação de Wendroth da vegetação da mata-virgem com emaranhado de raízes, cipós, plantas trepadeiras” além do registro das vegetações típicas de maior porte, da variedade de aves e do registro de plantas e animais rasteiros.<sup>97</sup>

Em relação às representações sobre a flora rio-grandense, “frutas e flores, 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”. Outros artistas que retrataram a flora brasileira, como Aimé-Taunay e Hercule Florence, já haviam pintado a flora brasileira seguindo a taxonomia de Lineu.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> ZUBARAN, Maria Angélica. A Iconografia de Viagem de Hermann Rudolph sobre o Rio Grande do Sul Oitocentista. Canoas: *Textura*, n.6-7, março2002-março 2003, p. 54.

<sup>98</sup> ZUBARAN, 2003, p. 55.

## CENÁRIOS VARIADOS

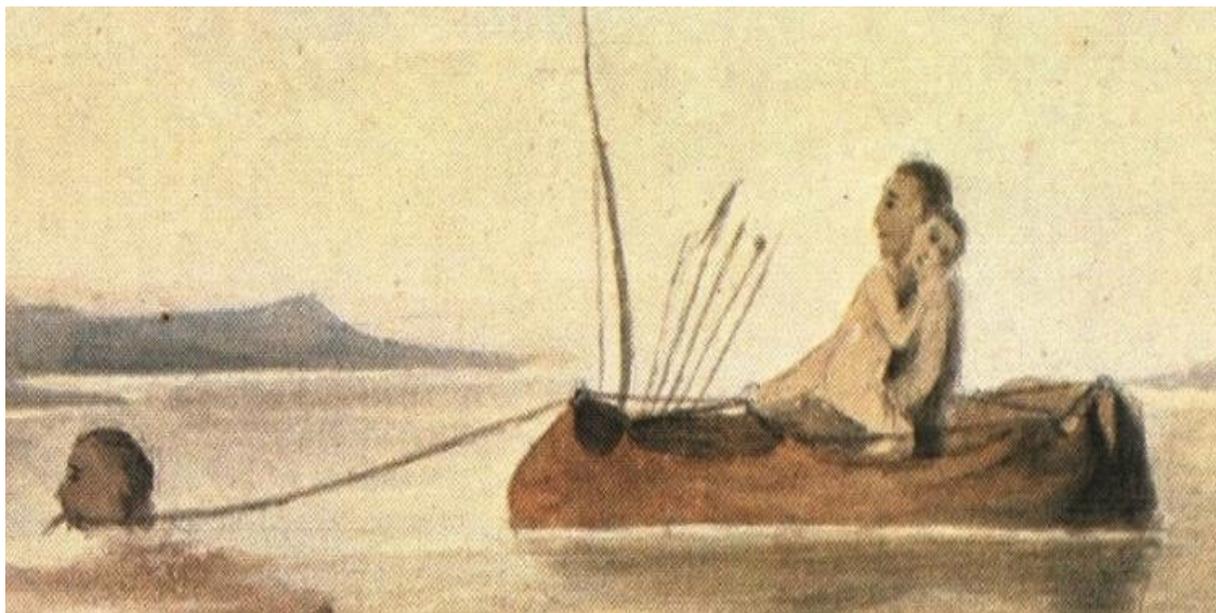
### PELOTA

Wendroth registrou, em dois momentos, uma das formas de atravessar os cursos de água: a pelota. Os dois desenhos realizados em locais diferentes, demonstra que o meio de transporte fluvial chamou a atenção do viajante alemão. Nos dois registros a pelota é utilizada por “bugres” um termo mais difundido no centro para o norte do Rio Grande do Sul. Não há indicação do local onde foram obtidas as imagens, mas, pode ter sido registrada quando de sua viagem ao planalto. Isto evidencia a difusão deste utensílio entre diferentes grupos indígenas e também sua utilização pelos europeus.

Um exemplo, e talvez um dos mais antigos, foi feito no diário do Ten. General Heinrich Böhn em 1776. O Comandante do Exército do Sul em luta contra os espanhóis, descreveu a travessia do Arroio Taim (a 70 km de Rio Grande) utilizando uma “pelota”. O seu uso na região sul (para cruzar o Canal São Gonçalo e outros arroios) deixou o seu legado no nome da cidade de “Pelotas”. O mais importante escoadouro da produção charqueadora desta cidade desde o século XVIII foi o “Arroio Pelotas”. A pelota antes de virar sinônimo de bola de futebol era de fato uma embarcação primitiva.

Mas um dos melhores relatos foi deixado pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, no ano de 1820: “Ao nascer do dia, começamos a descarregar a carroça, e minhas bagagens passaram para uma piroga improvisada, tão em uso na Capitania de Montevideu e de Rio Grande, onde não há ponte. A pelota, nome

dado a estas pirogas, é simplesmente um couro cru ligado nas quatro pontas e que, desse modo, forma um barco que se pode confundir, pela aparência, com as sacolas de papel onde se põem biscoitos. Enche-se a pelota de objetos, ata-se nela uma corda ou tira de couro; um homem, a nado, prende a corda entre os dentes e faz passar assim a piroga. Para facilitar o trabalho, meus homens estenderam uma corda de um lado a outro do rio, com a intenção de ajudá-los na travessia a nado. Eu mesmo atravessei o rio sentado numa pelota e cheguei felizmente à outra margem, bem como as minhas bagagens e a carroça."<sup>99</sup>



**Figura 122 Pelota.**

---

<sup>99</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

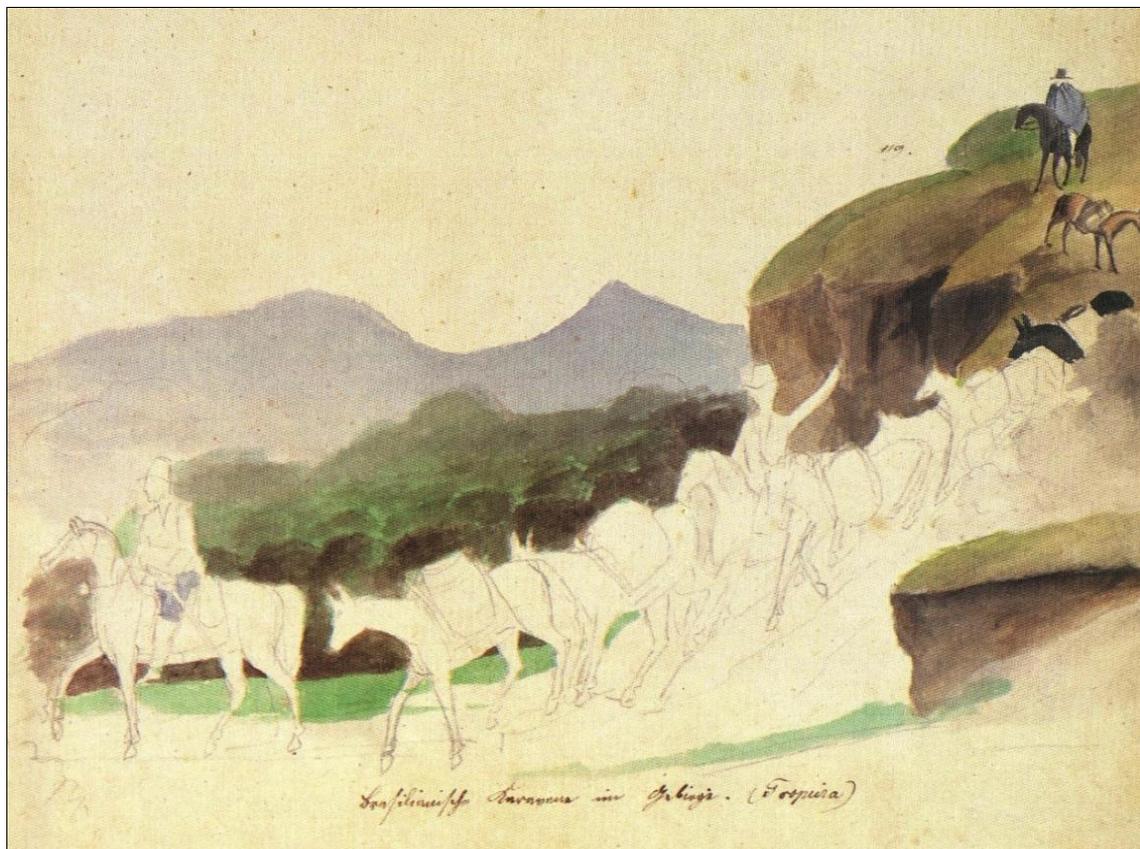


**Figura 123 Bugres transpondo um rio. Pelota.**



**Figura 124 Bugres na travessia de rio em couro de boi ou de tapir (anta).**

## TROPEIROS



**Figura 125 Caravana brasileira (Tropa) Serra (Tropeiros).**

A referência escrita é de que é uma caravana brasileira levando uma tropa, ou seja, tropeiros que estariam na Serra gaúcha. Por onde Wendroth esteve é inviável precisar, mas, ele deixou o registro de mulas e cavalos sendo conduzidos por tropeiros, numa atividade tradicional que recuava ao final do século XVII no

Rio Grande do Sul. O transporte destes animais retirados da vacaria del mar e também da vacaria dos pinhais, foi fundamental para o abastecimento de animais de tração, transporte e também de gado vacum para alimentação em São Paulo e na região mineradora de Minas Gerais. As três vias principais chamadas de “caminho das tropas”, na parte relativa ao Rio Grande do Sul, foram: Caminho do Viamão ou Estrada Real (Viamão, Vacaria); Caminho das Missões (São Borja, Santo Ângelo, Palmeira das Missões) e Caminho da Vacaria (Cruz Alta, Vacaria, Passo Fundo e Lagoa Vermelha). Deve tratar-se de algum ponto do Caminho de Viamão ou de Vacaria. A aquarela não terminou de ser colorizada.



**Figura 126** Tropeiros conduzindo mulas.

**SOLDADOS**

Um dos maiores desafios para os legionários alemães era a travessia de banhados. O brummer Jorge Schnack<sup>100</sup> deixou alguns apontamentos que contribuem para esclarecer o título deixado por Wendroth nesta aquarela: “coluna de soldados, de calças arregaçadas, atravessa um banhado”. Tratava-se da infantaria brasileira que marchava de pés descalços e calças arregaçadas até o joelho. Ao chegar a um curso de água este era transposto sem perda de tempo. Já as tropas alemãs, marchavam calçados e precisavam, cada vez que fossem cruzar por um arroio, tirar as botas ou sapatos e no lado oposto, voltar a colocar os calçados. Como os brasileiros não perdiam todo este tempo, os alemães acabavam sendo os últimos a chegarem, no final do dia de marcha, ao acampamento.

Esta imagem mostra apenas os brasileiros e não as tropas da Legião Alemã. Wendroth não deve ter presenciado este deslocamento de tropas mas escutou posteriormente de algum participante, pois, já havia sido desligado das atividades militares.

---

<sup>100</sup> . LENZ, Cristóvão; SCHÄFER, Henrique; SCHNACK, Jorge Julio. *Memórias de Brummer*. Trad. Hilda Agnes Hübner Flores. Porto Alegre: Est, 1997.



Figura 127 Coluna de soldados, de calça arregaçada, atravessam um banhado.

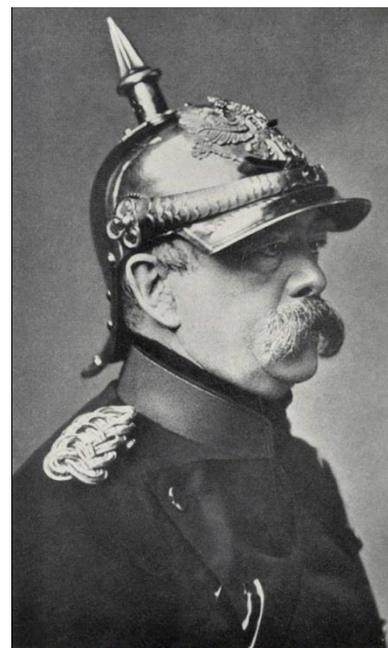
Desde 20 de setembro de 1851 Wendroth já estava desligado da Legião Alemã. Mas no dia 21 de dezembro ele supostamente fez esta aquarela de militares no contexto da guerra contra Rosas. O anacrônico é que as tropas brummer já estavam em Colônia e Soriano (Uruguai) na data relatada. Já haviam feito o caminho entre Rio Grande, Pelotas até Jaguarão (pela Lagoa Mirim) e posteriormente uma desgastante marcha terrestre até o Uruguai. Além de brasileiros tem militares da Legião Alemã que podem ser identificados pelo capacete. É o famoso pickelhaube um capacete confeccionado em couro envernizado, com ponteiros em guarnições metálicas que foi criado na Prússia em 1842. A documentação faz referência às tropas brasileiras acharem estranho o capacete utilizado pelos alemães e aqui temos uma imagem de três militares que estavam usando. Em 1889, o Exército Brasileiro, adere ao modelo com algumas adaptações. Os brummer vieram da Alemanha com os uniformes que utilizaram quando lutaram no exército de Schleswig-Holstein, que era constituído por uma jaqueta azul escura (com botões amarelos e não brancos) com detalhes no ombro e na manga em vermelho, calças azul-claras e botas negras, além do capacete pickelhaube.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> <https://tormentopabulum.wordpress.com/2016/06/28/brummer/> Acesso: 29-05-2020.



**Figura 128 Militares brasileiros, 21 de dezembro de 1851.**



**Figura 129** Integrantes da Legião Alemã. Ao lado Bismarck com o pickelhaube.

## CERCAS E CERCADOS

Wendroth desenha cinco tipos de cercados para proteção da plantação ou dos animais.

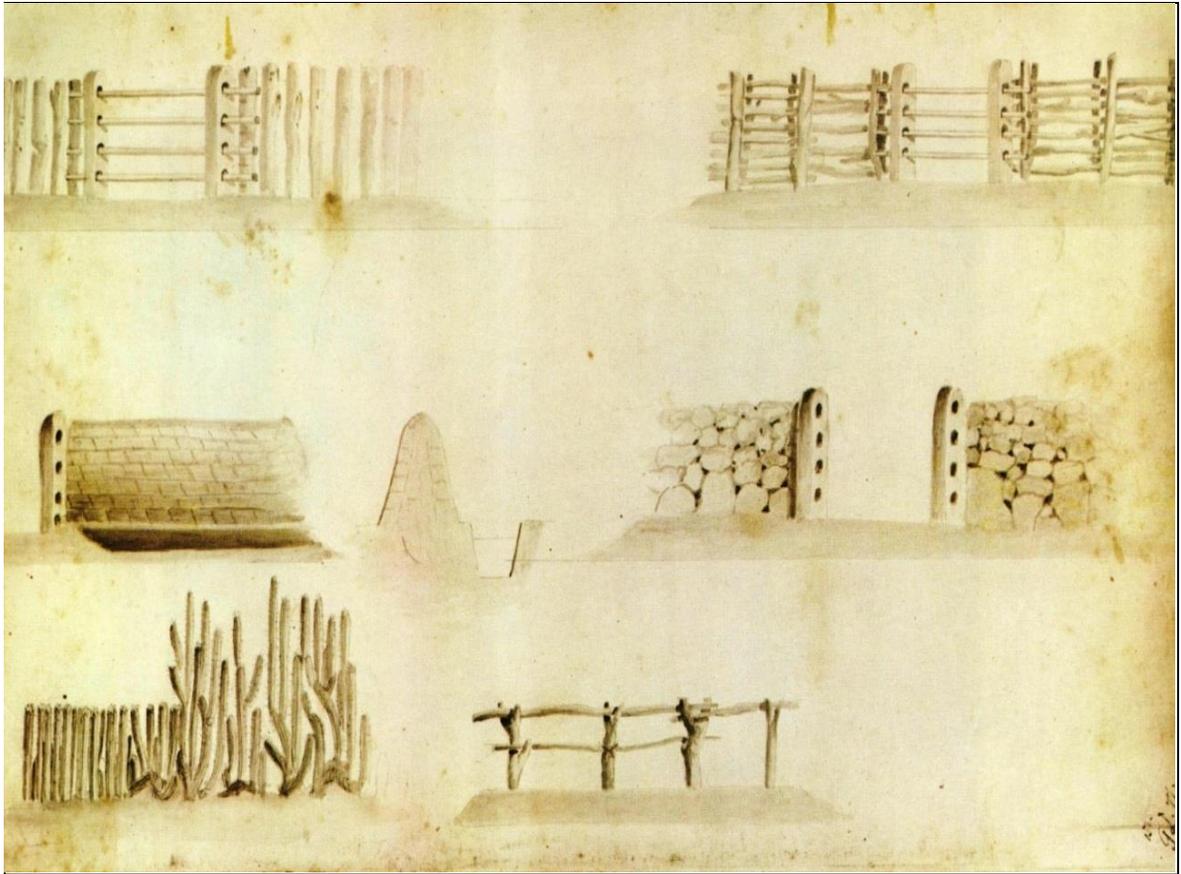
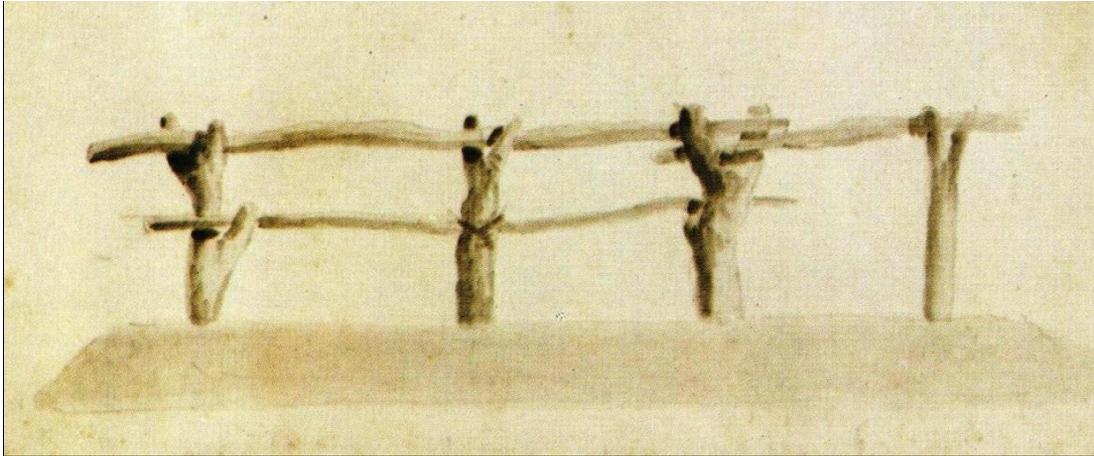


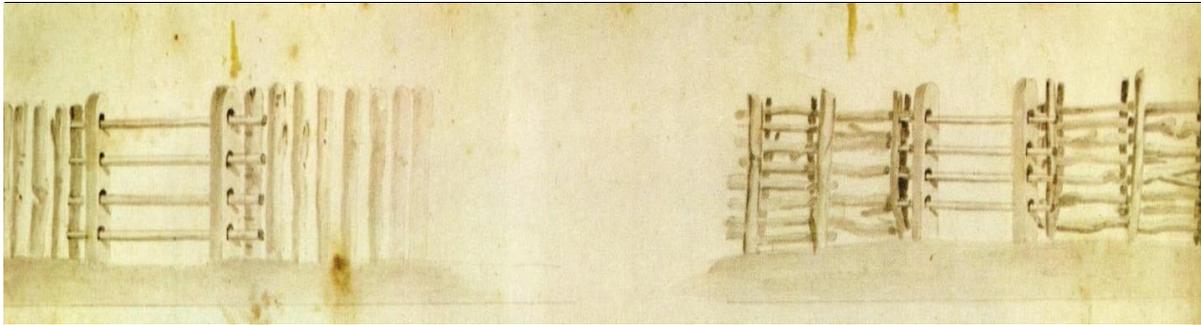
Figura 130 Cercas e sebes para roças e animais.

O primeiro é de madeira e muito simples para proteger o plantio da roça.



**Figura 131 Cercado para roça.**

O segundo também é de madeira, com estrutura simples, mas, de maior resistência e fechamento com madeira na posição horizontal ou vertical. São chamados pelo desenhista de “potreiros”, ou seja, para manter os animais presos.



**Figura 132 Cercado para animais.**

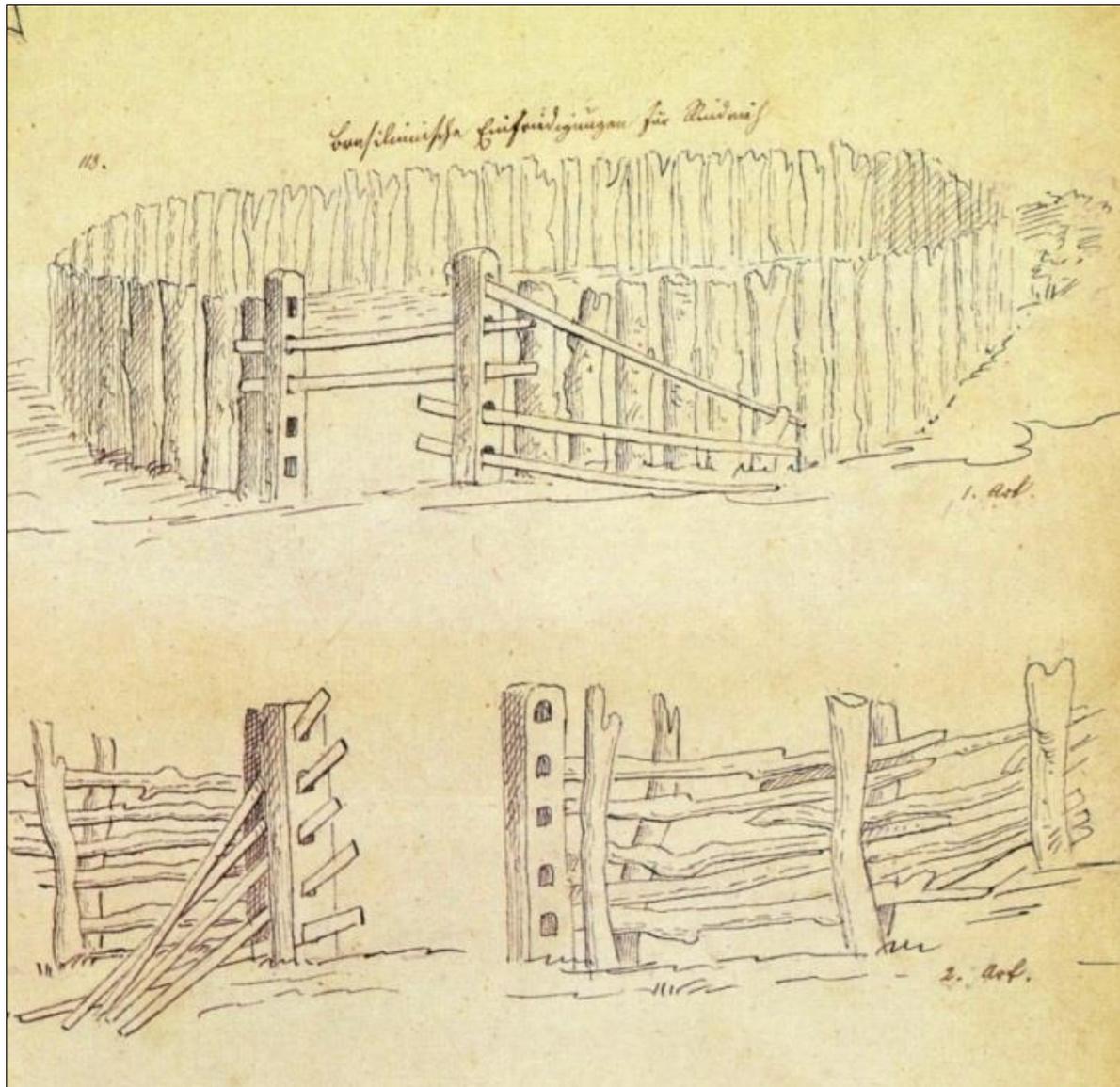
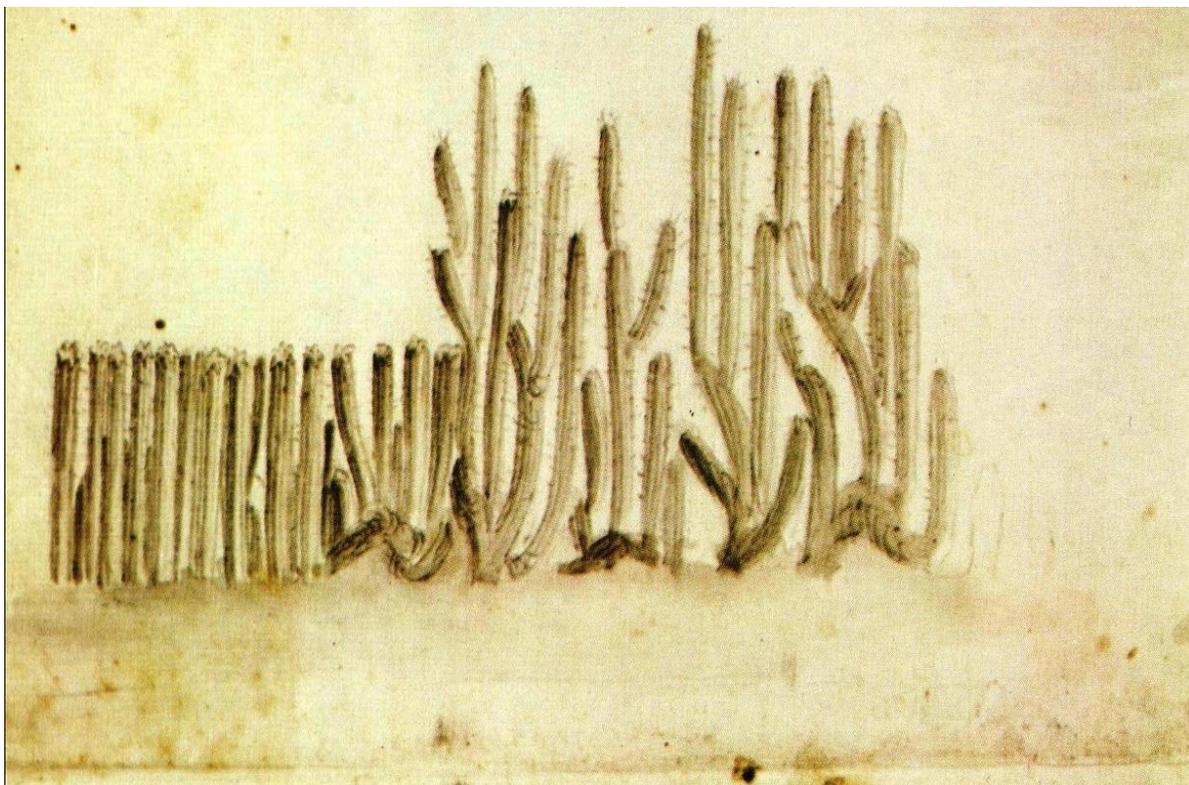


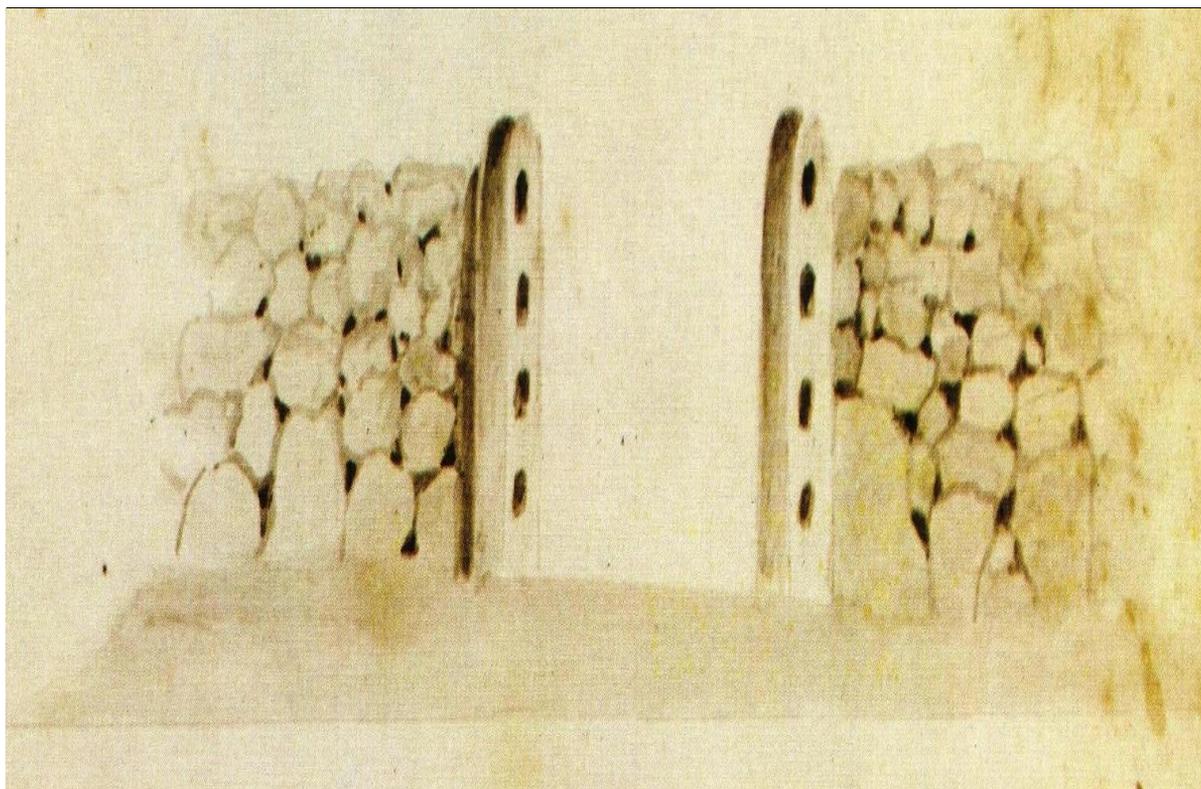
Figura 133 Potreiros.

No terceiro modelo, o alemão se refere ao cercado de sebes, as cercas-vivas, muito utilizadas na Inglaterra para separar propriedades rurais e urbanas. Um curral feito com o plantio de cactos ou em parte aproveitando a posição formada pelos cactos e completando as falhas no fechamento. Isto modelo fez lembrar os currais de palmas para o gado (butiá capitata) entre Rio Grande, Santa Vitória do Palmar e província de Rocha (Uruguai). Ocorre o aproveitamento dos recursos naturais que são plantados em posições necessárias a efetivação do cercamento.



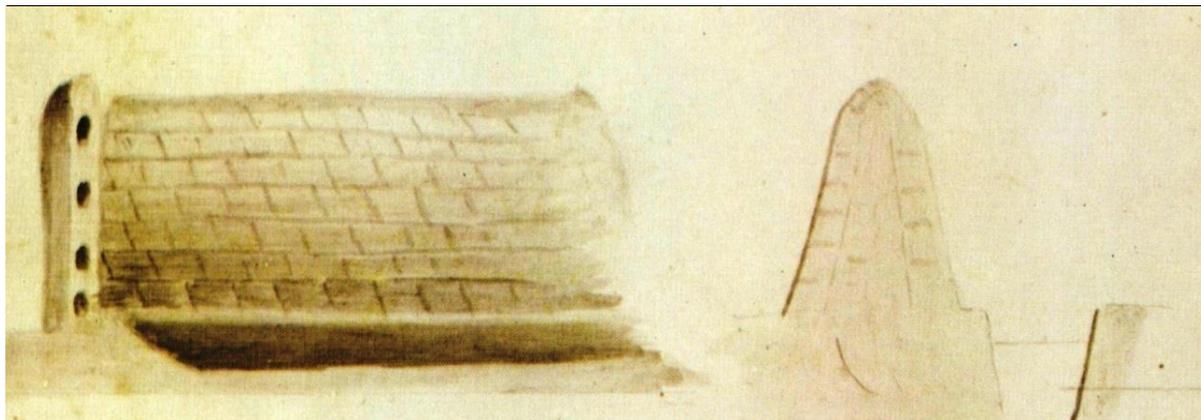
**Figura 134 Cercamento com cactos.**

O quarto modelo é um dos mais tradicionais e simbólicos na campanha gaúcha e na rota dos tropeiros: o cercamento ou muro de pedra. Estas cercas de pedra estão difundidas na área da campanha do Rio Grande do Sul e algumas recuam ao tempo dos tropeiros e muitas foram feitas por escravos no período Imperial.



**Figura 135 Cercado de pedra.**

O quinto e último modelo, pela regularidade, indica ser de tijolos ou alguma modalidade de barro queimado justaposto nas extremidades de uma estrutura central.



**Figura 136 Cerca de tijolos.**

O pintor alemão chega ao Rio Grande do Sul quando da publicação da Lei de Terras de 1850 que estabelece a venda de lotes e que as terras devolutas pertencem ao governo Imperial. Apesar da nova legislação, um maior cercamento dos campos só ocorre a partir de 1873 com a difusão dos arames e torniquetes para divisão das propriedades rurais.<sup>102</sup> Coerentemente, nenhum dos cercados desenhados por Wendroth apresentam o cercamento com arames.

---

<sup>102</sup> FLORES, Mariana Flores da Cunha Thompson. *Crimes de Fronteira: a criminalidade na fronteira meridional do Brasil (1845-1899)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2014, P. 180.

Esta coerência em reproduzir artisticamente contextos urbanos e rurais, vestuário, cultura material, fauna, flora etc, torna a sua produção ainda mais relevante para realizar uma segura viagem virtual ao passado rio-grandense.



A **Coleção Documentos** tem por intento trazer ao público fontes manuscritas ou impressas, e ainda bibliográficas cujas edições estejam esgotadas ou se encontrem em difícil acesso. Seu fulcro são os documentos voltados à cultura em geral e, especificamente, aos fundamentos históricos e literários, com especial atenção às temáticas de cunho luso-brasileiro. Por meio desta Coleção, o CLEPUL e a Biblioteca Rio-Grandense unem forças para disponibilizar na rede mundial uma série de documentos que poderão fomentar pesquisas e/ou estimular a leitura de textos originais.



Coleção  
**Documentos**  
**22**

A **Coleção Documentos** tem por intento trazer ao público fontes manuscritas ou impressas, e ainda bibliográficas cujas edições estejam esgotadas ou se encontrem em difícil acesso. Seu fulcro são os documentos voltados à cultura em geral e, especificamente, aos fundamentos históricos e literários, com especial atenção às temáticas de cunho luso-brasileiro. Por meio desta Coleção, o CLEPUL e a Biblioteca Rio-Grandense unem forças para disponibilizar na rede mundial uma série de documentos que poderão fomentar pesquisas e/ou estimular a leitura de textos originais.

CENTRO DE  
LITERATURAS  
E CULTURAS  
LUSÓFONAS  
E EUROPEIAS  
**CLEPUL**  
Faculdade de Letras da  
Universidade de Lisboa

**FCT**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



**BIBLIOTECA  
RIO-GRANDENSE**



**EDIÇÕES BIBLIOTECA  
RIO-GRANDENSE**



[edicoesbibliotecariograndense.com](http://edicoesbibliotecariograndense.com)

ISBN: 978-65-87216-07-2