

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DAS RELAÇÕES  
POLÍTICAS**

**MARCELA SARNAGLIA**

**VIAJANTES, NATUREZA E ÍNDIOS: A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO  
NO RELATO DE AUGUSTE FRANÇOIS BIARD (1858-1859)**

**VITÓRIA  
2013**

**MARCELA SARNAGLIA**

**VIAJANTES, NATUREZA E ÍNDIOS: A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO  
NO RELATO DE AUGUSTE FRANÇOIS BIARD (1858-1859)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Julio Cesar Bentivoglio.

**VITÓRIA  
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Bruno Pacheco Coelho Leite – Bibliotecário/Documentalista CRB-6 ES/765)

---

S246v Sarnaglia, Marcela, 1986-  
Viajantes, natureza e índios : a província do Espírito Santo no relato de Aguste François Biard (1858-1859) / Marcela Sarnaglia. – 2013.  
166 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Julio Cesar Bentivoglio.  
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Viajantes. 2. Biard, François-Auguste, 1798-1882. 3. Literatura. 4. Natureza. 5. Índios. I. Bentivoglio, Julio Cesar. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

---

**MARCELA SARNAGLIA**

**VIAJANTES, NATUREZA E ÍNDIOS: A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO  
NO RELATO DE AUGUSTE FRANÇOIS BIARD (1858-1859)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em                      de                      de 2013.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Julio Cesar Bentivoglio**  
PPGHIS/UFES – Orientador

---

**Profa. Dra. Patrícia Maria da Silva Merlo**  
PPGHIS/UFES – Membro Titular

---

**Prof. Dr. Cristiano Alencar Arrais**  
PPGHIS/UFG - Membro Titular

---

**Prof. Dr. Geraldo Antonio Soares**  
PPGHIS/UFES - Membro Suplente

Em memória de Wanderley.  
À Maria Aguida, com amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Deixo aqui meus agradecimentos àqueles que me auxiliaram e me incentivaram no decorrer da pesquisa, colocando a minha disposição seus saberes, suas bibliotecas ou um ouvido interessado tornado possível à realização deste trabalho. Quero agradecer, em primeiro lugar, ao meu professor e orientador, Julio Cesar Bentivoglio, que me acolheu em seu grupo de pesquisa, acreditando no meu projeto e na minha capacidade de estudo e de trabalho. Suas observações foram de grande valia no decorrer desses, dois anos, de mestrado. Agradeço sua compreensão nos momentos difíceis, suas críticas e incentivos. Gostaria de fazer um agradecimento especial à professora Juçara Luzia Leite que me deu a oportunidade, durante a minha graduação, de participar de seu projeto de pesquisa e que foi de grande importância para os meus primeiros passos nessa longa jornada acadêmica. Agradeço as observações e questões levantadas pelo professor Thiago Lima Nicodemo durante a realização do seminário de pesquisa. Ao professor Geraldo Antonio Soares pela leitura acurada do texto de qualificação, pelas críticas e sugestões essenciais para a qualidade do trabalho. Agradeço igualmente a professora Maria Cristina Dadalto pelos apontamentos sugeridos por ocasião do meu exame de qualificação. Aos professores Cristiano Alencar Arrais e Patrícia da Silva Merlo por terem aceitado compor a banca de defesa. Em meio às adversidades, agradeço em especial aos amigos Enilson, Jussara, João Henrique, Marcelo, Rosani e Ueber, sempre dispostos a ajudar e a ouvir os lamentos nos momentos difíceis, bem como compartilhar das alegrias próprias dessa jornada. À minha família pelo carinho e apoio em todos os momentos, e, em especial minha mãe, que sempre incentivou e apoiou. Ao Fabio pelo companheirismo, carinho e ajuda durante esses dois anos de mestrado. Por fim, expresso minha gratidão à FAPES pela concessão da bolsa de mestrado, fundamental para que pudesse me dedicar totalmente à pesquisa.

“Falam de gemidos da noite do sertão, nas tradições de raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite [...]. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que se esqueceu talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos [...] que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade”.

(Macário, Manuel Antônio Álvares de Azevedo).

## RESUMO

No século XIX, o Brasil recebeu a visita de diversos viajantes estrangeiros que escreveram relatos variados sobre seu território, descrevendo sua fauna e flora, suas cidades e costumes, entre outros aspectos. As narrativas desses viajantes serviram para divulgar na Europa uma determinada visão do *Novo Mundo*. Com relação ao século XIX, percebe-se que praticamente todos os viajantes estudaram, em maior ou em menor grau, a flora e a fauna, observaram a vida social, avaliaram as relações de trabalho e produção e se interessaram por questões relacionadas à escravidão e aos indígenas. Nesse contexto, o viajante francês Auguste François Biard viajou pelo Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Espírito Santo e Amazonas. Sua narrativa descreve, particularmente, a natureza e os índios, com comentários preciosos para a compreensão daquilo que era a província do Espírito Santo no século XIX. Esta dissertação analisa os comentários do pintor francês sobre a paisagem e o indígena capixabas, partindo do pressuposto de que Biard, ao mesmo tempo em que compartilhava da visão de outros viajantes a respeito das terras visitadas, possuía também uma visão singular, pautada pela ironia e pelo exagero. Este trabalho abrange tanto a narrativa quanto as imagens produzidas por Biard durante sua permanência na província do Espírito Santo. Ao escrever seu relato, o pintor compartilhou com ideias românticas sobre a natureza e o índio. Porém, sua visão particular aparece nos momentos em que o francês mostra uma realidade muito diferente daquela idealizada por outros viajantes, pois a floresta não é apenas o lugar da beleza e da espiritualidade, mas, igualmente, o habitat de insetos e animais perigosos. Além disso, ao tratar do indígena, Biard vai além da idealização do bom selvagem: o índio também tem vícios, é preguiçoso, indolente e covarde.

**Palavras-chave:** Literatura de Viagem, Natureza, Índios, Auguste François Biard, Espírito Santo.



## ABSTRACT

In the 19th Century, Brazil was visited by several foreign travelers, who wrote several reports about its territory, describing its flora and fauna, its cities and customs, among others. The narratives of those travelers helped to spread in Europe a certain view of the *New World*. Concerning the 19<sup>th</sup> Century, it is noticeable that almost all travelers studied, in higher or lower degree, the fauna and flora, observed social life, assessed labor and production relations and were interested in issues related to slavery and the Indians. In this context, a French traveler, Auguste François Biard, traveled through Brazil passing through Rio de Janeiro, Espírito Santo and Amazon. His narrative describes, specially, the nature and the Indians, with valuable comments for the comprehension of what was the province of Espírito Santo in the 19<sup>th</sup> Century. The present dissertation analyzes the comments by the French painter about the capixaba's landscape and Indians, from the assumption that Biard, at the same time that shared the other travelers' views about the visited lands, he also had a singular view, guided by irony and exaggeration. This work covers both the narrative and the pictures produced by Biard during his stay in the province of Espírito Santo. In his report, the painter shared romantic ideas about the nature and the Indians. However, his particular views appear in the moments when he shows a very different reality from those idealized by other travelers, for the forest is not only a place of beauty and spirituality, but also the habitat of insects and dangerous animals. Besides, when approaching the Indians, Biard goes further than the idealization of the noble savage: the Indians also have vices, are lazy, indolent and coward.

**Keywords:** Travel literature, Nature, Indians, Auguste François Biard, Espírito Santo.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Retrato de Auguste François Biard .....	60
Figura 2 – Retrato de Auguste François Biard .....	61
Figura 3 - Primeira excursão numa floresta virgem.....	84
Figura 4 - O rio Sanguaçu.....	85
Figura 5 - Foz do rio Sanguaçu.....	87
Figura 6 - Operação desagradável.....	89
Figura 7 - Outro encontro.....	91
Figura 8 - A surucucu.....	92
Figura 9 - Peguei então meu fuzil pelo cano.....	94
Figura 10 - O croqui incômodo.....	97
Figura 11 - Bandeira do forte no porto de Vitória.....	99
Figura 12 - A igreja de Santa Cruz vista de frente.....	101
Figura 13 - A igreja de Santa Cruz vista de perfil.....	102
Figura 14 - Mapa da Capitania do Espírito Santo.....	112
Figura 15 - A festa de São Benedito numa aldeia indígena.....	138
Figura 16 - O índio Almeida.....	140
Figura 17 - O pequeno Manoel, meu cozinheiro.....	141

Figura 18 - Um botocudo.....	144
Figura 19 - A bebedora de cachaça.....	146
Figura 20 - Marido da bebedora de cachaça.....	147
Figura 21 - O índio Almeida morto e a velha Rosa, sua mãe.....	149

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 VIAGENS E VIAJANTES: UM PANORAMA DAS VIAGENS DOS SÉCULOS XVI-XIX</b> .....	<b>27</b>
1.1 VIAJANTES FRANCESES NO BRASIL .....	47
1.2 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD: UM PINTOR FRANCÊS EM TERRAS BRASILEIRAS .....	58
<b>2 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD: UM ARTISTA FRANCÊS SE AVENTURA NO INTERIOR DAS MATAS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO</b> .....	<b>67</b>
2.1 BELEZAS ENCANTOS E PERIGOS: VISÕES DA NATUREZA NO RELATO DE AUGUSTE FRANÇOIS BIARD .....	74
<b>3 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD E OS ÍNDIOS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO: UMA VISÃO SINGULAR</b> .....	<b>108</b>
3.1 HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL.....	108
3.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL	113
3.3 OS ÍNDIOS BOTOCUDOS.....	122
3.4 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD E OS ÍNDIOS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO: DO ÍNDIO IDEALIZADO AO ÍNDIO CORROMPIDO .....	129
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>151</b>
<b>FONTES</b> .....	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>157</b>

## INTRODUÇÃO

No decorrer do século XIX, o Brasil recebeu a visita de vários viajantes estrangeiros, tais como Grigory Ivanovitch Langsdorff, o príncipe Maximilian Von Wied-Neuwied, Auguste de Saint-Hilaire, Jean-Jacques de Tschudi, Johann Baptist Von Spix, Carl Friedrich Philipp Von Martius, entre tantos outros. A entrada desses estrangeiros no Brasil somente foi possível após a transferência da Corte portuguesa e do príncipe regente Dom João para o país, pois, até 1808, a Coroa portuguesa tinha uma política para a sua colônia na América que visava mantê-la protegida. Para tal finalidade, foi editada toda uma legislação que proibia a entrada de viajantes no território brasileiro sem autorização real.

O desenvolvimento científico ocorrido no século XVIII e prolongado até o oitocentos, e a abertura do território brasileiro aos países europeus não-ibéricos, ocorrida em 1808, fizeram com que muitos viajantes, cientistas ou não, visitassem as terras brasileiras, retratando-as e escrevendo sobre elas. Os relatos de viagem produzidos por esses estrangeiros são documentos históricos de grande importância para o conhecimento da história brasileira por permitir, em especial, a compreensão acerca das construções de discursos sobre o que era o Brasil do século XIX. As visões do *Novo Mundo* decorrentes dessas construções acabaram se perpetuando, tanto no Brasil, quanto na Europa.

Segundo Cezar (2005), o relato de viagem possui bastante versatilidade, uma vez que os viajantes possuem liberdade ao escreverem suas narrativas, o que as tornam adaptáveis as mais diversas sociedades, pois não existe apenas uma forma discursiva fixa, podendo constituir-se, por exemplo, como diário de campo, relato etnográfico ou uma autobiografia. Ao poder se adaptar a esse conjunto de possibilidades discursivas

[...] o relato de viagem se constitui em um campo disponível aos múltiplos discursos que o percorrem e que o articulam, tais como o do antigo cosmógrafo, do geógrafo, do naturalista, do etnógrafo, do administrador e do economista, do militar, do missionário, [...] enfim, do escritor e do historiador. Cada um deles é dotado de seu próprio léxico, o que não os impede de se cruzarem reciprocamente. Trata-se de um texto cuja condição fragmentária o torna passível de ser apreendido segundo o desejo do receptor [...] (CEZAR, 2005, p. 28-29).

Todavia, se por um lado existe uma pluralidade nas formas de recepção desses textos pelos leitores, por outro, as narrativas de viagem parecem possuir um ponto comum entre elas, “[...] o conteúdo dos relatos seria uma manifestação da verdade daquilo que os viajantes viram; parece haver uma *intenção de verdade* no texto” (CEZAR, 2005, p. 29).

Partindo dessas considerações, o presente trabalho busca analisar a obra de um pintor francês chamado Auguste François Biard, que esteve no Brasil entre os anos de 1858 e 1859, e que visitou a província do Espírito Santo. As aventuras e *desventuras* do pintor francês pelo interior das terras brasileiras foram transcritas em livro intitulado *Dois anos no Brasil – Deux années au Brésil* –, publicado em 1862, na cidade de Paris. Sua obra destaca-se entre as demais produções de viajantes por sua linguagem irônica e, por vezes, satírica, que, aliada ao exagero, provocam grande empatia no público leitor. No livro, Biard coloca-se como o herói da narrativa, uma vez que, ao narrar suas aventuras, participa das mais variadas situações nas quais, muitas vezes, passa por momentos perigosos ou de desconforto. A obra mescla observações pessoais com aspectos culturais e sociológicos dos lugares visitados<sup>1</sup>.

Este trabalho pretende defender a hipótese de que o pintor francês ao escrever seu relato sobre às terras capixabas, mesmo partilhando da visão de outros viajantes a respeito do Brasil, possui um olhar *singular*, no qual mescla ironia e exagero a uma visão romântica do índio e da natureza. Assim, o principal objetivo dessa dissertação é mostrar como Biard, ao escrever seu relato de viagem constrói uma imagem do Espírito Santo, pautada em uma visão romântica da natureza e dos índios. Desse modo, a partir do texto e de sua relação com a iconografia, busca-se compreender os elementos que fizeram com que o pintor possuísse uma visão ambígua, tanto do indígena, quanto da natureza capixaba, uma vez que, em determinados momentos da narrativa, rompe com as idealizações do *bom selvagem* e da natureza *idílica*.

---

<sup>1</sup> Por não ser um naturalista de formação, Biard não estava preocupado em transcrever ou desenhar tudo o que via. Contudo, o pintor possuía o hábito de colecionar objetos trazidos de suas viagens em seu atelier, localizado na cidade de Paris, e, em sua viagem pelo Brasil não foi diferente, já que, durante sua jornada, recolheu pequenos animais e insetos para essa coleção.

Também se busca, neste trabalho, reconstruir os discursos de Biard<sup>2</sup> sobre o Espírito Santo do século XIX. Igualmente, temos o propósito de comparar a narrativa do pintor à luz de outros visitantes estrangeiros que passaram pelo país e que produziram textos congêneres, com o objetivo de demonstrar que as visões dos viajantes sofriam variações de acordo com o personagem-viajante e com o local visitado<sup>3</sup>. Procura-se questionar até que ponto a narrativa de Biard confirmava a visão romântica da natureza e do exótico e como isso influenciou o pintor na construção de sua narrativa acerca do Espírito Santo.

A obra de Auguste François Biard é um importante documento para o estudo e a compreensão daquilo que era o Espírito Santo no século XIX, porque contribui para legitimar a abordagem científica:

[...] Os relatos jornalísticos e a narrativa de viagem, [...] eram mediadores essenciais entre a rede científica e o público europeu mais amplo, pois eram agentes centrais na legitimação da autoridade científica e de seu projeto global, ao lado de outras formas européias de ver o mundo e habitá-lo (PRATT, 1999, p. 63).

Um dos fatores que contribuem para tornar este trabalho importante é o de que são poucos estudos existentes sobre o Espírito Santo que utilizam os relatos de viajantes estrangeiros como fonte de sua pesquisa. Além disso, o trabalho mais significativo sobre o tema ainda é o livro de Levy Rocha, *Viajantes Estrangeiros no Espírito Santo*, publicado em 1971 e que consiste em um compêndio de alguns estrangeiros que passaram pelas terras capixabas. Em seu livro, Rocha (1971), a cada viajante citado, faz um resumo sobre o texto produzido em relação à província espírito-santense, citando onde a obra foi publicada, mas, sem uma análise profunda dessas fontes, ou seja, o texto apenas se limita a descrever alguns pontos relevantes desses relatos sem problematizá-los. Deste modo, o estudo da obra de Biard torna-se de fundamental importância, uma vez que preenche uma grande lacuna: a análise sobre a narrativa de viagem do francês, associada a uma literatura que busca dar embasamento às questões levantadas.

---

<sup>2</sup> Segundo Omotayo Itunnu Yussuf, os quadros de Biard interessavam não só aos entendidos em arte, mas principalmente ao grande público, que apreciava as pinceladas de humor mordaz impressas em suas obras. Porém, houve momentos em que o aspecto satírico de sua arte o prejudicou. Por esse motivo, começou a trabalhar com uma temática preferencialmente histórica. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/node/976>> Acesso em 15 de janeiro de 2013.

<sup>3</sup> Os relatos produzidos por esses viajantes foram essenciais para a elaboração de uma imagem do Brasil na Europa.

Procurando compreender o discurso do pintor francês sobre a natureza e os índios da província capixaba – o objetivo da viagem de Auguste François Biard era pintar indígenas *selvagens* – pretende-se estabelecer uma relação entre o texto escrito e a iconografia presentes na obra de Biard<sup>4</sup>. Nesse sentido, primeiramente, procuramos demonstrar como os historiadores se portam ao trabalhar com imagens nas produções de narrativas históricas. Observa-se que, na maioria das vezes, o historiador apenas utiliza a fonte pictórica como ilustração para aquilo que está sendo dito. Contudo, as imagens não podem ser tomadas como simples objetos de *decoreção textual*, mas, acima de tudo, a partir delas, o historiador deve buscar e levantar questões. Isso porque a iconografia, por si mesma, já possui um caráter discursivo, uma vez que reflete uma visão de mundo. Ou seja, é um documento histórico produzido em determinado momento, a partir das relações estabelecidas entre o artista e sua compreensão das experiências vividas. Deste modo, endossamos a ideia de Manguel (2001, p. 22-23), quando afirma que

Se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construímos a partir de vários sons e rabiscos, então talvez esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real (MANGUEL, 2001, p. 22-23).

Além disso, deve-se ter em conta que o trabalho com iconografia pode tanto realçar quanto contradizer aquilo que está posto no texto. Assim, as gravuras são tomadas como fontes que devem ser questionadas e analisadas, pois,

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam elas pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

A imagem, do mesmo modo como outras fontes históricas, deve passar por um questionamento, já que, não é imparcial, foi produzida em um contexto e a partir de visões individuais e únicas sobre determinado objeto. Da mesma forma que outros documentos, a imagem pode suscitar diferentes interpretações; “[...] Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para

---

<sup>4</sup> A iconografia da narrativa de Biard foi feita por um outro artista tendo como base os desenhos feitos pelo pintor francês durante sua estadia no Brasil.



aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa” (MANGUEL, 2001, p. 28).

Observando o nosso objeto nesses termos, a pesquisa também se ampara na discussão de Michel Foucault sobre o problema da escrita, ou seja, da complexidade da relação entre as palavras e as coisas. De acordo com Foucault (1990), no século XIX, apareceram discursos que tinham como finalidade redigir uma história *verdadeira* a partir da objetividade, com a preocupação de instaurar inventários, arquivos, catálogos e repertórios (FOUCAULT, 1990, p. 147). Era uma escrita sistêmica que possuía um método e uma estrutura, em que a totalidade era induzida a partir de suas partes. Dessa forma, tal qual o arqueólogo faz ao escavar os vestígios do passado, o historiador deveria procurar nas entrelinhas dos documentos, os discursos e as práticas que os moldaram tentando reconstruir, através dos fragmentos, o mundo no qual a fonte histórica foi elaborada, com o intuito de fazer tudo falar, interpretar.

Desse modo, o que se deseja do discurso, no presente caso – a narrativa de viagem de Auguste François Biard – é poder falar sobre ele e interpretá-lo. Procura-se entender a linguagem a partir dela mesma, ou seja, interrogando-a, tanto no nível da fala, quanto no de sua forma significante. Segundo Foucault (2007), é a partir do século XIX que a linguagem

[...] se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se objeto do conhecimento entre tantos outros [...]. Comporta, talvez, conceitos próprios [...] (FOUCAULT, 2007, p.409-410).

Assim, observar é ver aquilo que, na confusão das interpretações, pode ou não ser analisado, reconhecido, compreendido e, dessa maneira, transcrito na linguagem. Isto possibilitaria mostrar como ocorrem as modificações e as organizações do espaço do saber tanto em suas descontinuidades quanto em suas rupturas.

A história não pode ser compreendida como uma simples coleção de fatos, pois, ela é o modo de ser fundamental das experiências, aquilo a partir do qual elas são afirmadas, postas, dispostas e repartidas no espaço do saber para eventuais conhecimentos e para ciências possíveis (FOUCAULT, 1990, p. 233).

Desse modo, na presente pesquisa, partimos das considerações de Foucault (1990), quando faz alusão ao ser humano. O homem interessa ao historiador, porque é um ser que vive, fala e produz. Ele cresce e se desenvolve, adquire funções e necessidades, se relaciona com os outros. Ele possui todo um universo simbólico que é articulado com seu passado, com as coisas, com os outros. O homem é um ser vivo que, do interior da vida à qual pertence e pela qual é atravessado plenamente em seu ser, constitui representações graças às quais ele vive e a partir das quais detém a capacidade de poder representar justamente a vida (FOUCAULT, 1990, p. 369). E Biard era um homem que pertencia a determinada época e sociedade, e isso o influenciou na escritura de seu relato.

É por meio da linguagem que o ser humano se comunica com o passado, com o mundo e suas significações. O homem é uma invenção recente que pode ser vista através da arqueologia do nosso pensamento. Todavia, o historiador nem sempre consegue, por meio de seu trabalho, alcançar a totalidade dos acontecimentos do passado<sup>5</sup>.

A pesquisa também se ampara nas discussões de Albuquerque Júnior (2007), sobre o uso do conceito de invenção. O autor refletiu sobre esse termo tendo como referência a obra de Michel Foucault. Em seu livro, *História: a arte de inventar o passado*, afirma que invenção é um termo que tem como objetivo produzir um conhecimento histórico o qual busca catalogar o passado, tomando como ponto de partida as imagens e seus discursos produzidos no decorrer da história:

[...] Ao usar a palavra invenção, os autores estão enfatizando a dimensão genética das práticas humanas, independentemente do que considerem ser as ações determinantes ou fundantes da realidade ou de suas representações. Os homens inventariam a História através de suas ações e de suas representações. Esta expressão remete a uma temporalização dos eventos, dos objetos e dos sujeitos [...]. O termo invenção, portanto, remete a uma dada cesura ou a um momento inaugural de alguma prática, de algum costume, de alguma concepção, de algum evento humano (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 19-20).

Assim, o uso do termo invenção, estaria relacionado a uma abordagem histórica que privilegia a descontinuidade, a ruptura, a diferença, a singularidade, além do caráter

---

<sup>5</sup> Segundo Foucault (1972), a história de um conceito não é, em tudo e por tudo, a de seu grau de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, dos meios teóricos múltiplos em que prosseguiu e se acabou sua elaboração (FOUCAULT, 1972, p.11).

subjetivo da produção da história. O termo invenção também estaria associado ao retorno da narrativa na escrita da história, que em sua tessitura, acaba por enfatizar a dimensão ficcional, poética e inventiva do discurso do historiador (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 20-21). Além disso, ao se fazer uso desse conceito, pode-se desnaturalizar tanto os objetos quanto os sujeitos, uma vez que passam “[...] a ser pensados como fabricação histórica, como fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-nos, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 21). Ao construir nossa narrativa em relação ao texto do pintor, devemos levar em consideração a parte inventiva do discurso do historiador, uma vez que não se pode alcançar a totalidade dos fatos históricos.

Dessa forma, as imagens e os discursos são vistos como invenções que devem ser analisados, sendo que cabe ao historiador dar conta dos agentes dessa invenção, de modo a estabelecer quais foram as práticas e as relações sociais responsáveis por produzir certo evento. O momento de invenção do objeto histórico

[...] seria o próprio passado e caberia ao saber histórico tentar dar conta dos agentes desta invenção, definindo que práticas, que relações sociais, atividades sociais produziram um dado evento. Os documentos históricos são tomados como pistas através das quais se tenta rastrear o momento desta invenção, os interesses que estavam na raiz do dado acontecimento, os conflitos e as contradições que levaram à sua emergência (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.24).

Na análise do evento histórico, o historiador deve estar atento para o fato de que esse é uma mistura de variáveis, é o resultado de inúmeros e variados entrelaçamentos. Logo, nunca conseguimos apreender o evento em sua totalidade, mas apenas parcialmente, destacando somente alguns dos elementos que o constituem, uma vez que, no passado, tudo se mistura, se entrelaça, se hibridiza – representações, cultura, natureza, etc.

Assim, os documentos seriam formas de enunciação, ou seja, de construção de evidências e realidades. A realidade não é apenas materialidade que possui em si mesma um sentido a ser descoberto. Ela é empírica e simbólica, a realidade é produto da dotação de sentido trazida pelas diversas formas de representação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Segundo Albuquerque Júnior (2007), o acontecimento histórico, tanto de um objeto quanto de um sujeito, acontece no

tempo presente, isso porque, é o historiador, em sua tarefa de *reconstruir* o passado, que transmite em sua narração o seu próprio discurso, ou seja, é o historiador, a partir de seus procedimentos, aparatos e pressupostos teóricos e metodológicos que fabrica as evidências do passado (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.26). Logo, a partir desses pressupostos se deduz que

[...] nem os objetos, nem os sujeitos preexistem à história que os constitui. A História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os, assim como o rio inventa seu o curso e suas margens ao passar. Mas estes objetos e sujeitos também inventam a história, da mesma forma que as margens constituem parte inseparável do rio, que o inventam (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 29).

Desse modo, a história une e combina tempos e espaços, interpreta diferentes realidades, analisa representações e discursos. Ou seja, a partir dessa relação o historiador tece a história, e é a partir desses pressupostos que se busca analisar a obra de Auguste François Biard. O passado, do mesmo modo que a história, é uma invenção do presente, pois é no presente que surgem as questões que são buscadas nos documentos deixados pelo passado. E esse passado faz parte do próprio presente e, por isso mesmo, é inacabado. Assim, quando ao final da narrativa, o trabalho do historiador parece um corpo inteiro e amarrado, é porque, ao tecer o seu trabalho, molda-o de tal modo, que todas as costuras e nós ficam escondidos em seu avesso: “Tecer é narrar, é relacionar, pôr em contato, entrelaçar linhas de diferentes cores, eventos de diferentes características, para que se tenha um desenho bem ordenado no final” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 31). Esse trabalho é resultado tanto da imaginação quanto da habilidade de quem narra os fatos. Contudo, se o sujeito produz o objeto, este também define o sujeito, não há história sem fatos, nem fatos sem história:

[...] Não podemos escrever a História sem documentos, nem sem as ferramentas que a cultura historiográfica nos proporciona, inclusive os conceitos. Tecer, costurar, bordar, escrever, como qualquer evento humano, por mais comecinho que seja, põe em relação a matéria e a idéia, a concepção ideal e o trabalho, a mão e a cabeça, o projeto e a ação, a natureza e a cultura, a coisa e a palavra (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 31-32).

Partindo dessa afirmação, todo evento histórico seria o resultado do trabalho de racionalização e ordenamento realizado pelo historiador (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 35). Nesse processo de elaboração, a invenção tornar-se-ia de extrema importância, já que o passado seria o resultado de sucessivas práticas e discursos,

no presente caso a narrativa de Auguste François Biard, em que o historiador deve, assim como o arqueólogo, escavar as camadas de sedimentos do passado para, desse modo, escrever a história.

Não se deve, contudo, pensar que o trabalho do historiador é somente imaginação, ficção. É certo que o historiador narra, conta uma história, mas essa história está embasada em fatos, dados do passado, ou seja no relato de viagem do pintor francês. Biard pertencia a determinada época e sociedade, e isso o influenciou na escritura de seu relato.. Deve-se, então, tomar a História como uma arte de inventar o passado, a partir dos materiais deixados por ele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 64). Portanto, mesmo que

[...] a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa e, portanto, guarda uma relação de proximidade com o fazer artístico, quando recorta seus objetos e constrói, em torno deles, uma intriga (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.63).

A história aparece, dessa forma, como o resultado da própria capacidade que o historiador tem de, ao fazer seu trabalho, relacionar a imaginação com os dados do passado. Desse modo, cada época vai definir sua realidade, e é tarefa do historiador procurar entender que realidade era esta, o quê era tomado como verdade. Nesse aspecto, segundo Albuquerque Júnior (2007), é com Michel de Foucault que o trabalho realizado pelo historiador passa a ser o de insuflar nova vida aos vestígios que nos mostram o que era o passado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Em tal tarefa, é importante o uso da imaginação, “[...] da nossa capacidade poética de retramar o que está tramado, redizer o que está dito, rever o que já foi visto, para que estes relatos sirvam para demarcar a nossa diferença, sirvam-nos para nos tratarmos, dizermos de outra forma” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.153).

Albuquerque Júnior (2007) ainda afirma que Foucault vai radicalizar a historicidade dos objetos deixados pelo passado. Com ele, todos os objetos históricos são vistos como acontecimentos, que surgem em determinado momento histórico, podendo se dissipar, modificar, redefinir-se ou sofrer rupturas no decorrer do passar do tempo. Portanto, o acontecimento seria originado na experiência, nas práticas cotidianas de homens que veem, dizem, fazem e vivem dentro dos limites impostos pelo seu próprio tempo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 150), especialmente no caso das

narrativas de viagens, que são fruto das experiências desses estrangeiros em um ambiente novo e completamente diferente.

Os historiadores deveriam procurar desnaturalizar os objetos históricos, assim como se encontram cristalizados. Compreender como certas verdades foram sendo constituídas em campos de saber, e como, ao se cristalizarem, impediram o surgimento de uma outra maneira de ver o passado. Por esse prisma, pode-se questionar o fato de os relatos de viagem se terem constituído em um modo importante para se compreender como uma determinada história e não outra foi construída nessas narrativas. Logo, se devem questionar tais visões, para que, dessa forma, surjam novas possibilidades de análise e compreensão, pois o saber histórico, com Foucault, nasce da interpretação, de

[...] uma atividade de simulação, de ficção, de representação, de construção de máscaras que permitem dar um rosto, uma fisionomia, uma presença, uma aparência ao mundo e aos seres. [...] Interpretar os eventos, interpretar os documentos significa figurar para eles uma inteligibilidade, dar a eles uma forma, torná-los matéria para a construção de uma dada realidade do passado, dotá-los de uma coerência, tramá-los de forma que pareçam desenhar a figura de um passado que emergiria em seu perfil e em sua materialidade. Interpretar o passado é dar vida a suas possíveis figuras, é recontá-lo, revivê-lo, encarnando-o em seus possíveis rostos, em suas possíveis gesticulações, em seus diferentes disfarces e com suas inúmeras astúcias (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 171).

Michel Foucault, na obra *A arqueologia do saber*, discute sobre o tratamento dos documentos. De acordo com Rago (1993), “[...] Foucault, na *A arqueologia do saber*, defendeu o projeto de uma história geral construída a partir das discontinuidades, das rupturas e do entrecruzamento de séries organizadas pelo historiador” (RAGO, p.132), em uma proposta que buscava a desnaturalização do objeto a partir de uma história arqueo-genealógica. Desse modo, para Foucault (2010), o problema da arqueologia seria

[...] definir os discursos em sua especificidade; mostrar em que sentido o jogo das regras que utilizam é irredutível a qualquer outro; segui-los ao longo de suas arestas exteriores para melhor salientá-los [...] uma análise diferencial das modalidades de discurso (FOUCAULT, 2010, p. 157-158).

Segundo Foucault (1972), a crítica do documento, no presente trabalho, a narrativa de viagem de viagem de Auguste François Biard, tem como objetivo trabalhá-lo no seu interior e elaborá-lo, organizando-o, recortando-o, distribuindo-o, ordenando-o, repartindo-o, estabelecendo séries, dizendo o que é ou não pertinente, mostrando as

relações, distinguindo suas unidades, determinando seus limites. É a partir do documento que se devem definir suas unidades, conjuntos, séries e relações (FOUCAULT, 1972, p. 13-14). Ou seja, “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria nela mesma, e de pleno direito, memória; a história é para uma sociedade, uma certa maneira de dar estatuto de elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 1972, p. 14).

A história voltou-se, assim, para a arqueologia, ou seja, para a descrição do documento. Fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento (FOUCAULT, 1972, p.21). Nesse contexto, a problematização do documento torna-se necessária, pois, somente dessa forma, o historiador poderá dizer o que é ou não legítimo, aquilo que pode ou não ser admitido, bem como apontar problemas e levantar questões. Sua tarefa é, pois, buscar compreender como se deu a construção de determinado discurso. Em relação as narrativas de viagens:

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e na singularidade de seu acontecimento; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar por que outras formas de enunciação exclui (FOUCAULT, 1972, p. 39).

Os discursos criam uma ideia de verdade e, no caso dos relatos de viajantes, os discursos elaborados em relação ao Brasil, na Europa, acerca de sua natureza, suas riquezas e seus habitantes, muitas vezes se cristalizaram e se perpetuaram ao longo dos séculos. Assim, na descrição sistemática de um discurso-objeto, o grande problema que se coloca

[...] não é, então, mais de saber por que caminhos as continuidades puderam se estabelecer, de que maneira um único e mesmo projeto pôde se manter e constituir, para tantos espíritos diferentes e sucessivos, um horizonte único, qual modo de ação e em qual suporte implica o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos, e das repetições, como a origem pode estender seu reinado bem além dela própria e até aquele desfecho que jamais se deu – o problema não é mais da tradição e do rastro, mas do recorte e do limite; não é mais o do fundamento que se perpetua e sim o das transformações que valem como o fundar e renovar das fundações (FOUCAULT, 1972, p. 12).

O historiador deve, então, em seu trabalho, distinguir os diferentes níveis possíveis de análise, os métodos específicos para cada uma problemática, bem como as

periodizações que são úteis ao seu trabalho. Isso porque a construção da história também é o resultado de sua descrição, é o conceito que o trabalho histórico não deixou de mencionar (FOUCAULT, 1972, p. 16).

Em relação às continuidades, ou seja, às permanências de determinados discursos em relação ao Brasil e aos brasileiros, presentes nas narrativas dos viajantes estrangeiros, torna-se necessário tratar sua elaboração, a fim de mostrar que elas não podem se justificar por si mesmas. Ao contrário, elas sempre são consequência de uma “[...] construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem ser mais admitidas” (FOUCAULT, 2010, p.28).

Partindo de tais pressupostos, ao analisarmos o discurso de Biard, podemos observar que o pintor compartilhava com outros viajantes de imagens em relação à natureza e aos índios da província do Espírito Santo, tais como, a exemplo da exuberância das matas virgens, da riqueza da fauna e da flora, a visão de um indígena idealizado. Sua narrativa também é composta de rupturas, pois, o pintor, ao escrever seu relato, não está buscando fazer um trabalho científico sobre a fauna e a flora, muito menos sobre uma etnografia indígena. Sua obra se diferencia exatamente por mesclar observações pessoais à ironia e ao exagero.

Assim, no estudo das manifestações discursivas de Auguste François Biard, trata-se, dessa forma, de

[...] reconhecer que elas talvez não sejam, afinal de contas, o que se acreditava que fossem à primeira vista. Enfim, que exigem uma teoria; e que essa teoria não pode ser elaborada sem que apareça, em sua pureza não sintética, o campo dos fatos do discurso a partir do qual são constituídas (FOUCAULT, 2010, p. 29).

Dessa forma, a questão central na análise do discurso dos viajantes deve ser realizada a partir do entendimento de seu enunciado, de sua estreiteza e especificidade. Devem-se determinar as condições para sua existência, mostrar seus limites, estabelecer correlações com outros enunciados aos quais pode estar relacionado, identificar que formas de enunciação que exclui (FOUCAULT, 2010, p. 31).



Desse modo, ao considerar os discursos,

[...] vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. Essas regras definem não a existência muda de uma realidade, não o uso canônico de um vocabulário, mas o regime dos objetos (FOUCAULT, 2010, p. 55).

Não se trata mais de considerar os discursos como signos, “[...] mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2010, p. 55). Deve-se, portanto, buscar compreender o discurso em seu interior, mostrando as suas regularidades, suas descontinuidades, aquilo que transparece a subjetividade de quem escreve o texto, uma vez que o discurso torna-se um conjunto “[...] em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 61).

Criticar as coisas ditas, as diferentes posições do sujeito, esse é o trabalho do historiador, na análise dos documentos e de seus discursos, ou seja, o de mostrar toda a complexidade das práticas discursivas, saber que falar é fazer alguma coisa, mostrar que relacionar um enunciado a outros enunciados preexistentes é algo complexo e trabalhoso, que necessita de regras, identificar que uma mudança “[...] na ordem do discurso, não supõe “idéias novas”, um pouco de invenção e de criatividade, uma modalidade diferente, mas transformações em uma prática eventualmente nas que lhe são próximas e em sua articulação comum” (FOUCAULT, 2010, p. 234).

O que se busca é interpretar, fazer falar o discurso de Auguste François Biard em toda a sua complexidade. Diante de uma análise arqueológica do saber, torna-se necessário reconstituir os intrincados nós da rede na qual esse pensamento foi constituído, simultâneos e contraditórios: “[...] É essa rede que define as condições de possibilidade de um debate ou de um problema, é ela a portadora da historicidade do saber” (FOUCAULT, 2007, p.103). Contudo, o objeto das ciências humanas não seria a linguagem, mas homem “[...] esse ser que, do interior da linguagem pela qual está cercado, se representa, ao falar, o sentido das palavras ou das proposições que enuncia e se dá, finalmente, a representação da própria linguagem” (FOUCAULT, 2007, p.488). Segundo Foucault (2007),

[...] as ciências humanas não são uma análise do que o homem é por natureza; são antes uma análise que se estende entre o que o homem é em sua positividade (ser que vive, trabalha, fala) e o que permite a esse mesmo ser saber (ou buscar saber) o que é a vida, em que consistem a essência do trabalho e suas leis, e de que modo ele pode falar (FOUCAULT, 2007, p.488).

Diante dessas considerações, a presente dissertação está dividida em três capítulos, além dessa introdução e da conclusão. No primeiro capítulo serão discutidas as viagens e os viajantes, no Brasil, entre os séculos XVI e XIX, com o objetivo de se entender como foram elaboradas, no decorrer do tempo, as visões sobre o Brasil. Também se procura mostrar como os discursos presentes nas narrativas de viajantes sofreram modificações ao longo do tempo. Além disso, no decorrer dos séculos, muitas imagens sobre o Brasil foram perpetuadas, inconscientemente ou não, e de um viajante para outro. Este capítulo ainda tem como objetivo, fazer um panorama das narrativas de viajantes franceses sobre as terras brasileiras, mostrando os principais pontos levantados pelos mesmos em relação ao Brasil e sua relação com os relatos de viajantes de outras nacionalidades. Por fim, apresentamos ao leitor o pintor e viajante francês Auguste François Biard, sua vida e obra, venturas e desventuras, até os fatos que levaram o francês a empreender a sua viagem para o Brasil.

No segundo capítulo da dissertação, busca-se compreender a obra de Auguste François Biard dentro das linhas do Romantismo. Assim, a análise de sua narrativa procura mostrar como o pintor, ao retratar a natureza da província do Espírito Santo, estava de acordo com os ideais românticos do século XIX, tais como a exaltação do mundo natural, selvagem e primitivo, o gosto pelo pitoresco, pelo exótico e pelo exagero. Neste capítulo, é apresentado o problema do uso de imagens na produção histórica, uma vez que, para a compreensão da visão do pintor, a problematização das imagens contidas em sua obra é de grande valor, pois estas apresentam relação direta com o texto escrito. A imagem, colocada nesses termos, é incorporada à análise histórica da narrativa do viajante, não como ilustração, mas como objeto fundamental na compreensão daquilo que era o interior capixaba, em meados do oitocentos, para Auguste François Biard.

Já o terceiro capítulo faz, em primeiro lugar, uma descrição sobre os índios no Brasil, mostrando a divisão dos grupos indígenas em Tupi-Guarani e Tapuias, as políticas

governamentais em relação a esses grupos e suas consequências. Além disso, trata brevemente de um grupo de silvícolas em especial, os botocudos<sup>6</sup>, índios bravios que ocupavam o interior das matas da província do Espírito Santo, com os quais Biard terá um encontro. Ressalte-se que, por Auguste François Biard, o índio será retratado de modo singular, uma vez que o pintor tem uma visão ambígua em relação aos indígenas. Esses aparecem, ora como o idealizado bom selvagem, ora como o ser indolente, preguiçoso e ladrão. Biard, assim, rompe com as descrições idealistas dos índios brasileiros, valendo-se para tanto, da análise conjunta de texto e imagem.

---

<sup>6</sup> Esses índios despertaram a curiosidade de diversos viajantes naturalistas, que se aventuraram pelo interior do Brasil.

## 1. VIAGENS E VIAJANTES: UM PANORAMA DAS VIAGENS DOS SÉCULOS XVI-XIX

*“Meu caro amigo, diga-me, por favor, como lhe nasceu essa idéia de ir ao Brasil? Não sabe ser uma terra muito insalubre? [...] Não se meta a ir ao Brasil, alertava-me outro. Quem vai ao Brasil?! Não se põem os pés nesse país senão para ser o seu Imperador. Você foi por acaso nomeado Imperador do Brasil?” (BIARD, A. F. Dois anos no Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 11).*

Desde o século XVI, diversos viajantes estrangeiros estiveram no Brasil e nos deixaram relatos que contribuíram para a elaboração de uma ideia de Brasil (HOLANDA, 1985, p.40). As narrativas de viajantes estrangeiros estabeleceram discursos que, além de definir contornos do Brasil e dos brasileiros, também foram responsáveis pela formação de um imaginário europeu sobre o país. A esse respeito, Orlandi (2008) buscou entender como os europeus, em contato com o *Novo Mundo*, codificaram o conhecimento adquirido para si, ao mesmo tempo em que padronizaram uma forma de conhecimento *modelar* sobre o Brasil (ORLANDI, 2008, p.24).

Outra autora, Luciana Martins (2001), propõe, para o estudo de livros de viagem, o uso do conceito de *transculturação*<sup>7</sup>. Segundo ela, um termo capaz de suscitar questionamentos em relação às viagens do século XIX, pois podemos indagar: “[...] até que ponto o encontro com os trópicos influenciou a construção européia dos trópicos? Que desafios ele lançou aos cânones existentes, como a própria experiência da viagem foi colocada em palavras e imagens?” (MARTINS, 2001, p.32-33). É necessário sublinhar que os viajantes escreveram narrativas que nos interessaram e ainda nos interessam, já que foi por meio delas, que se tornou possível compreender um Brasil representado por outros (BELUZZO, 1996, p.10).

Os objetivos das viagens se modificaram nos três séculos que separaram o *Descobrimento* e a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil. Inicialmente, as abordagens dos viajantes apresentavam tanto a imagem de uma terra e de uma

---

<sup>7</sup> Segundo Pratt (1999), “se os povos subjugados não podem controlar facilmente aquilo que emana da cultura dominante, eles efetivamente determinam, em graus variáveis, o que absorvem em sua própria cultura e no que o utilizam” (PRATT, 1999, p.30).

civilização *nova* para o conhecimento da época, quanto a de uma terra e civilização *impensada* (SEIXO, 1996, p.123). O viajante do século XVI buscava, por meio de seu olhar, encontrar tudo o que fosse estranho e totalmente novo. O estranhamento causado pelo encontro do europeu com a América produzia reações ambíguas, tanto de afastamento quanto de deslumbramento. Era uma percepção, a partir do deslumbramento do olhar, em que se encontravam motivos estéticos, de surpresa e de medo, condicionados pela expressão de realidades culturais diferentes e familiares, nas quais se estabeleciam constantes comparações entre o novo e o já conhecido (SEIXO, 1996, p.131).

O contato com o Novo Mundo, aos poucos, desfez a imagem do cenário mágico de riquezas e abundância, deixando transparecer surpresas e perigos, “lado a lado com aquela gente suave e sem malícia” (HOLANDA, 2010, p.55). Ainda a respeito dos motivos edênicos no descobrimento, conquista e exploração do novo mundo, Sérgio Buarque de Holanda (2010) afirmou que a *visão do paraíso* foi responsável, durante a época do renascimento, pela ênfase à natureza como um padrão estético, ético e moral, do comportamento dos homens, e de sua organização social e política (HOLANDA, 2010). Assim, Holanda (2010), buscou compreender como se deu a construção desse imaginário, comum na Europa desde o século IV, e que possuía um poder simbólico para a sociedade que acreditava na existência de um paraíso terreal, o Éden perdido no momento do pecado original<sup>8</sup>. Essa visão paradisíaca foi transportada para o Novo Mundo durante o período da colonização. A América, colonizada por portugueses e espanhóis, passou a ser idealizada como o local onde, sem grandes esforços, poder-se-ia se encontrar, tanto a beatitude celestial quanto a riqueza mundana. Segundo tal entendimento,

---

<sup>8</sup> Ou seja, a convenção literária dos motivos edênicos, onde a narrativa bíblica se deixara contaminar de reminiscências clássicas, e também da geografia fantástica de todas as épocas veio afetar decisivamente as descrições desses viajantes (HOLANDA, 2010, p.55). Assim, se misturavam aos relatos dos viajantes reminiscências medievais das *visões do paraíso*, isto é, de um paraíso terrestre no qual predominavam uma paisagem idílica e venturosa, mas também imagens da mitologia antiga, como histórias de ilhas afortunadas. O paraíso perdido, ou seja, o Éden poderia ser encontrado, uma vez que, segundo a tradição, se situaria em algum lugar da terra. Logo, não era de se estranhar que, ao chegarem a América, com sua natureza, animais e habitantes exóticos e desconhecidos, os europeus associassem essas visões ao *Novo Mundo*.

<sup>8</sup> No continente recém-descoberto, a vegetação era sempre verde, havia grande variedade de flores e de frutos, o clima era constante, o ar possuía boa temperatura, os habitantes eram inocentes, a terra fértil, a paisagem amena, os frutos saborosos, os animais exóticos, etc. Era uma atmosfera mágica que, desde o primeiro encontro do europeu com o *Novo Mundo*, se refazia.

todas as coisas ali surgiram magnificadas para quem as viu com os olhos da cara, apalpou com as mãos, calcou com os pés, não seria estranhável que elas se tornassem ainda mais portentosas para os que sem maior trabalho e só com o ouvir e o sonhar se tinham por satisfeitos (HOLANDA, 2010, p. 41).

A associação da América aos mitos antigos do paraíso, durante as navegações, foi responsável pela idealização do *Novo Mundo* como o Paraíso Terrestre<sup>9</sup>. Foi ainda com as navegações que todo imaginário acerca do desconhecido, como a impossibilidade de se habitar a zona tórrida, monstros, ilhas fantásticas, etc, foram colocados em cheque pelos navegadores e exploradores<sup>10</sup>. Com o desenvolvimento científico e as descobertas marítimas essas [...] “representações fabulosas e monstruosas preexistentes se iam apagando dos roteiros dos mapas, das imaginações, deslocando-se para outros rumos” (HOLANDA, 2010, p. 49-50). Ainda de acordo com aquela ideia, A. Diegues (1998) afirmou que, até meados do século XVIII, o mar era o lugar do perigo (DIEGUES, 1998, p.179). As ilhas eram consideradas o lugar do selvagem e do não-civilizado.

Foi no decorrer do século XIX, ocorreu uma mudança no pensamento e que influenciaram na escrita acerca desses descobrimentos. O mar, as praias e as ilhas, deixaram de ser considerados lugares hostis e passaram a ser referenciados como locais de cura, tanto para o corpo quanto para a alma. Desenvolveu-se, então, por parte dos viajantes, a busca por locais exóticos, isolados e belos. O mundo natural<sup>11</sup>, selvagem e intocado, passou a ser visitado e estudado. Os viajantes buscavam registrar tudo o que viam, retratavam a fauna, a flora, os usos e costumes dos povos autóctones. Projetavam-se sobre os nativos as utopias do bom e do mal selvagem, considerados figuras exóticas e diferentes, pertencentes ao mundo da natureza

---

<sup>9</sup> No continente recém-descoberto, a vegetação era sempre verde, havia grande variedade de flores e de frutos, o clima era constante, o ar possuía boa temperatura, os habitantes eram inocentes, a terra fértil, a paisagem amena, os frutos saborosos, os animais exóticos, etc. Era uma atmosfera mágica que, desde o primeiro encontro do europeu com o *Novo Mundo*, se refazia.

<sup>10</sup> Assim, os navegadores da era do descobrimento pensavam ter chegado a terras já antes relatadas por outros, como, por exemplo, a Índia ou o Oriente de Marco Pólo. A América, comparada ao Paraíso Terrestre, seria o lugar de abundante riqueza, da fonte da juventude, das temíveis amazonas, das montanhas reluzentes. Para maiores informações consultar Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*.

<sup>11</sup> Segundo Foucault (2007), a história natural “[...] é o espaço aberto na representação por uma análise que se antecipa à possibilidade de nomear; é a possibilidade de *ver* o que se poderá *dizer*, mas que não se poderia dizer depois, nem ver, à distância, se as coisas e as palavras, distintas umas das outras, não se comunicassem, desde o início, numa representação” (FOUCAULT, 2007, p.178). “A história natural não é nada mais que a nomeação do visível” (FOUCAULT, 2007, p.181).

(DIEGUES, 1998, p.188). Dessa forma, o indígena era denominado ora como índio corrupto ora como o bondoso habitante do *Novo Mundo* (HOLANDA, 2010). Contudo, esses habitantes do Novo Mundo também eram responsáveis pelo fortalecimento das visões sobre a América, tanto que para explicar:

A geografia fantástica do Brasil, como do restante da América, se tem como fundamento, em grande parte, as narrativas que os conquistadores ouviram ou quiseram ouvir dos indígenas, achou-se, além disso, contaminada, desde cedo, por determinados motivos que, sem grande exagero, se podem considerar arquétipos. E foi constantemente por intermédio de tais motivos que se interpretaram e, muitas vezes, se “traduziram” os discursos dos naturais da terra (HOLANDA, 2010, p.120).

Logo, tomando de empréstimo o termo *zona de contato* da autora Mary Louise Pratt (1999), os locais onde se davam o encontro entre o europeu e o nativo poderiam ser configurados como, “espaços de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas” (PRATT, 1999, p.31). A zona de contato seria o lugar onde se daria a interação de sujeitos separados histórica e geograficamente, no caso da América, de europeus e não europeus, de viajantes e visitados, colonizadores e colonizados. Nessa interação, evidencia-se que

[...] o discurso dos viajantes é um esforço de dar realidade e inteligibilidade ao que se vê através de uma espessa camada de representações, em que versões são superpostas a fatos, evidenciando como as culturas estabelecem identidades e alteridades, aproximações e afastamento, hierarquias e desordens (SILVA, 2003, p.54).

De fato, as narrativas de viagens, ao difundirem determinada imagem do lugar visitado, serviram para consolidar verdades e discursos sobre o Brasil, nos quais a natureza e os habitantes naturais eram, “ora considerados detraídos, ora elevados em sua moral e costumes”<sup>12</sup> (SCHWARCZ, 2008, p.23). Os relatos de viajantes eram textos que descreviam o Brasil, seja por meio de pinturas, desenhos ou narrativas<sup>13</sup>. Assim, pensando com White (1994);

<sup>12</sup> Segundo Schwarcz (2008), em relação ao indígena brasileiro: “[...] Por mais que as imagens negativas não tivessem o impacto das visões edênicas, o certo é que fantasias sobre os nativos se aproximaram de um antiparaíso, ou até inferno” (SCHWARCZ, 2008, p.24).

<sup>13</sup> Em relação aos portugueses, os relatos produzidos por eles, dentro do cenário encantado e de bem-aventurança do *Novo Mundo*, se distinguiam das narrativas de outros viajantes, uma vez que, estavam preocupados com descrições mais verossímeis da paisagem americana. Para maiores informações, ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A narrativa, ou a dispersão sintagmática dos acontecimentos através de uma série temporal apresentada como um discurso em prosa, de modo a mostrar sua progressiva elaboração como uma forma compreensível, representaria a “reviravolta interior” que o discurso realiza quando tenta mostrar ao leitor a verdadeira forma das coisas que subjazem a uma informalidade meramente aparente (WHITE, 1994, p.113).

Durante os séculos que antecederam a vinda de Dom João VI para o Brasil, e apesar da proibição real da entrada de estrangeiros na colônia, vários religiosos, militares, corsários e mesmo curiosos estiveram em terras brasileiras. Essas narrativas não retratavam muita coisa do lugar visitado e se restringiam a falar sobre o território litorâneo, as condições dos portos e da marinha<sup>14</sup>. Esses relatos, muitas vezes, aliavam fantasia com realidade, em uma busca pelo paraíso terrestre.

Foi somente no século XVIII, que floresceram na Europa, debates e ideias que objetivavam enquadrar o continente americano às reflexões dos europeus. Dentre os debates, destacava-se a controvérsia entre progresso e civilização, na qual o *Novo Mundo* era classificado tanto de modo positivo quanto de modo negativo. Assim, partindo-se do progresso teríamos, um ponto de vista negativo sobre a América, uma vez que, em seu território, predominavam os habitantes primitivos, povos que não haviam alcançado um grau de desenvolvimento humano. Inversamente, afastando-se o progresso, o continente americano aparecia de forma positiva, pois que a Europa mostrava-se como uma sociedade cheia de vícios e moralmente decaída, e o *Novo Mundo* se apresentava como um paraíso, puro e inocente, coexistindo harmoniosamente com a natureza. Era a partir dessas ideias que os europeus refletiam e agiam a respeito do Brasil.

A sistematização da natureza, que ocorreu durante o século XVIII, tornou as viagens e as literaturas de viagem essenciais para o conhecimento científico da época<sup>15</sup>. Foi

---

<sup>14</sup> Em relação à entrada de estrangeiros em território brasileiro, a situação de isolamento se agravou a partir de 1591. Naquela data foi estabelecida a proibição de entrada de estrangeiros na colônia portuguesa na América. Em 1605, foi proibida, definitivamente, a presença de estrangeiros no Brasil, sendo estipulado um prazo de um ano para a saída dos que já residissem em território brasileiro. Os viajantes “deveriam solicitar autorização aos governadores ou vice-reis que permitiam a paragem somente quando havia emergências, como a falta de mantimentos e água limpa, doentes à bordo ou conserto de navios” (RAMINELLI, 2009, p. 12).

<sup>15</sup> Segundo Pratt (1999): “A sistematização da natureza representa não apenas um discurso sobre mundos não europeus, [...], mas um discurso urbano sobre mundos não urbanos, um discurso burguês e letrado sobre mundos não letrados e rurais” (PRATT, 1999, p.72). E ainda; “O projeto da história natural determinou vários tipos de práticas semânticas e sociais e, dentre elas, a viagem e o relato de viagem estavam entre as mais vitais. [...] a história natural defendeu uma autoridade urbana, letrada e masculina sobre todo o planeta, ela elaborou um entendimento racionalizador, extrativo,



a história natural que proporcionou as técnicas para a narração da viagem e para a exploração de territórios. A sistematização da natureza representou não somente um discurso europeu sobre mundos não europeus, mas também um discurso urbano sobre mundos não urbanos e um discurso civilizado sobre mundos não civilizados (ESTEVEES; ZANOTO, 2010, p.20).

Com o objetivo de conhecer a natureza e os povos do mundo, os cientistas e estudiosos europeus, a partir do século XVIII, empreenderam incursões por mares e terras. Para tanto, durante a viagem, realizavam a coleta de espécimes e sua descrição, e também a classificação e análise do material coletado, o estudo das espécies, a manipulação de minerais e a domesticação de plantas e animais. Além da descrição do que viam, os estudiosos também buscavam estabelecer leis para o mundo natural, a fim de, assim promover a ciência. Dessa forma, procuravam instaurar na natureza “[...] uma ordem e nela descobrir categorias gerais, quer sejam reais e prescritas por distinções manifestas, quer cômoda e simplesmente demarcadas por nossa imaginação” (FOUCAULT, 2007, p.203).

Logo, para o êxito da pesquisa, os viajantes do século XVIII deveriam dominar os diferentes ramos da ciência da época. Isso porque havia todo um cuidado na manipulação de plantas e animais, para que os objetos coletados durante a viagem chegassem intactos à Europa. Todo o material coletado era conservado em álcool, envolto em substâncias macias e embrulhado em papel (RAMINELLI, 2008, p.97). Ao chegar ao Velho Mundo, todo o material coletado durante a viagem era separado, comparado a exemplares já conhecidos e catalogado<sup>16</sup>. Além do mais, o conhecimento da época não se restringia somente a conhecimentos anatômicos e fisiológicos de plantas e animais. Os cientistas do século XVIII procuravam reproduzir, na Europa, em cativeiros ou jardins botânicos, o clima e as condições necessárias para o bom desenvolvimento das espécies coletadas nas terras distantes.

---

dissociativo que suprimiu as relações funcionais, experienciais entre as pessoas, planetas e animais” (PRATT, 1999, p.78).

<sup>16</sup> Para a realização de todo esse trabalho foi imprescindível a colaboração realizada por Lineu em seu *Systema Naturae*, publicado em 1735. O livro de Lineu estabelecia um sistema classificatório que tinha como objetivo categorizar todas as formas vegetais do planeta, conhecidas ou não pelos europeus (PRATT, 1999, pp.41-42).

Havia uma vinculação entre as redes de poder e a produção do saber. O Estado foi um dos principais financiadores das expedições científicas. Em Portugal, principalmente, eram evidentes as relações entre conhecimento e império, uma vez que a ciência era utilizada como instrumento de fortalecimento político e econômico da metrópole. Assim, viajantes, naturalistas e administradores imperiais estavam a serviço do Estado português, que determinava quais estudos deveriam ou não ser realizados. Desse modo, ao desempenhar trabalhos para as monarquias, os cientistas, de certo, esperavam receber recompensas em troca de seus serviços. Estas variavam desde a obtenção de privilégios até o alcance de cargos administrativos. Esses benefícios eram de grande importância, já que asseguravam o bem-estar e a sobrevivência de naturalistas e administradores coloniais após o retorno à Europa. Logo, com o objetivo de conseguir novos trabalhos ou de ascender socialmente, esses cientistas sujeitavam-se às regras estatais.

Segundo Raminelli (2008), “em Paris, berço do radicalismo das luzes, pensões, gratificações e estipêndios eram o ganha pão de muitos literatos até os conturbados anos da Revolução” (RAMINELLI, 2008, p.135). Em Portugal, a Coroa utilizou-se amplamente da ciência como um mecanismo para a manutenção de seu vasto império colonial. Assim, naturalistas, matemáticos, cientistas possuíam grandes vantagens e regalias junto ao império português, especialmente no fim do século XVIII.

Assim, grandes conhecedores da fauna e da flora, os cientistas naturalistas eram responsáveis por auxiliar governos na montagem de catálogos, coleções e museus. Para tanto, deveriam possuir não apenas conhecimentos técnicos e científicos, mas também ter noções artísticas. Os desenhos tinham grande importância para os naturalistas, pois auxiliavam na coleta de informações, possibilitando o registro daquilo que não podia ser desidratado, conservado em substâncias químicas e enviado para a Europa. Logo, para aqueles que não possuíam o dom de desenhar com perfeição, era indispensável que a expedição contasse com a presença de um desenhista profissional.

Foi a partir dos estudos desses naturalistas e de seus diários de viagens que a história natural se desenvolveu. O viajante naturalista aprendia como preservar os indícios obtidos ao longo da viagem, anotava com cautela, descrevia o que via, a fim

de divulgar sua experiência, mostrar os resultados de sua pesquisa, bem como compará-los ao conhecimento já produzido: “os naturalistas setecentistas escreviam e desenhavam para divulgar seus saberes, para torná-los presentes aos demais cientistas e curiosos” (RAMINELLI, 2008, p.214). Caso não conseguisse atingir esses objetivos, todo o trabalho realizado ao longo da expedição corria o risco de se perder.

Segundo Michel Foucault (2007), “o gabinete de história natural e o jardim, tal como são organizados na idade clássica, substituem o desfile do “mostruário” pela exposição das coisas em “quadro”” (FOUCAULT, 2007, p.180). Portanto, a importância de jardins botânicos e gabinetes de história natural eram não o que eles permitiam ver, mas aquilo que escondiam e deixavam surgir, a fim de suscitar uma verdade, por meio do relevo das formas, os elementos, suas medidas, e assim, configurar o real (FOUCAULT, 2007, p.189). Antes que a história natural surgisse, contudo, foi necessário que a natureza se adensasse, se obscurecesse e tornasse múltiplos seus mecanismos, até conseguir o peso opaco de uma história que somente se pode delinear e descrever, sem se poder medir, calcular e explicar. Foi imprescindível que a História se tornasse Natural (FOUCAULT, 2007, p.176).

No fim do século XVIII e início do século XIX, registrar aquilo que se via em lugares tão distantes não era simples e muito menos imparcial. Naquele período, a ciência e a arte ainda se encontravam fortemente ligadas e os viajantes tinham que saber lidar com várias questões que ultrapassavam a sua formação anterior. Diversos eram os obstáculos impostos aos viajantes: havia a dificuldade em selecionar aquilo que deveria ou não compor as imagens e onde, como e com que recurso reproduzi-las após o retorno a Europa. Segundo K. Lisboa (1997), “[...] a viagem humboldtiana uniu dois pólos que se cristalizaram ao longo do século XVIII: a missão científica, representada pelos relatos ancorados no pensamento enciclopedista, e a viagem sentimental [...]” (LISBOA, 1997, p.41). A obra de Humboldt apresentava uma descrição estético-científica da natureza, na qual apareciam tanto as angústias quanto os prazeres da viagem. Humboldt<sup>17</sup> foi inspiração para muitos viajantes

---

<sup>17</sup> Alexander Von Humboldt (1769-1859) – oriundo de uma família nobre, o barão Von Humboldt nasceu e morreu em Berlim. Foi geógrafo, cartunista, naturalista e explorador. Ver: Luciana de Fátima Candido, Alexander Von Humboldt – o amor pela ciência o fez redescobrir o *Novo Mundo*. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/881>>. Acesso em 21/08/2012.

naturalistas que estiveram no Brasil, os quais tomaram como exemplo seu estilo narrativo. Segundo Pratt (1999, p.212), Humboldt, através de seus escritos, *reinventou* a América do Sul

antes de tudo enquanto à natureza. No entanto, não como a natureza acessível, coletável, reconhecível, categorizável dos lineanos, mas como uma natureza dramática, extraordinária, um espetáculo capaz de ultrapassar o conhecimento e inteligência humanos. [...] uma natureza que apequena os homens, determina o seu ser, excita suas paixões, desafia seus poderes de percepção (PRATT, 1999, p.212).

Em conformidade com essa visão Humboldtiana, o viajante francês Auguste François Biard afirma o seguinte:

Essa pequena excursão foi-me como o prelúdio de todas as maravilhas do Brasil; por todos os lados plantações de café; à frente de cada casa estendia-se um terreiro plano semelhante às nossas áreas de bater o trigo; e por trás imensos rochedos, próximos e de cor roxeada, percebia-se o rumor das águas correntes, escondidas entra a luxuriosa vegetação a bordar nosso caminho (BIARD, 2004, p.37).

A utilização de normas técnicas e científicas era imprescindível para que as descobertas realizadas pelos viajantes fossem reconhecidas pelo meio acadêmico europeu. Além das regras de taxonomia e da descrição minuciosa do trabalho, os relatos e as descrições eram acompanhados de desenhos técnicos com o objetivo de auxiliar o reconhecimento da descoberta. Com o desenvolvimento de novas técnicas de gravura, foi possível a reprodução fiel dos desenhos, bem como uma maior riqueza de detalhes e informações, impossíveis com as antigas técnicas de impressão<sup>18</sup>. Assim, as novas técnicas de impressão, fazendo uso de placas metálicas, puderam reproduzir com maior precisão, riqueza de detalhes e informações as imagens coletadas no *Novo Mundo*.

Com a chegada da Corte e do Príncipe Regente, em 1808, ao Brasil, tal panorama se modificou<sup>19</sup>. A Família Real, trouxe consigo grande parte da Corte e da máquina

---

<sup>18</sup> A técnica de reprodução de imagens remonta ao século XV, período em que a imprensa foi inventada.

<sup>19</sup> Observou-se que, durante o período colonial, o território brasileiro foi muito pouco explorado. Excetuando-se a exploração feita por Maurício de Nassau no Nordeste do Brasil, durante a invasão holandesa, a contribuições de estrangeiros, e também de nacionais, para a descoberta científica do Brasil colonial não passaram de *manifestações esporádicas e isoladas* (HOLANDA, 1985, p.119). Consequentemente, a colônia brasileira permaneceu, por muito tempo, como uma terra incógnita a ser conhecida e explorada pelo Velho Mundo.

administrativa portuguesa, bem como boa parte do capital que o reino português possuía<sup>20</sup>.

Uma das primeiras medidas tomadas pelo príncipe regente, ao chegar à Bahia, em janeiro de 1808, foi à assinatura da Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, na qual ficou determinada a abertura dos portos do Brasil ao comércio direto com todas as nações que se conservavam em paz e harmonia com a Coroa Portuguesa<sup>21</sup>. Assim, o Brasil saiu, então, de seu estado de isolamento perante a Europa não-ibérica. O território brasileiro passou a receber um número significativo de estrangeiros. O próprio príncipe regente começou a incentivar a vinda de expedições científicas, artísticas e comerciais para as terras brasileiras, com o intuito de estudar e divulgar dados científicos sobre a nova sede do império. Além disso, buscou incentivar o estudo da fauna e da flora, especialmente depois da criação do Real Horto, transformado mais tarde em Real Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Foi a partir desse momento que teve início um novo ciclo de viagens e expedições que tinham como destino o Brasil. Estrangeiros e nacionais passaram a ter permissão de explorar, conhecer e divulgar o território brasileiro. Logo,

depois desse impulso inicial, de paisagistas a botânicos, de negociantes a aventureiros, inúmeros foram aqueles que quiseram *ver com os próprios olhos* os exotismos, as belezas e as riquezas do território que durante séculos o português *protegera dos curiosos*. Desse heterogêneo grupo de visitantes, não foram poucos os que, com mais ou menos detalhes, com mais ou menos simpatia, relataram as suas *pitorescas* experiências no Novo Mundo (FRANÇA, 2008, p.9).

---

<sup>20</sup> Para maiores informações sobre o período conferir: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **História Geral da Civilização Brasileira: Brasil Monárquico**. Vol.1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997; MALERBA, Jurandir. **A Corte no Exílio: Civilização e Poder no Brasil às Vésperas da Independência (1808-1821)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; LIMA, Oliveira. **Dom João VI no Brasil, 1808-1821**. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1908; CABRAL, Dilma; CAMARGO, Angélica Ricci (Org.). **Estado e administração: a corte joanina no Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2010; SCHULTZ, Kirsten. **Versalhes tropical: império, monarquia e a Corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; WILCKEN, Patrick. **Império à Deriva. A corte Portuguesa no Rio de Janeiro 1808-1821**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

<sup>21</sup> O que não incluía, nesse momento, a França, considerada inimiga, devido à invasão francesa. Assim, ao se instalar no Rio de Janeiro, em 1º de maio de 1808, o príncipe regente declararia Guerra à França. Segundo SCHWARCZ (2008), “Brasil e França deixariam de manter relações diplomáticas ou comerciais por um longo tempo; mais especificamente até a assinatura da paz em 1814. [...] Sanadas as feridas mais aparentes, em 18 de junho do mesmo ano d. João mandava publicar que as relações entre os países eram, desde então, amigáveis, o que permitira o livre trânsito de franceses não só em Portugal, mas também na rica colônia tropical” (SCHWARCZ, 2008, p.173).

O Brasil aparecia, para os europeus, como um território imenso e quase desconhecido<sup>22</sup>. Também havia o contraste entre a beleza natural do Brasil e a escravidão dos negros. Havia, além disso, a exaltação, por vezes exagerada, do clima, das riquezas e da terra brasileira. O Brasil do oitocentos era visto

ora como algo de vago e confuso, ora como a Terra da Promissão, ora como a sucursal do Inferno, como um Paraíso da natureza, como um excelente lugar para investimentos comerciais, como o centro das esperanças européias ou como uma terra de vagabundos e bandidos – quando não como simples objeto de curiosidade – era que o Brasil tomava seu lugar entre as nações independentes. Um traço, porém, ligava todas estas imagens: a certeza de enormes possibilidades materiais do país, projetando-o como uma importante nação do futuro (HOLANDA, 1985, p.63).

O pouco conhecimento que a Europa possuía sobre o Brasil, até o início do século XIX, ainda provinha dos trabalhos feitos pelos integrantes da missão científica subsidiada por Nassau<sup>23</sup> no nordeste. A *Historia Naturalis Brasiliae* de 1648, ainda era, naquele momento, um dos principais livros de observações sobre as terras do Brasil<sup>24</sup>. Segundo Martins (2001), foi somente no início do século XIX que a região sul do continente americano começou a ser conhecida por viajantes europeus não-ibéricos. Por causa das guerras napoleônicas e dos privilégios comerciais e de livre acesso, os ingleses foram pioneiros na publicação de estudos sobre o Brasil. Contudo, no início do século XIX, também obtiveram destaque os trabalhos do príncipe Maximiliano Von Wied-Neuwied<sup>25</sup> e de Spix<sup>26</sup> e Martius<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> As visões sobre o Brasil do século XIX estavam intimamente ligadas ao desenvolvimento técnico e científico ocorrido durante o século anterior no Velho Mundo. Tudo influenciou na imagem europeia do Brasil e da América: interesses econômicos e filosóficos, a busca pelo exótico, os estudos científicos, a insatisfação e a procura por algo melhor. .

<sup>23</sup> João Maurício de Nassau-Siegen nasceu em 17 de junho de 1604, em Dillenburg, e faleceu em Cleves, em 20 de dezembro de 1679. Foi o administrador dos domínios conquistados no nordeste brasileiro pelos holandeses, em 1636.

<sup>24</sup> Na verdade, as exceções foram: os relatos do Brasil holandês, da França Antártica e da França Equinocial, as narrativas de Staden e Schimidt. As observações sobre o Brasil do século XVI até o início do século XIX foram, em sua maioria, descrições breves resultantes de uma curta passagem pelo Brasil, ou ainda, relatos de viajantes que passaram mais tempo em território brasileiro na condição de prisioneiros, sem, contudo, poder fazer uma livre incursão pelo Brasil.

<sup>25</sup> Primeiro cientista que sistematizou e publicou o material coletado no decorrer de sua viagem pelas terras brasileiras. O Príncipe Maximiliano nasceu em 23 de setembro de 1782 e faleceu no ano de 1867. Foi um explorador, naturalista e etnologista. Esteve no Brasil entre os anos de 1815 a 1817. De sua viagem ao Brasil, resultou o livro *Reise nach Brasilien*.

<sup>26</sup> Johann Baptiste von Spix nasceu em 9 de fevereiro de 1781 e faleceu aos 46 anos, em 15 de maio de 1826, de uma enfermidade contraída durante a viagem ao Brasil. Seus estudos concentravam-se na anatomia e na zoologia. No ano de 1810, foi contratado pela Real Academia de Ciências de

Todos os viajantes que percorreram o território brasileiro, naturalistas ou não, contribuíram, de forma particular, para o conhecimento e estudos do Brasil do século XIX. De acordo com Foucault, a respeito da formação discursiva e do entrecruzamento de discursos singulares, há um campo possível de desenvolvimento de identidades temáticas e de conteúdos, e também de trasladação conceitual:

[...] As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos pertencem a uma mesma formação discursiva – e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais – todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinácia de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade [...] define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos (FOUCAULT, 2010, p. 144).

Os relatos dos viajantes não eram textos imparciais. Eles foram produzidos por homens que possuíam seus próprios referenciais e *pré-conceitos* sobre o Brasil, e isso deve ser percebido nas leituras desses textos, elaborados a partir do olhar do estrangeiro sobre algo que lhe era diferente. O território brasileiro prometia, assim, grandes pesquisas aos europeus, que, a partir de então, puderam percorrer locais até aquele momento inacessíveis à sua curiosidade (DUARTE, 2002, p.268). Ao serem divulgadas no Velho Mundo, as narrativas sobre a América, produzidas pelos viajantes, serviam para satisfazer a curiosidade de leitores ávidos por notícias de uma terra que, por muito tempo, permaneceu desconhecida e protegida pela Coroa portuguesa.

Ao desembarcarem em território brasileiro, os estrangeiros não se contentavam em permanecer no mesmo lugar. Procuravam conhecer ambientes novos e exóticos.

---

Munique. Escreveu, junto com Martius, a obra *Reise in Brasilien* – como morreu em 1826, escreveu apenas o primeiro volume do livro. Para maiores informações: LISBOA, K. M. **A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem ao Brasil**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

<sup>27</sup> Com o casamento de Dom Pedro com Dona Leopoldina, vários cientistas de língua alemã se aventuraram pelo interior do Brasil, a fim de estudar a fauna e a flora e conhecer suas riquezas naturais. Carl Friedrich Philipp von Martius foi um médico, botânico e etnólogo, que nasceu em 17 de abril de 1794 e faleceu em Munique, em 13 de dezembro de 1868. Foi um dos grandes estudiosos do Brasil no século XIX. Para Maiores informações: LISBOA, K. M. **A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem ao Brasil**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

Assim, visitavam tanto o litoral quanto o interior, bem como cidades, vilas e lugares até então intocados pela mão e pela curiosidade do homem. Entretanto, beleza e satisfação não eram tudo o que os viajantes encontravam no Brasil: grandes eram os perigos e incômodos, numa região e clima diferentes daqueles da Europa. Sobre esse aspecto, convém mencionar as considerações de Duarte (2002, p. 269), para a qual

os recém-chegados adaptaram-se melhor ou pior às condições de assentamento. Enfrentaram o calor, a umidade, o caráter denso da vegetação da Mata Atlântica, a dificuldade de derrubadas, as regiões por vezes pantanosas, os mosquitos, as doenças tropicais, os bichos-de-pé, os carrapatos, as febres conseqüentes da infecção de feridas por parasitas, a abundância de morcegos hematófagos, além do terror decorrente da fama de violência e animalidade imputadas às populações indígenas da região (DUARTE, 2002, p.269).

Para a expedição acontecer, era necessário todo um aparato, o qual incluía mapas, instrumentos de medição, ferramentas, entre outros, além de subsídios financeiros para pagar as despesas da viagem. Mesmo não dependendo de nenhuma missão oficial para realizar a sua aventura, o viajante que arcasse sozinho com as despesas de sua expedição, ainda necessitava, para o êxito de sua empreitada, de mercês e licenças oficiais, vistos de entrada, permanência e saída, permissões especiais e obtenção de cartas de apresentação.

Diante de todas essas exigências e necessidades, ao chegar ao Brasil, o pintor francês Auguste François Biard foi procurar o cônsul da França, “[...] para quem trouxera cartas de recomendação” (BIARD, 2004, p.31). Todos esses subsídios, tais como mercês e cartas de recomendações, auxiliavam o estrangeiro na obtenção de informações sobre locais para se hospedar, além da cooperação da população local. Mesmo obtendo ajuda oficial, a viagem poderia ser frustrada, já que havia resistência por parte da população e das autoridades locais que, muitas vezes, viam com *desconfiança* os viajantes estrangeiros (RIBEIRO, 2004). É o que nos diz o próprio Biard: “[...] quase todos os brasileiros, não olham com bons olhos os estrangeiros” (BIARD, 2004, p.32) <sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Portanto, no decorrer da busca da realização de seus projetos pessoais, os viajantes eram movidos por sonhos e expectativas, que nem sempre puderam ser concretizadas, mas que eram constantemente repensadas no decorrer da viagem.



Ao empreender sua viagem, os viajantes sempre se valiam de guias que conhecessem a região a ser visitada. Eles também utilizavam diversos recursos com a autoridade estatal para conseguir cavalos, alimentos, estadia, ou seja, tudo o que fosse necessário para a realização do empreendimento. Desse modo,

fixar os itinerários supunha, assim, um certo grau de entrosamento com os habitantes locais. Implicava estabelecer uma rede de contatos, uma comunidade de interesses, uma comunicação com os intelectuais locais, com os poderes burocráticos, com os potentados rurais e tropeiros, ou com as instituições que, com a transferência da Corte, passaram a dar suporte aos viajantes (RIBEIRO, 2004, p.29).

As narrativas resultantes do encontro entre o índio<sup>29</sup> e o homem branco deixavam transparecer a violência dos combates, bem como as lutas pelo domínio das terras e o medo presente no trabalho de desbravamento. Esses escritos, produzidos pelo colonizador, traziam o olhar do conquistador, repleto de espanto, horror e aversão para com os selvagens.

Foi somente a partir dos relatos dos viajantes estrangeiros que os índios botocudos, por exemplo, passaram a ser descritos de modo mais meticuloso. As narrativas de viagem buscavam relatar tudo o que viam: a aparência física, a língua, os laços familiares, a alimentação, o conhecimento técnico, etc. E, certamente, a discussão sobre a antropofagia indígena também tinha destaque nos relatos desses viajantes europeus. Segundo Morel (2002), o nome botocudo era uma denominação depreciativa para identificar diversos grupos indígenas e que fora cunhada por luso-brasileiros. Eram considerados botocudos aqueles índios pertencentes à língua *Borun*, da família linguística macro-jê, e que habitavam os territórios do Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais (MOREL, 2002, p.113). Havia uma grande população indígena no Espírito Santo do século XIX. Esses índios eram interpretados de acordo com os padrões da época, em que prevaleciam os estereótipos e a visão negativa dos botocudos, que eram descritos como grandes guerreiros, ferozes,

---

<sup>29</sup> Em relação ao Espírito Santo havia dois grupos de indígenas: os *mansos*, *domesticados* ou *civilizados*, pertencentes às tribos dos tupiniquins e temiminó, que desde a colonização estavam parcialmente integrados à civilização; e os índios *bravos* ou *tapuias* (tapuias significa inimigos), pertencentes ao grupo Jê, como os botocudos, os puri e os coroados (MOREIRA, 2000).

antropófagos e inimigos, responsáveis por *correrias* e ameaça à sociedade local<sup>30</sup> (MOREIRA, 2000).

Quanto aos perigos enfrentados pelos viajantes que optavam por se aventurar nas florestas selvagens do Novo Mundo, eles eram muitos. Dentre eles, havia aqueles referentes à própria incursão, como: péssimas estradas, doenças, animais peçonhentos, falta de estrutura e de guias, insetos, até grandes áreas oceânicas desconhecidas, além do perigo da pirataria<sup>31</sup>. Os caminhos eram perigosos e penetrar na mata densa era difícil. Havia ainda, o horror do encontro com os índios botocudos, pelo menos no Espírito Santo, durante a jornada, era iminente. Esse medo era categorizado, pelo viajante, na expectativa de sofrer uma emboscada ou um ataque surpresa desse grupo. Isso porque, desde o século XVI, circulavam na Europa relatos sobre a antropofagia e ferocidade desses índios, tal como o que segue:

Apesar do sucesso de alguns aldeamentos de índios botocudos, a verdade é que a maior parte dos bandos eram refratários às tentativas de contato. Respondiam com guerra a todas as invasões empreendidas em seus territórios tradicionais, fosse contra colonos que buscavam escravizá-los ou contra os missionários que desejavam reuni-los em aldeias para catequizá-los (MOREIRA, 2001, p.109).

A partir da péssima fama dos botocudos, criou-se, entre a população branca a imagem do índio *bárbaro, antropófago e guerreiro*, e isso acabou por reforçar “[...] as atitudes hostis, as chacinas e, mesmo depois de cessada oficialmente a guerra, as bandeiras ilegais que ocorreram ao longo de todo o século XIX” (MOREIRA, 2001, p.120). Contudo, também existiam índios *civilizados* que conviviam e trabalhavam pacificamente com os brancos.

Foi a partir da experiência da viagem, do contato com o outro, que os viajantes, ao transformarem suas experiências em narrativas, acabaram por construir o objeto de sua curiosidade, ao mesmo tempo em que elaboravam uma imagem daquilo que

---

<sup>30</sup> Os ataques dos botocudos a vilas e cidades era, na maioria das vezes, resultado das guerras contra os índios; “[...] com a perda de seus territórios tradicionais, a sobrevivência das tribos ficava cada vez mais comprometida. Fome, guerras intertribais e ataques contra os enclaves da sociedade luso-brasileira, fosse em represália, ou como forma de obter alimentos e ferramentas de metal, tornaram-se cada vez mais freqüentes” (MOREIRA, 2001, p. 114-115).

<sup>31</sup> Foi somente após 1815, com o término das guerras napoleônicas, que a navegação para o exterior tornou-se mais segura. Foi a partir desta data que aumentou significativamente a entrada de estrangeiros no Brasil.

retravavam aos seus leitores. Tomavam as técnicas científicas como guia, e sob a aparência de imparcialidade, pensavam mostrar aos seus leitores conhecimentos exatos e concretos sobre a América e seus exóticos habitantes. Esses viajantes foram responsáveis pela criação de um imaginário a respeito das paisagens brasileiras, sua fauna e sua flora, na Europa.

O início do século XIX foi acompanhado pelo surgimento de revoluções técnicas de observação, bem como pela emergência de um novo discurso sobre a natureza, baseado na medição e mapeamento das paisagens e também nas ciências em formação, como a geografia, a botânica e a geologia<sup>32</sup>. Queria-se ir além da observação, pois, observar era contentar com o ver; “[...] ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos e receber, assim, um nome que cada qual poderá entender” (FOUCAULT, 2007, p.183). A partir da leitura dos relatos de viagem, pôde-se compreender até que ponto essas narrativas alimentaram um imaginário paradisíaco sobre o Brasil. Cada relato, em sua particularidade, elaborou um discurso único e singular sobre as terras brasileiras, útil para a compreensão das imagens sobre o Brasil do século XIX. Assim, os viajantes, ao produzirem conhecimentos sobre o país, também acabavam por representar a si mesmos, tal como sugere Augustin (2009, p. 12), quando indica que, “[...] quando o viajante europeu acaba por olhar não só o novo, mas, espelhando-se no outro, olha para si refletindo sobre si mesmo”. E ainda segundo Pratt (1999), ao afirmar que

Todo relato de viagem tem sua dimensão heteroglóssica: seu conhecimento advém não apenas da sensibilidade e dos poderes de observação do viajante, mas da interação e experiência usualmente dirigida e gerenciada por “viajados” (travelies) que agem em conformidade com sua própria compreensão de mundo e do que são e devem fazer os europeus (PRATT, 1999, p.234).

Era no ato da escrita que os viajantes definiam aquilo que viam nas terras visitadas - aspectos geográficos, cultura, habitantes, costumes, etc. A escrita da narrativa de viagem, sem dúvida, era essencial no ato de viajar, [...] “tanto para o viajante que, no ato da escrita, adquire autoridade sobre sua própria experiência no campo, quanto

---

<sup>32</sup> Sobre o assunto ver: GERBI, Antonello. **O novo mundo**: história de uma polêmica 1750-1900. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007; PRATT, M. L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. São Paulo: EDUSC, 1999; CICERCHIA, Ricardo. **Viajeros**: ilustrados y românticos en la imaginación nacional. Buenos Aires: Editorial Troquel, 2005.

para o leitor sedentário, que reanima, com sua imaginação, as imagens grafadas” (MARTINS, 2001, p.29).

Tudo influenciava na tessitura da narrativa: o deslumbramento pela natureza e pelo desconhecido, o medo de emboscadas, doenças, morte, a aversão ao diferente, a religiosidade e a moral, o fascínio exercido pelo exótico e pela natureza, os deleites da exploração, tudo isso aparecia, mesclava-se e deixava suas marcas nos relatos da viagem. Suas identidades eram formadas a partir do contato com o outro, isso porque o ser humano é um ser vivo que, do interior da vida à qual pertence e pela qual é atravessado plenamente em seu ser, constituiu representações graças às quais ele viveu e a partir das quais deteve essa estranha capacidade de poder representar justamente a vida (FOUCAULT, 2007). Assim, o êxito da narrativa dependia do talento que o viajante possuía para retratar o que fora vivenciado, de modo a despertar interesse no leitor, assim como de modo a que se mostrasse confiável e objetivo<sup>33</sup>.

Ao chegar ao local de destino, os naturalistas se deparavam com um mundo totalmente estranho – seus cheiros, sabores, objetos – e de clima hostil. Os viajantes estrangeiros, ao iniciarem seus trabalhos, coletavam todos os tipos de plantas, insetos e pequenos animais, e até mesmo, minerais, que eram selecionados, catalogados e enviados para a Europa. No *Velho Mundo*, todo o material coletado durante a expedição era destinado a coleções particulares, museus ou jardins botânicos<sup>34</sup>. Assim, todo o material recolhido durante a viagem pelos naturalistas era objeto tanto de exposição – pública ou privada –, como de pesquisa científica. É o que traz o depoimento de um viajante francês: “[...] possuía, na França, um viveiro e, ao ver as aves brasileiras, tão ricas em plumagens coloridas, dava-me sempre desejo de adquiri-las” (BIARD, 2004, p.42).

---

<sup>33</sup> Os viajantes escreviam seus textos a partir de categorias conhecidas por europeus. Assim, poderiam satisfazer os desejos dos leitores do *Velho Mundo*. Desse modo, índios, negros, fauna e flora eram descritos a partir das categorias dos próprios viajantes europeus, que, diante da alteridade, do novo, do diferente, reagiam, muitas vezes, com horror e incompreensão, não entendendo a cultura dos povos nativos.

<sup>34</sup> Nesse período, as plantas eram importantes não apenas por seu valor medicinal e científico, mas também porque passaram a ter valor ornamental.

Ao escrever seu relato, o viajante fazia uso da ciência, a fim de tornar seu texto diferenciado de outras narrativas, menos disciplinadas, produzidas por artistas. Assim, seu objetivo principal deveria ser a descrição detalhada da natureza e uma boa redação das informações<sup>35</sup>. Todavia, nem sempre era fácil para o viajante descrever um ambiente tão singular e exótico, já que

[...] nem tudo o que se oferece ao olhar é utilizável: as cores, em particular, quase não podem fundar comparações úteis. O campo de visibilidade onde a observação vai assumir seus poderes não passa do resíduo dessas exclusões: uma visibilidade que, além de liberdade de qualquer outra carga sensível, é parda. Esse campo, muito mais que o acolhimento enfim atento às próprias coisas, define a condição de possibilidade da história natural e do aparecimento de seus objetos filtrados: linhas, superfícies, formas, relevos (FOUCAULT, 2007, p.182).

A variedade de formas, a multiplicidade de cores, tudo interagindo e formando as mais belas paisagens, deixava encantados os observadores europeus<sup>36</sup>. O olhar do viajante europeu era um olhar que se aproximava da natureza, dando forma ao que era visto e experienciado no *Novo Mundo* (MARTINS, 2001, pp.163-164). Isso era algo complexo, pois essas imagens também se alimentavam do repertório europeu originário<sup>37</sup>. Não raro, notavam-se, nas impressões dos viajantes, referências ao que se ouvia ou lia a respeito da América na Europa<sup>38</sup>.

É importante destacar, ainda, que o viajante, ao escrever seu relato, tanto narrava as experiências vivenciadas, quanto participava do que narrava, pois “[...] nem as coisas nem os acontecimentos são algo em si mesmos, mas [...] o seu ser depende

---

<sup>35</sup> Contudo, mesmo se utilizando da ciência, uma única paisagem poderia ter descrições diferentes, uma vez que cada viajante dava sua descrição rica e singular. Assim, era possível identificar, nas imagens produzidas pelos viajantes, fragmentos de sua vida pessoal.

<sup>36</sup> As descrições da natureza dos viajantes do oitocentos refletiam as transformações do papel do observador. Se antes ele estava confinado em seu gabinete, agora ele mesmo partia para o campo de pesquisa a fim de explorá-lo (MARTINS, 2001, p.131).

<sup>37</sup> Segundo Lisboa (1997), havia uma variedade de motivos que levavam os viajantes a deixarem seu país de origem: “o desejo de aventura, o da pesquisa, o de lazer e o trabalho são entendidos como objetivos pessoais em vista de enriquecimento, projeção social, status ou simples deleite” (LISBOA, 1997, p.32). A esses objetivos juntavam-se as “relações diplomáticas, o desenvolvimento científico e a criação de museus, e a investigação das potencialidades exploráveis” (LISBOA, 1997, p.32).

<sup>38</sup> Vale lembrar que não foram apenas os viajantes que produziram narrativas sobre o Brasil. A vinda e o estabelecimento de imigrantes, a partir do século XIX, também motivou uma produção literária. As narrativas produzidas pelos imigrantes diferiam daquelas elaboradas por viajantes, uma vez que quem escrevia agora residia no país. As narrativas de imigrantes serviam para a denúncia, já que vinham para cá iludidos por promessas de uma vida melhor num local paradisíaco e, ao chegarem ao país, encontravam uma realidade bem diferente daquela imaginada, sofriam maus tratos e todo o tipo de brutalidade.

do sentido que se lhes atribui no arco referencial da imagem que se tenha a respeito da realidade, nesse momento” (O’GORMAN, 1992, p.71). Assim, a “descrição aparentemente desinteressada deixa transparecer comentários, interpretações, interrogações, questionamentos e críticas” (AUGUSTIN, 2009, p.64). Ainda sobre esse aspecto, Augustin (2009), indica que “[...] na textualização desse olhar, podemos identificar uma série de tropos como metáfora, paradoxo e ironia, que aí se infiltram e tornam característica a escrita do viajante [...]” (AUGUSTIN, 2009, p.65).

Assim, o viajante transformava o que via em um texto, em um discurso, tentando ordenar e configurar a multiplicidade dos fenômenos observados e vividos. Evidencia-se, nesse aspecto, que “[...] as representações europeias do Novo Mundo revelam-nos algo da prática de representação dos europeus” (GREENBLATT, 1996, p.24). Sendo assim, apesar da tentativa de tornar o relato o mais real possível, nele transparecia a tensão entre o real e o ficcional, entre o planejado e imaginado e a realidade vivida. Havia uma manipulação estratégica da realidade, bem como certa distorção e até supressão da verdade (GREENBLATT, 1996, p.23). Daí resultava que muitos considerassem mentirosas as narrativas de viajantes.

Um aspecto a se destacar quanto à elaboração dessas narrativas é o de que, para que isso se desse de forma adequada,

Tradução e comunicação eram de vital importância, mas a habilidade para se comunicar é coisa bem diferente da capacidade de perceber e representar a realidade por meio da escrita ou de outros instrumentos. Pode ser que a posse da escrita, por parte dos europeus (e sua impressão de que os nativos do Novo Mundo dela estavam privados), haja alimentado a autoconfiança dos conquistadores, mas nem a confiança, nem o êxito são indicadores confiáveis de um acesso superior à realidade (GREENBLATT, 1996, p.29).

Outro aspecto a se destacar é o de que ganhava destaque nos relatos de viagem o deslumbramento e o maravilhamento que o *Novo Mundo* proporcionava ao europeu. E esse maravilhoso<sup>39</sup> era o ponto de intercâmbio entre o já conhecido e o desconhecido. Portanto, diante desse mundo novo, os europeus utilizavam-se de suas estruturas intelectuais e organizacionais para o entendimento desse

---

<sup>39</sup> De acordo com Greenblatt (1996), o maravilhoso era “pois, um traço central no complexo sistema de representação como um todo, seja ele verbal ou visual, filosófico ou estético, intelectual ou emocional, através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso” (GREENBLATT, 1996, p.40).

desconhecido (GREENBLATT, 1996, p.78) visto que a ideia que o homem forma sobre si e sobre o mundo depende da ideia que ele tem de si mesmo. Nesse contexto é verificável que

desde que o homem se imaginou a si mesmo, seja como animal inalteravelmente definido por sua natureza, seja como criatura à qual se lhe impuseram fim e destino que transcendem a sua vida, isto é, desde que o homem se imagina como algo feito para sempre, de acordo com um modelo prévio e inalterável, terá que imaginar que seu mundo tem a mesma inabalável estrutura ou natureza. Mas se o homem se imagina, não como definitivamente feito mas como possibilidade de o ser, o universo em que se encontra não lhe parecerá como limite intransponível e realidade alheia, mas como um campo infinito de conquista para fazer seu mundo, como um produto de seu esforço, de sua técnica e de sua imaginação (O'GORMAN, 1992, p.95).

Assim, ao analisar os livros que tratam de viajantes estrangeiros, pode-se notar: a) que a entrada de estrangeiros no Brasil foi propiciada pelas reformas administrativas e econômicas, empreendidas por Dom João VI após o estabelecimento da família real e da Corte em território brasileiro; e que houve um predomínio de ingleses na exploração do Brasil, no início do século XIX, uma vez que eles foram beneficiados pelos tratados de 1810 e pelas guerras napoleônicas; b) que apesar das diferenças – sociais, religiosas, econômicas, nacionais – entre os viajantes estrangeiros, todas as narrativas possuíam algo em comum: eram textos que descreviam o Brasil, apresentavam imagens do Brasil, e que, num primeiro momento, dialogavam exclusivamente com o público leitor do Velho Mundo. Esses viajantes estudaram, em maior ou menor escala, a fauna e a flora, observaram a vida social – rural e urbana –, as relações de trabalho e de produção, a economia, além de analisarem questões escravocratas e indígenas (LISBOA, 1997, p.33); c) havia um intercâmbio de informações entre os próprios viajantes estrangeiros e entre os viajantes e a população nativa dos locais visitados. Logo, houve uma perpetuação, consciente ou não, de determinadas imagens entre os diferentes autores do século XIX; d) a descrição do desconhecido tornava-se um problema para o viajante. Como descrever algo nunca visto, tão diferente das experiências anteriores do viajante. Tudo influenciava a escritura da narrativa, sendo que ficção, verdade e omissão eram fluídas. Isso porque a percepção em relação ao outro, ao diferente, decorria

daquilo que era conhecido, ou seja, das referências do viajante<sup>40</sup>. Assim, ao descrever o local visitado, o viajante dialogava com suas referências, que poderiam ser revistas, negadas ou reafirmadas, e acabava por reelaborar o lugar de origem. Dessa maneira, a narrativa sobre o *outro* era também a narrativa sobre *si mesmo* (LISBOA, 1997, p.47).

### 1.1 VIAJANTES FRANCESES NO BRASIL

Como já foi dito anteriormente, a vinda e o estabelecimento da Família Real em território brasileiro e a abertura dos portos às nações amigas, trouxeram uma nova conjuntura para o Brasil. A partir de então, a monarquia permitiu a entrada de estrangeiros na colônia. Estes, por sua vez, eram movidos por diversos interesses, tais como a busca por conhecimento, o desejo de aventura, a realização de interesses pessoais e comerciais.

Pôde-se observar que, até o início do século XIX, as narrativas de viagem apresentaram um padrão, limitavam-se ao litoral brasileiro, apresentavam riqueza de informação marítima e militar. Além disso, davam informações acerca das potencialidades econômicas e das riquezas naturais, dedicando particular atenção a questões morais<sup>41</sup>. Essas descrições sobre o Brasil, de modo geral, “sustentaram-se sobre a oposição entre uma terra rica, pródiga e bela e um povo, desde muito cedo, corrompido, indolente, inculto, enfim, indigno de ser o senhor de uma terra tão auspiciosa” (RAMINELLI, 2009, p.13).

Em relação aos viajantes Franceses, estes sempre estiveram presentes no Brasil. Os contatos da França com as terras brasileiras aconteceram desde o século XVI. A partir daí, foi grande o número de viajantes dessa nacionalidade – navegadores, aventureiros, comerciantes, soldados, missionários católicos ou protestantes – que estiveram em solo brasileiro. Isso porque os anos que se seguiram após a chegada

---

<sup>40</sup> Segundo O’Gorman (1992), “[...] a Europa assume a história universal e os valores e crenças dessa civilização se oferecem como paradigma histórico e norma suprema para julgar e apreciar as demais civilizações” (O’GORMAN, 1992, p.195).

<sup>41</sup> Foi a partir de 1550 que o conhecimento acerca do Brasil passou a ter uma literatura própria. De um lado havia os autores ibéricos e de outro os autores não-ibéricos (SCHWARCZ, 2008, p.25).



dos portugueses ao Brasil foram marcados pela disputa portuguesa do monopólio comercial e da exploração dos recursos naturais da colônia. Sobre essa disputa, informa Barbosa: “O comércio, aliado ao espírito de aventura, marcou o primeiro contacto dos franceses com as terras do litoral brasileiro, na época mesma do Descobrimento” (BARBOSA, 1962, p.XI).

A forte presença francesa no Brasil teve início com a expedição do viajante francês Binot Paulmier de Gonneville, no ano de 1504. Depois de Gonneville, vários viajantes franceses, das mais variadas categorias, e de múltiplos talentos, com maior ou menor capacidade de relatar as singularidades, estiveram em terras brasileiras. Durante o século XVI e XVII, a França tentou implantar duas colônias no Brasil, a França Antártica e a França Equinocial. Dessas tentativas de colonização, surgiram às narrativas produzidas por Nicolas Barré, Jean de Léry e André Thevet, entre 1555 e 1567<sup>42</sup>. Os textos produzidos nas experiências da França Antártica e da França Equinocial gerariam grande repercussão na França e acabariam por inserir o Brasil numa história francesa. Assim, o imaginário paradisíaco sobre a Colônia portuguesa incitava a curiosidade:

O fato é que os franceses conheceriam a cada século uma nova febre brasileira, a qual levava, ao mesmo tempo, a novas esperanças que aliavam imaginação, desejo de conquista e sonhos de fortuna. O encontro da América pelos franceses representou, pois, um período de contemplação mútua, com cada um dos povos achando divertido ou incompreensível o que o outro praticava. Por sinal, a relação com a França seria constante na luta com Portugal pelo controle do comércio com os índios tupinambás e tupiniquins (SCHWARCZ, 2008, p.38).

Apesar da relevante perda de interesse dos franceses após a expulsão, em 1631, houve ainda, vários franceses que passaram pelas terras brasileiras durante os séculos XVII e XVIII, tais como, no século XVII: François Pyrard de Laval, Claude D’Abeville, Yves d’Evreux, Arsène de Paris e Louis de Pezieu, Vicent Le Blanc, Urbain Souchu de Rennefort, Gabriel Dellon, François Froger.

No século XVIII, passaram pelo Brasil: o senhor de Beauchêne (Delabat e Dplessis), Martin de Nantes, Amédée François Frézier, Abbé René Courte de La Blanchardière, Pierre Sonnerat, Nicolas Louis de la Caille, Louis Antoine de Bougaville, Evariste

---

<sup>42</sup> As duas tentativas francesas de colonizar o território brasileiro não foram bem sucedidas (ARAUJO, 2005, p.16).

Parny, Jean-François de Galaup la Pérouse<sup>43</sup>. E, por fim, no começo do século XIX, em 1800, Jean-François Landolphe<sup>44</sup>. Assim, “[...] a América, por mais que os portugueses quisessem, não estava fechada, e outros viajantes franceses entraram nesse Novo Mundo, palco cada vez mais privilegiado para a imaginação e para as teorias européias” (SCHWARCZ, 2008, p.41).

A profusão de escritos sobre as singularidades do Brasil, que circulavam na Europa desde o século XVI, despertava o interesse e a sistematização de coletâneas e bibliografias sobre o assunto. Assim, as cenas da vida primitiva, “[...] ocorrendo na selva, entre o mar e as montanhas, eram escritas, narradas e desenhadas no Velho Mundo, em documentos produzidos por europeus, para europeus [...]” (VERRI, 1994, p.60-61). Os temas resultantes desses escritos possibilitavam a fruição literária, estudos interpretativos, além de pesquisas científicas acerca do Novo Mundo.

As narrativas dos séculos XVI, XVII, XVIII foram marcadas pela descrição de uma realidade em que se misturavam mitos e maravilhas. Esses relatos produziram um imaginário que ia além de interesses puramente materiais. Ficção e verdade se misturavam em um discurso que ainda não era regido pela racionalidade científica do naturalismo. Sendo assim,

[...] analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva [...], mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam (FOUCAULT, 2010, p.55).

---

<sup>43</sup> Mesmo sendo considerável o número de franceses que estiveram no Brasil, entre os séculos XVI e XVIII, será somente no século XIX que a França voltará a se interessar significativamente pela colônia portuguesa, já que, nesse interregno, a França voltou sua atenção para o comércio Oriente – rotas de especiarias – e suas feitorias, em destaque para as Antilhas, de onde retirava o açúcar necessário para seu abastecimento. Ver: VERRI, Gilda Maria Whitaker. **Viajantes franceses no Brasil**: bibliografia. Recife: UFPE, 1994. PALAZZO, Carmen Lícia. **Entre mitos, utopias e razão**: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

<sup>44</sup> Para maiores informações em relação a estrangeiros que estiveram no Brasil, entre os séculos XVI e século XIX, ver: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; RAMINELLI, Ronald. **Andanças pelo Brasil colonial**: catálogo comentado (1503-1808). São Paulo: Editora UNESP, 2009. Sobre viajantes franceses no Brasil: VERRI, Gilda Maria Whitaker. **Viajantes franceses no Brasil**: bibliografia. Recife: UFPE, 1994.

Dessa forma, houve uma transformação nas descrições sobre o mundo natural. Assim a natureza passou de fantástica – séculos XVI e XVII – a exuberante e maléfica no século XIX. É nessa época que

[...] a literatura de viagem se desenvolve como um verdadeiro gênero literário. No que concerne à França, pode-se dividir, de modo esquemático, essa produção literária do século XIX em três fases. A primeira, que se estende de 1800 até 1830, é representada pelo movimento do orientalismo; a segunda, que se inicia com a conquista da cidade de Argel pelas tropas francesas em 1830, está repleta de expedições marítimas e terrestres, e enfim, a literatura “colonialista”, a partir de 1870, com um pico nos anos 1880, quando a França se torna o segundo maior império colonial, graças à conquista de vários territórios, principalmente na África e na Indochina (ESTEVEZ; ZANOTO, 2010, p.127-128).

O Brasil não era um dos principais destinos dos viajantes franceses do século XVIII, como já mencionado. Tal fato é explicável, uma vez que a colônia portuguesa não fazia mais parte dos planos expansionistas da Coroa francesa. Mesmo não sendo mais o principal objetivo das expedições francesas, o Brasil ainda tinha alguma importância em relação às atividades comerciais.

Segundo Palazzo (2002), “[...] o contexto do século XVIII inclui todo o quadro político, socioeconômico e cultural do *Ancien Regime*, período no qual foram gestadas e se desenvolveram tanto a ciência naturalista quanto a filosofia das luzes [...]” (PALAZZO, 2002, p.128).

A revolução científica, iniciada no século XVII não ocorreu igualmente em toda a Europa. Foi somente no fim do século XVIII e início do século XIX, que o desenvolvimento da astronomia e a explicação matemática do universo tornaram-se mais conhecidos no continente europeu, assim, com o desenvolvimento da história natural:

[...] o antigo deslumbramento com a exuberância da floresta e com a fauna brasileira, tão presente nos relatos de viajantes franceses dos séculos XVI e XVII, cedia espaço, no século XVIII, aos comentários críticos de naturalistas como Buffon, que insistiam sobre a debilidade da natureza americana (PALAZZO, 2008, p.132).

Nessa mesma época, contudo, “Rousseau lançava seu *discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*, em 1775, no qual o “selvagem”

surgia como um modelo, melhor para pensar a civilização do que a própria natureza” (SCHWARCZ, 2008, p.41) <sup>45</sup>.

Com o desenvolvimento da ciência, no século XVIII, tanto na França quanto na Europa, houve uma profusão de livros sobre o assunto, bem como a rápida difusão do interesse por coleções que contivessem todo tipo de curiosidades, os chamados gabinetes de leitura<sup>46</sup>. Era nesses gabinetes que os franceses reuniam os objetos trazidos de lugares distantes e que não podiam ser obtidos na França. Essas coleções eram cuidadosamente organizadas, catalogadas e expostas ao público.

Sobre essa difusão dos livros e dos gabinetes de leitura na França do Antigo Regime, Chartier (2004) afirmou que os livros, depois de escritos e impressos, estavam sujeitos a diversos usos. Desde a sua criação, o livro impresso atingiu diferentes leitores, de dignitários até leitores situados na parte mais baixa da escala social<sup>47</sup> (CHARTIER, 2004, p.93). Mesmo com a crescente alfabetização, difusão de livros impressos<sup>48</sup> e o crescimento das coleções e das bibliotecas particulares,

Nos séculos XVI e XVII, certamente mais que antes, a relação com o escrito não implica necessariamente uma leitura individual, a leitura não implica necessariamente a posse e a convivência com o impresso não implica necessariamente o livro. São essas constatações, das quais depende boa parte da atividade editorial (CHARTIER, 2004, p.100).

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, o acesso ao livro não se restringia apenas à compra e à propriedade individual. Houve uma multiplicação de instituições, como

<sup>45</sup> Segundo Robert Darnton (2011): “[...] Os livros de viagens e história, categoria favorita nas bibliotecas do século XVIII, frequentemente proporcionavam uma tela sobre a qual os autores do Iluminismo projetavam críticas à sociedade contemporânea” (DARNTON, 2011, p.285).

<sup>46</sup> Segundo Foucault (2007), “[...] a história natural é contemporânea da linguagem: está no mesmo nível do jogo espontâneo que analisa as representações na lembrança, fixa seus elementos comuns, estabelece signos a partir deles e, finalmente, impõe nomes. Classificar e falar encontram seu lugar de origem nesse mesmo espaço que a representação abre no interior de si, porque ela é voltada ao tempo, à memória, à reflexão, à continuidade [...] conhecer aquilo que pertence propriamente a um indivíduo é ter diante de si a classificação ou a possibilidade de classificar o conjunto dos outros. A identidade e aquilo que a marca se definem pelo resíduo das diferenças. Um animal ou uma planta não é aquilo que é indicado – ou traído – pelo estigma que se descobre impresso nele; é aquilo que os outros não são; só existe em si mesmo no limite daquilo que dele se distingue” (FOUCAULT, 2007, p.219-220).

<sup>47</sup> Nas bibliotecas de comerciantes, por exemplo, podem ser encontrados livros sobre narrativas de viagens (que podem ser úteis à profissão), de história estrangeira, novidades literárias, tanto francesas quanto inglesas (CHARTIER, 2004, p.189).

<sup>48</sup> Segundo Chartier (2004): “[...] Com grandes tiragens, os pasquins com os almanaques constituem certamente o primeiro conjunto de textos impressos sob a forma de livretos destinados aos leitores mais numerosos e mais “populares”” (CHARTIER, 2004, p.116).

bibliotecas públicas e gabinetes de leitura que permitiam o uso coletivo de livros, magazines, pasquins, etc (CHARTIER, 2004). Assim, muitos livros não eram propriedades, mas faziam parte de uma leitura coletiva ou pública em locais como o gabinete do livreiro, a biblioteca<sup>49</sup>, eram livros tomados de empréstimo ou lidos em comum, fosse a leitura no salão ou na sociedade literária (CHARTIER, 2004, p.175).

Deve-se enfatizar, em relação à produção escrita, que se vive em uma época na qual há:

A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários, [...] mais que uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos (FOUCAULT, 2007, p.180).

Além das bibliotecas, os gabinetes de leituras eram de grande importância para o acesso ao livro impresso. Nascidos da iniciativa de livreiros que buscavam divulgar as novidades, os gabinetes de leitura colocavam à disposição daqueles que pudessem pagar uma taxa mensal ou anual, uma gama de opções de livros, tais como, romances, relatos de viagens, ensaios filosóficos, panfletos políticos e obras eróticas. Logo, esses espaços traziam vantagens, tanto para os leitores, que podiam ter acesso às obras por um preço de uma assinatura acessível, quanto para os livreiros, que tinham a oportunidade de consolidar seu negócio (CHARTIER, 2004). Contudo: “Os gabinetes de leitura, sejam eles ligados a uma livraria sejam a uma sociedade, literária ou não, permanecem como o privilégio de uma clientela escolhida, que pode pagar uma assinatura bem considerável, mensal ou anual [...]” (CHARTIER, 2004, p.209). Para aqueles que não podiam pagar pelos gabinetes “[...] existiam outras formas de locação do impresso. Desde o reinado de Luís XIV, diversos livreiros parisienses alugam assim, no próprio local, na frente da loja, panfletos e gazetas [...]” (CHARTIER, 2004, p.209)<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Mesmo que a maioria das bibliotecas da França, nesse período, não estivessem abertas todos os dias e em horários específicos e que muitas só aceitassem pessoas das *letras e cientistas*, elas eram lugares de acesso a livros.

<sup>50</sup> Muitos livros eram lidos em voz alta para um grupo de pessoas, seja em casa, na rua, em sociedades literárias, em oficinas de artesões, entre outros.

Além dos gabinetes, do foro privado, havia ainda câmaras de leituras, onde os associados pagavam assinatura para ter acesso a sua biblioteca, e também às sociedades literárias onde se podia fazer a leitura coletiva de livros, jornais, revistas, ou empréstimo aos associados.

No século XVIII, se tornou moda colecionar plantas, animais e objetos estranhos e diferentes vindos dos mais variados lugares do mundo<sup>51</sup>. Era preciso ordenar e cultivar a natureza, tendo como base o ideal estético e científico. Prova disso foi a difusão, nessa época, dos Jardins Reais que, mais tarde, deram origem aos Jardins botânicos<sup>52</sup>. Assim, as plantas trazidas da América eram não somente cultivadas, mas também estudadas a fim de satisfazer a curiosidade científica da época<sup>53</sup>. Com o desenvolvimento técnico, puderam-se multiplicar na Europa todas as condições necessárias para o cultivo e reprodução da fauna e da flora trazidas das expedições científicas realizadas por viajantes naturalistas.

Apesar de todo o enfoque científico, os relatos das viagens de europeus ao Brasil tendiam para o deslumbramento, resultado da permanência do maravilhoso e do desconhecimento da realidade física, econômica e social da colônia, pois, diversamente “[...] das colônias espanholas, das quais já existia algum conhecimento científico, o Brasil permanecia como uma lacuna e chamava pela aventura, pela curiosidade científica e pelo desejo de fazer fortuna [...]” (SCHWARCZ, 2008, p.46).

Dessa forma, com o crescente interesse francês pelas ciências<sup>54</sup>, foram várias as viagens que tinham como finalidade alargar os conhecimentos sobre botânica,

---

<sup>51</sup> Com a valorização do conhecimento científico, houve ainda uma desvinculação, mesmo que de maneira parcial, das explicações científicas daquelas baseadas nos escritos bíblicos.

<sup>52</sup> Segundo Palazzo, “O interesse pelos jardins botânicos também tomava conta da Europa e principalmente da França. [...] Colecionar animais empalhados, plantas vivas ou secas e objetos fora do usual, oriundos de localidades distantes, eram atividades características do século XVIII, uma época que valorizava o conhecimento científico” (PALAZZO, 2002, p. 134). Com o transplante de plantas de outros lugares do mundo para a Europa, os jardins ganhavam importância não apenas pelo seu valor medicinal, mas também por seu valor ornamental. Assim, os jardins apareciam como grandes centros de desenvolvimento e difusão do conhecimento da botânica, e também como local central de transferência de espécies entre os diversos locais do mundo (MARTINS, 2001, pp.105-106).

<sup>53</sup> Isso porque a “classificação, a capacidade de reprodução, a descrição exata do mundo vegetal são tarefas que estão ao alcance da ciência” (PALAZZO, 2002, p.138).

<sup>54</sup> O século XVIII foi responsável pela divulgação das viagens científicas, que na França ganharam a adesão da monarquia. Foram palavras centrais na definição da ciência, nesse contexto, a observação e a experiência. Nessa conjuntura, onde motivos pessoais e institucionais se misturavam, os viajantes

astronomia, geografia, entre outros. Essas expedições científicas, por vezes financiadas pelo Estado, tinham o objetivo tanto de buscar conhecimento como de conquistar as áreas estudadas.

Os franceses, assim como os demais europeus, também eram movidos, em suas viagens, pela atração do exótico, pelo intrigante e pelo desconhecido. O interesse da França em relação ao território brasileiro variou no decorrer dos séculos posteriores ao descobrimento, conforme já mencionado. Esse interesse foi mais intenso no século XVI e XVII, quando aconteceram as tentativas fracassadas da França Antártica e da França Equinocial. No século XVIII, houve um desvio da atenção francesa para o oriente. Foi somente no século XIX que aconteceu uma retomada de estudos sobre o Brasil e de expedições científicas. Esse tipo de interesse é notório no texto do pintor francês Auguste François Biard, “[...] pensava era em começar minha caça aos insetos, aos pássaros, aos répteis. Eu não viera até cá pelo interesse de cidades [...]” (BIARD, 2004, p.28). E, apesar de todo um aparato científico utilizado para a sua elaboração, os relatos de viagem não deixavam de ser uma interpretação daqueles que viam e relatavam.

No século XVIII, a ciência passou a ser o principal meio de explicação e entendimento do *outro*. Buscava-se entender e explicar a alteridade cientificamente. A racionalidade passou a ser o ponto de partida para descrever, narrar e compreender os comportamentos dos povos não-europeus. Todavia, nem sempre essa cientificidade e racionalidade foram capazes de garantir uma tolerância europeia em relação à diversidade cultural dos mundos explorados. Essa volta ao século XVIII foi necessária, pois,

[...] para se entender a mentalidade dos viajantes setecentistas, tanto a idéia de mapeamento quanto a de experiência e de inventário, o que restringe os lugares visitados à condição de um grande laboratório. Consolida-se o avanço incontestável da geografia com o domínio dos percursos marítimos, abrindo caminho para uma outra etapa do expansionismo francês – expansionismo este que, no século XIX, se beneficiará dos conhecimentos coletados no século anterior (PALAZZO, 2002, p.190).

---

mostravam-se fundamentais para a realização dos objetivos da Coroa francesa, ou seja, aumentar os conhecimentos que pudessem trazer prestígio e lucros para a monarquia.

As narrativas de viagem do século XIX eram, de modo geral, regidas pela ciência do século anterior, pelas experiências vivenciadas pelo Europeu no local de origem, bem como determinada pelos acontecimentos vividos durante a viagem. Além do mais, o início do oitocentos foi marcado pelos debates em relação à natureza que levaram a um rompimento com as interpretações bíblicas. Foi no século XIX que o interesse francês pelo Brasil foi retomado<sup>55</sup> e,

[...] juntamente com os comerciantes, artesões e jovens de espírito aventureiro, veio ao Brasil um bom número de bonapartistas, constrangidos a emigrar em razão das proscricões estabelecidas entre julho de 1815 e janeiro de 1816. [...] E, no meio desse grupo, encontrava-se a colônia de artistas, também recém-chegados ao país e influenciados pelo mundo de depoimentos, reais e imaginários (SCHWARCZ, 2008, p.50-51).

Essa colônia de artistas ficou posteriormente conhecida como missão artística francesa e chegou ao Brasil no ano de 1816. De acordo com Schwarcz (2008), trazer uma colônia de artistas não fazia parte dos planos de Dom João VI, ainda mais artistas bonapartistas. A iniciativa de fundar no país uma escola, bem como toda a realização do projeto, foi dos artistas franceses, e principalmente de seu líder Joachim Lebreton<sup>56</sup>. Tanto foi assim que o governo português somente apoiou o projeto após a chegada dos franceses ao Brasil. Assim, o projeto teria sido sugerido a um representante da corte portuguesa, em Paris, em 1815, pelo próprio Lebreton, então secretário do Instituto da França.

Seria o ministro português, em Paris, José Maria de Brito<sup>57</sup>, pessoa com quem Lebreton trocou correspondências, que financiaria o projeto, arcando com as despesas de alguns artistas<sup>58</sup>. Todavia, quando Lebreton e seus companheiros chegaram em terras brasileiras, a corte já havia se decidido a financiar a ideia de

---

<sup>55</sup> Os viajantes de origem francesa só puderam ter acesso às terras brasileiras após o ano de 1815, data que marca o fim da guerra entre Brasil e França, que durava desde a invasão napoleônica.

<sup>56</sup> Joachim Lebreton nasceu em Saint Meel de Gael, na Bretanha, em 7 de abril de 1760. Foi secretário perpétuo da quarta classe de belas-artes do Instituto da França. Foi um dos idealizadores da missão artística de 1816. Faleceu no ano de 1819.

<sup>57</sup> Francisco José Maria de Brito ou o “Chevalier de Brito” foi ministro português na França e responsável pela vinda da missão Lebreton ao Brasil.

<sup>58</sup> Não se sabe se todos os artistas foram financiados. Sabe-se que tiveram os gastos pagos Grandjean de Montigny, Charles-Simon Pradier, François Ovide, Joachim Lebreton e respectivas famílias. Também o escultor Auguste Taunay seria incluído no grupo, e teve assim seus gastos cobertos (SCHWARCZ, 2008, p.187).



contratar esses artistas<sup>59</sup>. Afinal, a França, nesse momento, representava a cultura e a civilização, e os pintores franceses tinham muito prestígio. Existia expectativa de ambos os lados, “[...] a corte entendia a chegada dos artistas franceses como a própria entrada da civilização. Já nossos artistas acreditavam estar aportando em território virgem em dois sentidos: no mundo das artes e da natureza” (SCHWARCZ, 2008, p.195). Contudo, até a criação da Academia, em 1816, os artistas franceses enfrentariam diversas dificuldades<sup>60</sup> e, somente com a chegada de Dom Pedro II ao trono brasileiro essa situação mudaria<sup>61</sup>.

Assim, diante da demora na concretização dos planos em relação a Academia de Belas Artes, os artistas faziam trabalhos para a Família Real e para a corte, enquanto Lebreton destinava-se a elaborar o plano de ensino da futura escola de artes e ofícios, aos moldes da escola francesa. Debret<sup>62</sup> e os outros integrantes da colônia envolviam-se, principalmente, com os preparativos das grandes solenidades públicas, entre as quais o casamento da arquiduquesa Leopoldina com o príncipe D. Pedro, em 1817, e a aclamação de Dom João VI ao reinado, em 1818, após a morte de Dona Maria I (DIAS, 2006, p.245). Segundo Schwarcz (2008),

[...] a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios abriu seus trabalhos no dia 13 de agosto de 1816, em instalações provisórias. Apenas em 17 de dezembro de 1824 recebeu o nome de Academia Imperial de Belas Artes e, em 5 de dezembro de 1826, foi por fim instalada no prédio construído por Grandjean de Montigny, contando o evento com a presença de d. Pedro I (SCHWARCZ, 2008, p. 314).

<sup>59</sup> A missão artística comportava cerca de 40 pessoas, entre as quais se destacavam: Joachim Lebreton (ex-secretário perpétuo da classe de belas-artes do Instituto de França) como líder, os artistas Nicolas-Antoine Taunay (pintor do mesmo Instituto), Auguste-Marie Taunay (escultor), Jean-Baptiste Debret (pintor de história e decoração), Grandjean de Montigny (arquiteto), Charles-Simon Pradier (gravador), François Ovide (engenheiro mecânico), François Bonrepos (assistente de Auguste-Marie), Louis Symphorien Meunié (assistente de Grandjean de Montigny), Nicolas Magliot Enout (mestre serralheiro), Jean-Baptiste Level (mestre ferreiro e perito em construção naval), Louis Joseph e Hippolyte Roy (pai e filho, ambos carpinteiros e fabricantes de carretas e rodas), Charles Louis Levasseur (auxiliar de Grandjean), Fabre e Pilite (surradores de peles e curtidores), e Dillon, secretário e homem de confiança de Lebreton (SCHWARCZ, 2008, p.196).

<sup>60</sup> Grande parte dos integrantes da colônia Lebreton foram partidários de Napoleão Bonaparte e chegaram a trabalhar para ele e sua família. Com a queda de Napoleão, muitos desses artistas viram seus empregos em risco. Assim, o Brasil aparecia como uma alternativa.

<sup>61</sup> Dentre as dificuldades encontradas por esses artistas franceses estavam a demora na concretização da Escola de Belas Artes, os baixos salários, entre outros.

<sup>62</sup> Nasceu em Paris, em 1768. “[...] Pintor da vida brasileira durante o Primeiro Império, esteve por 15 anos no Brasil. Após a abdicação de D. Pedro I, em 1831, publicou, em Paris, em três volumes, a obra ilustrada sobre a vida, o costume dos escravos, a família Imperial, as atividades de trabalho, festividades profanas, religiosas, arquitetura da época, jardins, florestas e plantas” (VERRI, 1994, pp. 169-170). Faleceu no ano de 1848.

De modo geral, no século XIX, os relatos de viajantes franceses, para além das descrições físicas e sociológicas dos lugares visitados, também retratavam o fascínio causado pela natureza exuberante<sup>63</sup>.

Essa natureza exótica e diferente somente poderia ser encontrada fora da Europa e, principalmente, na América. A alteridade proporcionada por esse mundo natural passou a ser observada e estudada pela ciência, que retratava o que via de maneira poetizada. Segundo Lisboa (1997), provavelmente as descrições das paisagens no oitocentos estavam baseadas na discussão acerca das formas de representar a natureza que surgiram durante a segunda metade do século XVIII. Essas são

[...] as discussões em torno da poética do “pitoresco” e do “sublime”. Inseridas no contexto da Ilustração, ambas precisam ser entendidas com base no rompimento por ela engendrada, especificamente no que diz respeito à relação do homem com a natureza. Pois [sic], na Ilustração, a natureza não é mais vista como “ordem revelada e imutável da criação”, mas como “ambiente da existência humana”. Deixou igualmente de servir de “modelo universal” e passou [sic] a ser um “estímulo” diante do qual os sujeitos reagem diferentemente; também não era [sic] mais tida como “fonte de todo saber”, mas como “objeto de pesquisa cognitiva” (LISBOA, 1997, p.97).

Quando o viajante iniciava sua viagem, buscava encontrar o desconhecido, o diferente. Os seus sentidos, o seu olhar procurava perceber e entender o que se passava ao seu redor, organizando, categorizando e classificando tudo o que via e conhecia. Assim, ao ler os relatos de viajantes, o leitor era capaz de adentrar no mundo descrito pelo autor, seguindo seu ritmo, participando de suas experiências, o que levava o leitor a recriar em sua mente o mundo que lhe era descrito (ARAÚJO, 2005).

As razões que levavam os viajantes franceses a se aventurarem pelo Brasil não diferiam muito das de outros viajantes europeus. O que predominava, entre viajantes e naturalistas do século XIX, era a vontade de estudar e pintar a fauna, a flora e, especialmente, as tribos indígenas brasileiras (ARAÚJO, 2005, p.17). A lista de

---

<sup>63</sup> Segundo M. Carelli (1994): “Em torno de 1830, os franceses que buscam um efeito de distanciamento de seu país vêm se perfilar em seu quadro de caça os horizontes longínquos do Brasil, até então quase que apenas tocados por Bougainville e La Condamine. Ora, essa atração não se exerce apenas sobre naturalistas ou comerciantes, mas manifesta-se também na classe de artistas em busca do exotismo insólito [...]. Os suntuosos álbuns *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839), de Jean-Baptiste Debret, ou *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835), de Johann Moritz Rugendas (amigo de Humboldt), assim como as obras em prosa de Ferdinand Denis tinham atraído a atenção sobre esta terra *incógnita*” (CARELLI, 1994, p.72).

viajantes franceses que estiveram no Brasil foi longa, sendo que muitos desses franceses, encantados com o país, acabaram por ficar definitivamente em solo brasileiro.

## 1.2. AUGUSTE FRANÇOIS BIARD: UM PINTOR FRANCÊS EM TERRAS BRASILEIRAS

Foi em meados do século XIX, que um pintor francês empreendeu uma viagem pelo interior das terras brasileiras, com o objetivo de conseguir modelos *selvagens* para suas pinturas. Auguste François Biard foi um pintor, desenhista e cartunista que nasceu na cidade francesa de Lyon, em 8 de outubro de 1798<sup>64</sup>, e morreu nas proximidades de Fontainebleau, em Plâteries, no dia 30 de junho de 1882. Destinado à vida eclesiástica pelos pais, Biard se recusou a seguir o desígnio de seus familiares e decidiu estudar pintura na Escola de Belas Artes de Lyon, com Pierre Révoil (ERMARKOFF, 2011, p.362).

Nesse período, trabalhou em uma fábrica que produzia papéis de parede. Durante sua vida, desenvolveu as atividades de pintor, desenhista, litógrafo, professor de belas artes, viajante e escritor. Espírito irrequieto e aventureiro, Biard visitou a Itália e as ilhas gregas com o intuito de aperfeiçoar seu aprendizado. Ao retornar à França, expôs o quadro intitulado *As crianças perdidas na floresta*. Entre os anos de 1827 e 1828, esteve na marinha francesa, onde ministrou aulas de desenho a bordo do navio *La Bayadère* (ARAÚJO, 2005). Esteve no Chipre, em Malta, na Síria e no Egito. Pouco tempo depois, o pintor viajou pela Europa, passando pela Espanha e pela Suíça. Em 1835, montou seu atelier em Paris. A partir de então, começou a

---

<sup>64</sup> Existem divergências em relação à data de nascimento de Auguste François Biard. Alguns livros trazem a data de 1788 como o ano de nascimento do pintor. Já outras bibliografias adotam 1798. Há ainda uma terceira suposta data de nascimento de Biard: o ano de 1800. Neste trabalho, todavia, adotamos a data de 1798, pois foi a mais citada na bibliografia. Para maiores informações sobre o assunto, ver: RAEDERS, Georges, FONSECA, Edson Nery da. **Bibliographie franco-brésilienne, 1551-1957**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.; MORAES, Rubens Borba de. **Bibliographia brasiliana**. Amsterdam, Rio de Janeiro: Colibris Editora 1958.; MORAES, Rubens Borba de. Viagens; bibliografia. In: MORAES, Rubens Borba de, BERRIEN, William. **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. Souza, 1949.; GARRAUX, Anatole Louis. **Bibliographie brésilienne: catalogue des ouvrages français & latins relatifs au Brésil. (1500-1892)**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.; KOPPEL, Susanne. **Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH**. Rio de Janeiro: Kosmos Ed., 1992.

participar do *Salão de Paris*, quando recebeu prêmios por suas pinturas nos anos de 1827, 1836 e 1848 (ARAÚJO, 2005).

Biard fez alguns trabalhos para o monarca francês Louis Philippe, que o contratou com o objetivo de que fizesse pinturas para o Palácio de Versailles. Tais pinturas, de cunho histórico, tinham o monarca como personagem principal (MORAES, 1983). Em 1839, Auguste François Biard participou, em companhia de sua futura esposa Léonie d'Aunet, da expedição liderada por Paul Gaimard. Eles partiram, a bordo do navio *La Recherche*, em uma expedição oficial francesa para o Ártico (ERMARKOFF, 2011, p.362). Biard realizou quatro trabalhos durante essa expedição, os quais serviram para decorar o Museu Nacional de História Natural, em Paris. O principal objetivo da expedição era viajar pelos lugares que haviam sido visitados por Louis Philippe na sua juventude, antes de assumir o trono francês. Assim, durante a expedição, percorreram a Holanda, Dinamarca, Hamburgo, Suécia, Noruega, Spiztberg<sup>65</sup>, Lapônia, Finlândia, Suécia, Prússia e a Saxônia. O pintor, mais tarde, ainda esteve na África, onde retratou cenas da escravidão e do tráfico de escravos. Em 1839, Biard receberia a comenda de cavaleiro da Legião de Honra (ERMARKOFF, 2011, p.362).

Logo após o término da expedição ao Ártico, em 1840, o pintor casou-se com a escritora Léonie d'Aunet, em Paris. Muitos autores afirmam que Biard ficou mais conhecido por ser o marido da bela Leonie d'Aunet – a *Belle Biard* –, do que por seus trabalhos como pintor.

---

<sup>65</sup> Ilha no Oceano Ártico.



Figura 1 – Portrait de Léonie d'Aunet

Fonte: Disponível em:

< [http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0019/m502004\\_85ee1220\\_p.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0019/m502004_85ee1220_p.jpg) >. Acesso em: 27 de jul. de 2012.

No ano de 1843, a *Belle Biard* conheceu o escritor Victor Hugo. Os dois iniciaram um romance, e em busca de maior privacidade, Hugo alugou um quarto numa casa no Passage Saint-Roch que possuía uma segunda porta, permitindo saídas furtivas pela movimentada Rue Saint-Honoré (ERMARKOFF, 2011, p.362).

Ao que parece, Biard tolerou, por algum tempo, a relação de sua esposa com o escritor francês. Contudo, após Léonie entrar com um pedido de divórcio, alegando maus-tratos, o pintor contratou um detive particular para seguir a esposa. Assim, na noite do dia 4 de julho de 1845, quando Léonie e Hugo se encontravam, foram surpreendidos por dois oficiais de polícia que atendiam ao chamado do marido traído<sup>66</sup>. Os amantes foram, então, levados para a delegacia de polícia, onde foi lavrado o flagrante de adultério, em que constava que os dois se encontravam completamente nus na hora da abordagem policial. No documento, Hugo aparecia com o pseudônimo de Apolo, utilizado para alugar o quarto. Diante da situação, o

<sup>66</sup> No prefácio do livro *Viagem à província do Espírito Santo*, Luiz Guilherme Santo Neves, de acordo com Levy Rocha, afirmou que o caso de Léonie e Victor Hugo era infundado. Para tanto, afirmou que no período da viagem de Biard ao Brasil o escritor francês não residia mais na França, pois havia sido exilado pelo governo de Napoleão III. Entretanto, o caso da *Belle Biard* com Victor Hugo aconteceu muito antes de o escritor ser exilado. Além do mais, Biard não deixou indícios em sua narrativa de que a viagem realizada ao Brasil seria por causa da decepção sofrida com a esposa (BIARD, 2004, pp.13-14).

pintor recusou-se a retirar a queixa, e Léonie acabou sendo mandada para uma prisão em Saint-Lazare, local para onde eram levadas prostitutas e adúlteras (ERMARKOFF, 2011, p.362).

Já Victor Hugo, foi obrigado a revelar seu verdadeiro nome, e, por ter imunidade, uma vez que era senador e *Pair de France*, não pôde ser detido. No dia seguinte, o escândalo foi publicado nos jornais (ERMARKOFF, 2011, p.362). Léonie passou dois meses em Saint-Lazare, sendo transferida depois para um convento. Biard ficou desmoralizado, e, alguns meses após o escândalo, se divorciou de Léonie. No fim dos anos de 1840, a carreira de Biard entrou em decadência, primeiro por causa do fim de seu casamento com Léonie, ocorrido em 1845, depois, devido à queda de Louis Philippe, em 1848 (ARAÚJO, 2005).



Figura 2 – Retrato de Auguste François Biard

Fonte: Disponível em <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fran%C3%A7ois-AugusteBiard.jpg>>. Acesso em: 27 de jul. de 2012.

O interesse de Biard em fazer retratos de tribos indígenas era grande, tanto que, durante sua viagem ao Ártico, havia realizado alguns estudos dos povos autóctones da região. Assim, com quase 60 anos de idade, Auguste François Biard resolveu realizar seu desejo de pintar índios e partiu para o Brasil, no ano de 1858. Segundo o pintor, foram duas as razões que o levaram a empreender sua viagem ao Brasil. O primeiro motivo estaria relacionado com a casa onde ficava o seu atelier, no prédio número 8 da Praça Vendôme, local em que viveu por quase 20 anos e havia

produzido muitas de suas obras importantes, e que, por causa de planos urbanísticos de alargamento seria demolida (BIARD, 2004, p. 13-14).

A segunda razão que levou o pintor a vir para o Brasil aconteceu por acaso. Indo jantar com sua filha na casa de um amigo, Biard conheceu um general belga que residia, havia algum tempo, na Bahia. O general sugeriu que o pintor visitasse o Brasil (BIARD, 2004, pp. 13-14). Logo, o principal motivo de sua expedição às terras brasileiras não foi o desejo de realizar estudos científicos, mesmo que durante a viagem coletasse animais e plantas para uma coleção que possuía, mas somente obter modelos para seus quadros. Provavelmente, antes de embarcar para a América, o pintor francês já possuía alguma familiaridade com o Brasil. Isso porque Biard era amigo do escultor francês James Pradier, irmão de Charles Pradier, que havia participado da missão artística francesa de 1816 (ARAÚJO, 2005).

Além disso, eram estreitas as relações entre a monarquia francesa e a brasileira, tanto que o filho de Louis Philippe casou-se com a irmã de Dom Pedro II, Francisca Carolina de Bragança. Como trabalhava para a Corte Francesa, Biard acabou fazendo retratos de Joinville, filho do monarca francês, que conhecia o Brasil (ARAÚJO, 2005).

Auguste François Biard<sup>67</sup> viajou então para o Brasil, a bordo do navio inglês *Tyne*. O francês chegou ao Brasil no primeiro semestre de 1858 e se instalou no Rio de Janeiro. E o pintor francês não veio desprevenido! Do mesmo modo que muitos outros viajantes, o pintor trouxe consigo cartas de recomendação endereçadas ao imperador brasileiro e a outras autoridades locais. Biard permaneceu no Brasil entre maio de 1858 e novembro de 1859. Durante esse período, viajou por várias regiões brasileiras: primeiro esteve no Rio de Janeiro – onde realizou trabalhos para Dom

---

<sup>67</sup> Segundo notas no livro de P. Rivas (1995), Biard foi “pintor e grande viajante, vai ao Brasil em 1858, onde será o pintor da família imperial de Pedro II, mas há de preferir viajar e caçar no interior da Amazônia. Ao regressar, em 1861, faz uma exposição. Seu *Voyage au Brésil*, 1858-1859, é publicado em *Le Tour du Monde* de 1861, ilustrado a partir de seus croquis e, no ano seguinte, sai pela Hachete. Trata-se de uma narrativa muito colorida de sua vida no Rio e, sobretudo, de suas desventuras como explorador e caçador. Sua mulher, igualmente escritora, é célebre pelas relações sentimentais com Victor Hugo” (RIVAS, 1995, p.133).

Pedro II, pintando retratos do imperador, da imperatriz e das princesas. Depois visitou o Espírito Santo, a Bahia, Pernambuco e o Amazonas<sup>68</sup>.

O relato da viagem de Biard ao Brasil foi publicado, primeiramente, na revista *Le Tour du Monde*<sup>69</sup>. Posteriormente, foi reunido em um volume único e publicado sob a forma de livro, em 1862, em Paris, pela editora Hachete, sob o título: *Deux annés au Brésil*. A edição saiu com ilustrações de Édouard Riou, baseadas nos croquis de Biard e realizadas por diversos gravadores (KOPPEL, 1992). O volume possuía 680 páginas, meia-encadernação em couro vermelho com douração na lombada, possuía 180 ilustrações xilografadas e um mapa do curso inferior do Amazonas (KOPPEL, 1992). A obra reunia as impressões da viagem do pintor sobre o Brasil. A tradução brasileira foi feita por Mário Sette, em 1945, e publicada pela Editora Nacional, sem as imagens do livro original. Houve ainda outra tradução da obra de Auguste François Biard, realizada por José Augusto Carvalho, que incluiu apenas os capítulos III e IV da obra original – os quais descrevem a permanência do pintor na província do Espírito Santo – e que foi publicada pela Fundação Jônice Tristão. No ano de 2004, o Senado Federal reeditou a tradução de 1945, disponibilizando-a em meio digital.

Para Moraes (1983), o texto do pintor era superficial e tinha como objetivo entreter o leitor, sendo de interesse etnográfico seus esboços resultantes da viagem. Muitos autores consideraram a narrativa de Biard sobre o Brasil como sendo *grotesca* e menos significativa do que a de outros viajantes estrangeiros. Segundo Neves (s/d), “[...] desprovido de formação naturalista sólida, pintor por excelência, inexistente na sua obra a preocupação descritiva, o compromisso com os testemunhos, o rico documentário informativo [...]” (NEVES, s/d, p.8). Ao escrever o seu texto, Biard preocupava-se em registrar somente aquilo que lhe interessava como indivíduo.

---

<sup>68</sup> Dono de um espírito crítico e satírico, Biard caiu nas graças do imperador Pedro II. Contador de suas aventuras pelo mundo, o pintor recebeu o título de Professor Honorário da Academia de Belas Artes, além de ter se tornado amigo do Marquês de Olinda. Também foi convidado para dar aulas de pintura na Academia de Belas Artes, contudo, não chegou a ocupar o cargo, pois se demorou apenas dois anos no Brasil (CAMPOFIORITO, 1983, p. 30-33).

<sup>69</sup> *Le Tour du Monde*, segundo Rivas (1995), era uma revista geográfica, que a partir de 1860, mantém o público informado sobre as campanhas de exploração lançadas através dos continentes novos (RIVAS, 1995, p. 128). Além do mais: “É em *Le Tour du Monde* que serão publicados, em 1861, *Voyage au Brésil – 1858-59*, de Biard, viagem pelo interior do país, desde a Amazônia até o Rio” (RIVAS, 1995, p.128).



Existe um caráter personalista na obra do francês, sobressaindo-se o tom humorístico, a ironia e o exagero. *Dois anos no Brasil* é uma narrativa na qual o pintor retratou o ridículo das situações vivenciadas e assistidas de forma pitoresca, irônica, e exagerada. Apesar das críticas, a narrativa do pintor francês possui relevantes informações históricas, sociológicas, antropológicas e folclóricas sobre o Brasil de meados do século XIX.

Durante a sua estadia no Rio de Janeiro, Biard não conseguiu realizar o desejo de pintar índios, já que, segundo o pintor, não havia mais na capital do reino índios selvagens (BIARD, 2004). No início, o artista francês não conseguiu informações de onde encontrar os índios. Contudo, certo dia, em seu ateliê, o pintor soube notícias de um italiano que residia, há oito anos, no interior do Brasil, mais precisamente na província do Espírito Santo, e que poderia lhe dar informações sobre os indígenas. Foi assim que Biard conheceu o italiano que mais tarde denominou de *Senhor X*<sup>70</sup>. Este prometeu hospitalidade e auxílio e, em troca, o francês o recomendou a Dom Pedro II. Durante o primeiro semestre do ano de 1858, Biard permaneceu na capital do império, onde praticou o português e fez trabalhos para a família imperial.

Decidido a encontrar seus modelos indígenas, Biard viajou a 2 de novembro de 1858, para o Espírito Santo, lugar onde se encontravam os *temidos* índios botocudos<sup>71</sup>. Segundo Levy Rocha (1971), dos viajantes naturalistas ilustres que estiveram na capitania espírito-santense, sem muito destaque, incluía-se o nome do pintor francês Auguste François Biard. Ainda de acordo com Rocha (1971), mesmo sendo considerado um pintor genial de grandes tipos, costumes e cenas da natureza, Biard somente mereceu destaque por causa de um episódio cômico. Certa

---

<sup>70</sup> Existem suspeitas de que o Senhor X tenha sido o italiano Pedro Tabachi. Acredita-se que o italiano tenha chegado ao Espírito Santo por volta de 1851. Ele possuía terras na região de Santa Cruz e se ocupava da extração de madeira. Fotografias o mostram alto e magro e usando óculos e bigode, assim como, o retrato feito de Senhor X por Biard. Além disso, Tabachi tinha planos de fundar uma colônia de imigrantes na região. Tais planos são mencionados por Biard em seu relato (BIARD, s/d, p. 17-18). Outro dado, também, é o de que Tabachi empregava índios na extração de madeira no interior do Espírito Santo.

<sup>71</sup> Segundo Morel (2002), “[...] para se entender a relação entre os Botocudos e a sociedade brasileira durante o Primeiro Reinado, pode-se ter em mente o seguinte esquema, ainda que simplificado: de um lado, as forças que atacavam esses índios (proprietários e autoridades locais, frentes de expansão), de outro lado, índios que guerreavam (ofensiva e defensivamente), e, como intermediários desse conflito, buscando integrar essas tribos pela via de pacificação, os dirigentes da Corte, alguns brasileiros, europeus e índios que então escolhiam essa maneira de convivência e “negociação”” (MOREL, 2002, p.93).

noite, o pintor lutou, no Paço Imperial, com um manequim que havia sido solicitado por ele à Academia de Belas Artes e que havia sido deixado à porta de seu quarto (ROCHA, 1971, p.91).

Assim, a 2 de novembro de 1858, Biard desembarcava no porto de Vitória<sup>72</sup>. O pintor não se demorou muito na capital da província e logo partiu acompanhado de seu benfeitor, para o interior, mais precisamente a região de Santa Cruz. O pintor permaneceu no interior do Espírito Santo até o início de 1859. Durante esse período retratou a natureza, os costumes e a população indígena da região. Segundo L. Rocha (1971), a viagem de regresso de Biard para o Rio de Janeiro foi registrada pelo jornal *Correio da Victória*, cuja notícia foi transcrita pelo jornal carioca *Correio da Tarde*:

Vitória, 12 de maio de 1859. Segue neste vapor Mr. Biard, o célebre pintor francês que andou pelos sertões de vila de Santa Cruz copiando as belezas das nossas florestas e pintando os costumes dos nossos índios. Tive a honra de conversar com êste artista e ainda que entenda pouco francês, fiquei encantado de sua conversação: disse-me êle que, apesar das dificuldades com que lutou, sempre pôde fazer alguns esbôços curiosos e interessantes. Mr. Biard apenas foi visitado por três ou quatro pessoas que sabem apreciar o talento e dar valor e merecimento artístico de tão afamado pintor. Se fôsse algum taverneiro rico, tinha recebido centenaes de visitas e até bailes e jantares! Viva o dinheiro e o mercantilismo da época (ROCHA, 1971, p.103-104).

Em 1859, antes de partir para o Amazonas, Biard despediu-se do imperador Pedro II. O pintor então viajou para o norte do país, onde retratou mais índios. Após a passagem pelo Rio Amazonas, o francês deixou o Brasil, partindo para a América do Norte, no fim de 1859. Biard chegou aos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York, no dia 7 de janeiro de 1860. A viagem de Biard para a América do Norte foi marcada por imprevistos. Além de se perder, a embarcação em que viajava quase naufragou, o que atrasou em muito a viagem. Depois de passar pela América do Norte, Auguste François Biard retornou para a França<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> A visita de Biard ao Espírito Santo foi lembrada pelo imperador Dom Pedro II quando da sua chegada ao porto de Vitória. Segundo o imperador, “[...] aproximando-se da fortaleza de São Francisco Xavier da Barra, a qual servia para tomar o registro dos navios de cabotagem, prestando as devidas continências, os canhões da fortaleza abriram salva de 21 tiros, enfumaçando em torno da grande bandeira auriverde imperial, lá hasteada; a mesma que impressionara, pelo tamanho, o pintor François Biard, na sua chegada” (Rocha, 2008, p. 58).

<sup>73</sup> Depois da viagem pelo Brasil, o pintor passou a se dedicar a temas relacionados à escravidão (ARAÚJO, 2005).

Mesmo que, à primeira vista, a obra de Biard não se apresente tão rica como as narrativas de outros viajantes estrangeiros, ela surpreende exatamente pela capacidade que o viajante tinha de captar o ridículo da vida. Humor e exagero à parte, a obra de Auguste François Biard contribuiu para o entendimento sociológico, antropológico e cultural do Brasil do Segundo Reinado, como se poderá aquilatar nas páginas seguintes.

## 2 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD: UM ARTISTA FRANCÊS SE AVENTURA NO INTERIOR DAS MATAS DO ESPÍRITO SANTO

*“No começo deste relato, fiz uma comparação entre a coragem necessária para deixar as pessoas que nos são caras e aquela para enfrentar os perigos naturais de certas viagens; por isso me sentia muito mais só nas ruas de Paris do que no meio dessas florestas sem saída, sem caminhos abertos, onde podia a cada passo ter um encontro desagradável, onde tinha mil chances de me perder para sempre” (BIARD, s/d, p.55).*

Este capítulo busca estudar a obra de Auguste François Biard, a partir de sua conexão com uma visão romântica da natureza e do exótico. Desse modo, pretende-se mostrar como Biard utiliza as sensações produzidas pela natureza exótica e pitoresca para descrever aquilo que via no interior das terras capixabas. Contudo, antes de analisar a fonte, bem como a sua iconografia, torna-se necessário fazer alguns apontamentos sobre a importância da utilização de fontes visuais na escrita da história.

A utilização de fontes visuais na história, ainda hoje, encontra vários desafios, isso porque os historiadores, na maioria das vezes, utilizam as imagens apenas como ilustrações de conclusões chegadas por outros meios, e não buscam, a partir delas, levantar questões<sup>74</sup> (BURKE, 2005, p.12). Tais imagens, no entanto, podem proporcionar uma fonte rica para o conhecimento da vida e dos processos sociais, já que, “[...] as imagens, assim como as histórias, nos informam” (MANGUEL, 2001, p. 21).

Ao longo do tempo, as imagens sempre foram objetos de estudo para a história, contudo o potencial cognitivo das imagens ainda permanece pouco explorado. A imagem, por vezes, é tomada apenas por seu valor afetivo, ideológico ou por sua autoridade inerente<sup>75</sup>. Assim como os testemunhos textuais ou orais, no entanto, as imagens são uma forma importante de documento histórico (BURKE, 2005, p. 17).

<sup>74</sup>Segundo Leite (1998), “[...] em sua utilização nas ciências humanas, as relações entre o texto visual e o verbal ocorrem de maneiras muito diferentes, que ainda estão por ser explicitadas e analisadas em conjunto” (LEITE, 1998, p.39).

<sup>75</sup> As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais: ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito e escrito ou, ao menos, obrigar certas recalibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental (MENESES, 2003, p. 21).

O primeiro campo que reconheceu o valor cognitivo da imagem foi o da história da arte, que, no início do século XX, “[...] começa a encaminhar-se para a aceitação dos direitos de cidadania da *fonte iconográfica*, sobretudo mais tarde, nos domínios da história cultura [...]” (MENESES, 2003, p.13). Segundo Menezes (2003), foram as propostas das últimas duas décadas as mais importantes, pois buscavam “[...] incluir a materialidade das representações visuais [...] e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais*” (MENESES, 2003, p.14).

Assim, as imagens necessitam de uma análise própria, um tratamento específico e a definição de suas peculiaridades. Ou seja, compreender uma imagem “[...] pressupõe distintas interpretações visuais, baseadas num jogo de construção e leitura entre o artista e o espectador aquilo que o artista quis passar, o impacto no espectador e a sua própria leitura [...]” (LEHMKUHL, 2007, p. 307), isto é, tentar absorver todo o potencial informativo do material iconográfico.

As imagens são portadoras de significados e expressam as reações humanas diante do mundo. Logo, não se deve julgar se elas são verdadeiras ou não<sup>76</sup>, pois o material iconográfico é uma forma de representação do passado vivido e possui significados simbólicos, tal como indicam as considerações de Menezes (1996, p. 152):

[...] Não teria, pois, sentido buscar nestas imagens apenas registros de um suposto real externo e objetivo e avaliar o grau de fidelidade na correspondência dos atributos. Ao contrário, a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes (MENESES, 1996, p.152).

São várias as dificuldades de se trabalhar com material iconográfico e, do mesmo modo que outras fontes históricas, esse material deve ser tratado com cuidado. Talvez o grande problema colocado na utilização do material iconográfico na escritura da história seja o fato de que as imagens são testemunhas mudas<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Segundo Burke (2005), as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais pelas quais os indivíduos ou grupos veem o mundo social, incluindo o mundo da imaginação (BURKE, 2005).

<sup>77</sup> Segundo Porto Alegre (2001), “a noção de que a pintura e o desenho nos fazem olhar mais atentamente para aquilo que vemos é um reconhecimento de que toda observação é uma seleção

Traduzir imagens em palavras é uma tarefa difícil, pois, se por um lado as imagens têm por objeto comunicar algo, por outro, não têm nada a dizer<sup>78</sup>. As imagens são irremediavelmente mudas (BURKE, 2005).

Passíveis de várias interpretações, as imagens são testemunhas do passado que ajudam na compreensão dos documentos escritos. Elas oferecem indícios que não poderiam ser encontrados em outras fontes. As imagens pictóricas são capazes de mostrar não somente os arranjos sociais, mas também formas de ver e pensar o passado. Assim, segundo Burke (2005), as imagens, não seriam a representação fiel do passado, mas sim, visões contemporâneas deste passado<sup>79</sup>. Além disso, o historiador, tanto no caso das imagens quanto no caso dos textos, necessita ler nas entrelinhas, deve estar atento a todos os detalhes, inclusive às ausências, usando-os como pistas para informações (BURKE, 2005). Ou seja, as imagens podem nos oferecer variadas informações, como, por exemplo, dizer algo sobre o artista e o mundo em que vivia, ou ainda, sobre o que influenciou a visão do pintor<sup>80</sup>.

As imagens iconográficas são capazes de produzir em quem as observa um efeito de real, pois ilustram objetos, roupas, acessórios, elementos da natureza e da cultura, traços físicos e psicológicos, tudo o que faz parte do universo humano. A imagem sugere múltiplas interpretações, “[...] uma mesma imagem pode levar a interpretações diferenciadas e mesmo divergentes ou contraditórias” (PORTO ALEGRE, 2001, p.77), pois

---

consciente de apenas alguns dados considerados significativos na multiplicidade de elementos que se apresentam como fortuitos ou meros panos de fundo para o observador. Nesse sentido, os materiais iconográficos, frequentemente, nos dizem mais sobre o observador do que sobre o observado, apresentando, por isso, um duplo interesse: como informação sobre o objeto e como atitude social e psíquica em relação a ele” (PORTO ALEGRE, 2001, p.86).

<sup>78</sup> Segundo Burke (2005), a história da recepção de imagens, igualmente a da recepção de textos, enfraquece a noção de senso comum, de não compreensão, mostrando que diferentes interpretações do mesmo objeto, ou ainda do mesmo acontecimento, são normais e não aberrações, e que é difícil encontrar boas razões para descrever uma interpretação como *certa* e outras como *erradas* (BURKE, 2005).

<sup>79</sup> Para a análise histórica, uma série de imagens é mais confiável do que o testemunho de imagens individuais.

<sup>80</sup> Assim, segundo Manguel (2001), “[...] a imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é uma terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas” (MANGUEL, 2001, p. 29).

Um conhecimento preexistente da realidade representada na imagem mostrou-se indispensável para o re-conhecimento do conteúdo da fotografia. Essa apreensão requer, além de aguçados mecanismos de percepção visual, condições culturais adequadas, imaginação, dedução e comparação dessa com outras imagens para que o intérprete possa se constituir num receptor competente (LEITE, 1998, p.40).

No estudo de narrativas de viajantes europeus sobre o Brasil, as imagens, do mesmo modo que os textos escritos, são de grande importância para o entendimento da visão desses estrangeiros. Quando se analisa conjuntamente imagem e texto, muitas vezes, o resultado pode ser surpreendente, especialmente no que diz respeito às florestas virgens, já que podem revelar contradições entre um mundo idealizado e uma realidade inóspita:

A ambigüidade com que o viajante enfrentava o desconhecido fica tão patente, no êxtase diante da beleza e do desmesurado, e no temor diante dos perigos e do desconhecido. Essa ambigüidade se reflete na seleção dos pontos reproduzidos e nas sucessivas deformações que as imagens sofreram (LEITE, 1998, p.43).

Em relação às temáticas pictóricas do Romantismo no oitocentos, podem ser citados, como exemplos, o herói, o guerreiro, a virgem, a mãe, o nobre, o justo, entre outros<sup>81</sup>.

Outro aspecto sobre a referência imagética como documento é o de que foi em meados do século XIX, com o desenvolvimento da litografia<sup>82</sup>, que se tornou possível a impressão de figuras de boa qualidade e baixo custo em livros destinados ao grande público, principalmente aqueles de aventuras e fantasias. Assim, as imagens passam a ocupar um espaço importante, especialmente naquelas narrativas que tratavam de povos exóticos e distantes, como os relatos de viajantes (PORTO ALEGRE, 2001). Essas imagens, muitas vezes ambíguas, eram resultado de tudo o que o artista – viajante – via, sentia e de que presenciava. Logo, poderiam mesclar realidade e ficção, mas estavam intrinsecamente ligadas às interpretações de mundo do viajante. Essas variedades de imagens produzidas pelos viajantes

[...] revela, eloqüentemente, os sentimentos e as emoções despertadas no homem europeu pelos seres habitantes dessas terras desconhecidas que

---

<sup>81</sup> Esses arquétipos aparecem nas pinturas em diversos momentos da história, desde a Antiguidade e a Renascença até os dias de hoje.

<sup>82</sup> Litografia é um tipo de gravura que envolve a criação de desenhos sobre uma matriz com o auxílio de um lápis gorduroso.

ele se esforçava, há séculos, para decifrar e que ainda lhe causavam espanto e confusão (PORTO ALEGRE, 2001, p. 91).

As imagens produzidas por viajantes apresentam uma variedade de temas: visões de um paraíso perdido, natureza exuberante e grandiosa, animais – representados diversas vezes de forma exótica e pitoresca – clima agradável e ameno. De acordo com Martins (2001),

No caso dos trópicos, a imagem que se forma “típica” é a de uma paisagem onde a natureza reina exuberante: uma paisagem-só-natureza onde as poucas referências às edificações servirão apenas para reiterar a idéia de uma paisagem não apenas de outros lugares, como também de outros tempos, por vezes acenando para uma época áurea, por outras, para um mundo primitivo (MARTINS, 2001, p. 60).

Dessa forma, o que se propõe é que a história busque ampliar seu horizonte de ação, bem como seu instrumental – utilizando-se das fontes imagéticas – para que, desse modo, possa incorporar uma gama importante de informações e fenômenos que auxiliem na compreensão da vida social. Partindo dessas questões, procurou-se utilizar as imagens presentes na narrativa de Auguste François Biard<sup>83</sup> não somente como ilustração de seus comentários, mas, também como fontes que deixavam transparecer a visão de mundo do pintor, bem como sua ideia acerca do lugar que visitava.

Além disso, pensando à luz da proposta de Foucault (1972), busca-se questionar a verdade documental do trabalho historiográfico, no qual as rupturas e cortes tornaram-se essenciais para o entendimento das mudanças, “[...] traduzindo o passado em formas discursivas, apresentando os documentos como monumentos, dissolvendo a temporalidade e questionando os objetos da história [...]” (SILVA, 2003, p.33-34). Logo, o passado e os objetos da história poderiam ser questionados, revelando suas formas discursivas. A história fabrica seus objetos e seus sujeitos. Contudo, tais objetos e sujeitos também, muitas vezes, inventam a história. A história une e mistura tempos e espaços, ela interpreta a realidade, as representações, os discursos. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Jr (2007),

Tecer, como narrar, é relacionar, por em contato, entrelaçar linhas de diferentes cores, eventos de diferentes características, para que se tenha

---

<sup>83</sup> Mesmo que as imagens que saíram na obra impressa não sejam de autoria de Biard, elas foram feitas a partir dos croquis que o pintor fez durante a sua estadia no Brasil, assim, elas foram importantes para a compreensão de sua narrativa.



um desenho bem ordenado no final. Este trabalho de tecitura é, no entanto, obra da mão de quem tece, da imaginação e habilidade de quem narra. Não podemos pensar que a história escreve a si mesma, que os fatos se impõem ao historiador, que se impõem como evidência. [...] Não podemos escrever a história sem documentos, nem sem as ferramentas que a cultura historiográfica nos proporciona, inclusive os conceitos. [...] O sujeito produz o objeto, este também define o sujeito (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.32).

Uma meta, portanto, a ser perseguida, deveria ser desnaturalizar os objetos históricos tal como se encontravam cristalizados. Destarte, a crítica do documento tem como objetivo reconstituir “[...] o passado de que emanam e que se dilui [...]” (FOUCAULT, 1972, p.13), uma vez que, para a compreensão do passado, essa crítica do documento serviria,

[...] nem tanto interpretá-lo, nem tanto determinar se ele diz a verdade e qual o seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta-o, distribui-o, ordena-o, reparte-o em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, delimita elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais para a história essa matéria inerte através do qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e do qual apenas permanece o rastro: ela procura definir, no próprio tecido documental das unidades, conjuntos, séries, relações (FOUCAULT, 1972, pp.13-14).

Mostrar, fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento. Apontar os problemas e as questões possíveis, enfim de buscar entender

[...] o enunciado na estreiteza e na singularidade de seu acontecimento; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar por que outras formas de enunciação exclui (FOUCAULT, 1972, p.39).

No século XIX, surgiram discursos que buscavam a objetividade e a preocupação de instaurar inventários, arquivos, catálogos, repertórios na tentativa de redigir uma história *verdadeira* (FOUCAULT, 1990, p.147). Uma escrita sistemática, que possuía um método e uma estrutura, induzindo a totalidade a partir de suas partes. As palavras deveriam ser interrogadas a partir de seus valores representativos, como elementos virtuais do discurso que prescrevem a elas uma mesma maneira de ser. O que se requeria desses discursos, como os comentários do que relatavam os viajantes, era a possibilidade de falar sobre eles, interpretá-los. A essência da

literatura poderia ser atingida, interrogando-a tanto no nível da fala quanto em sua forma significativa. Buscava-se entender a linguagem a partir dela mesma. Assim, procurava-se mostrar a *verdade das coisas* por meio daquilo que não era dito dentro de um discurso. Segundo Wilton Carlos L. da Silva (2003) a arqueologia do saber mover-se-ia a partir de dois pontos centrais: o primeiro seria a negação da objetividade científica, já que o mundo apenas existiria como palavra ou representação (SILVA, 2003, p.40); o segundo seria a continuidade ou evolução do pensamento, ou seja, a “[...] tentativa de colocar os discursos científicos como ponto máximo de uma evolução qualitativa, mas que está delimitada por um conjunto de referenciais culturais, a *epistémê* [...]” (SILVA, 2003, p.40).

Desse modo, a América, desde o século XVI, foi compreendida como um *laboratório* que auxiliaria a Europa na compreensão do homem e do mundo. No decorrer dos séculos, a problemática da viagem sofreu modificações, sendo que, a partir das grandes navegações, a busca por riquezas e por lucro e a visão etnocêntrica em relação aos demais povos do mundo foram uma constante nos relatos de viagem. Esses relatos, todavia, englobavam diversas formas de narrativa, que eram escritas por aqueles que haviam testemunhado ou participado dos acontecimentos por eles narrados. Esses textos possuíam como cerne a “[...] descrição da alteridade geográfica e humana [...], a revelação pela escrita de uma paisagem exótica (oriental e tropical) e da imagem do Outro, de uma humanidade diferente, com culturas, crenças, governos e costumes próprios” (SILVA, 2003, p. 52). Nesse sentido, as narrativas de viagem,

[...] ao fazerem a ponte entre um mundo vivenciado e outro não conhecido, ao darem familiaridade ao que não é familiar, ao se apropriarem do que é domínio do outro, ganham uma dimensão fabulosa, dimensão que promove a rica e eficaz interseção entre o vivenciado e o idealizado (SILVA, 2003, p.54).

Assim, à quicá de fechamento do presente tópico, é importante salientar que o relato de viagem promoveu o entrelaçamento de dois mundos, e não apenas a descrição de locais exóticos e estranhos. A partir desse encontro, o europeu buscou ordenar e classificar o que via, “[...] inventariando, tornando o distante, o exótico e o diferente algo passível de ser imaginado e decifrado em seu sentido e utilidade” (SILVA, 2003, p.56).

## 2.1 BELEZAS, ENCANTOS E PERIGOS: VISÕES DA NATUREZA NO RELATO DE AUGUSTE FRANÇOIS BIARD

Desde o Descobrimento, o *Novo Mundo* foi constantemente visitado, por curiosos, marinheiros, oficiais, entre outros. A falta de informações em relação a esse *Novo Mundo*, especialmente sobre o Brasil, resultado das proibições metropolitanas, foram responsáveis pela criação de um imaginário sobre a América na Europa. As imagens em relação ao *Novo Mundo* variavam desde a ideia de um paraíso terrestre<sup>84</sup> – como o Eldorado e suas riquezas –, até a visão de uma terra decadente e demoníaca<sup>85</sup>. Segundo Holanda (2010), essa atmosfera mágica

[...] parece assim, rarefazer-se à medida que penetramos na América lusitana. E é quando muito à guisa de metáfora, que o enlevo ante a vegetação sempre verde, o colorido, variedade e estranheza da fauna, a bondade dos ares, a simplicidade e inocência das gentes [...] pode sugerir-lhes a imagem do Paraíso Terrestre (HOLANDA, 2010, p. 43).

O que movia os viajantes estrangeiros a saírem da Europa em busca de lugares desconhecidos era a curiosidade de ver e de conhecer as maravilhas e o exotismo presentes no *Novo Mundo*. Isso porque, desde o século XVI, circulavam na Europa relatos de pessoas que haviam estado no América e que alimentavam a imaginação europeia com suas descrições de povos selvagens, possibilidades de colonização e de obter riquezas. Além disso, o desenvolvimento do campo científico, a partir do século XVIII, estimulou a curiosidade de se conhecer o mundo por meio da observação e da sistematização de dados que pudessem ser obtidos na natureza e nas sociedades não-europeias (NAXARA, 2004, p.141). Em relação ao surgimento da história natural, Foucault (2007) afirma que

[...] Na constituição da história natural, com o clima empírico em que se desenvolve, não se deve ver a experiência forçando, bem ou mal, o acesso

<sup>84</sup> Segundo Rouanet (1991), “Foi assim que, ao longo dos séculos, se foi construindo uma representação do continente americano que era basicamente uma transposição, para uma terra misteriosa, de todas as ficções e fantasias que povoavam o imaginário europeu, ainda repleto das configurações medievais” (ROUANET, 1991, p.56).

<sup>85</sup> Especialmente a partir das discussões de Buffon e de De Paw. Além disso, também nessa época, na busca por uma classificação e ordenação do mundo natural, estavam estudiosos “[...] como Lineu, sustentando que toda a natureza pode entrar numa taxonomia; outros como Buffon, que ela é demasiado diversa e demasiado rica para ajustar-se a um quadro tão rígido” (FOUCAULT, 2007, p.173).

de um conhecimento que espreitava alhures a verdade da natureza; a história natural [...] é o espaço aberto na representação por uma análise que se antecipa à possibilidade de nomear; é a possibilidade de *ver* o que se poderá *dizer*, mas que não se poderia dizer, depois, nem ver, à distância, se as coisas e as palavras, distintas umas das outras, não se comunicassem, desde o início, numa representação (FOUCAULT, 2007, p.178).

Foi, principalmente, a partir da segunda metade do oitocentos que houve uma generalização do interesse sobre a América. Foi nesse século que ocorreu uma redescoberta do *Novo Mundo* por parte do Velho Mundo <sup>86</sup>. Essa redescoberta era beneficiada por dois campos, a história, que tratava das noções de civilização e do mundo europeu, e a geografia das narrativas de viagens, que descreviam o mundo exterior a Europa civilizada<sup>87</sup> (ROUANET, 1991, p.58-59).

Assim, no século XIX, apesar da transladação da Corte Portuguesa e dos relatos de viajantes no decorrer dos três séculos antecessores<sup>88</sup>, a América ainda continuava a ser um continente desconhecido, onde a imagem de uma natureza exuberante e de uma terra promissora continuava a povoar o imaginário europeu<sup>89</sup>. Todavia, não era fácil para o viajante decidir se aventurar por terras desconhecidas. No século XIX, viajar ainda era um empreendimento perigoso, havia o risco de naufrágios, de doenças, de encontrar animais peçonhentos, etc. Outro empecilho às viagens dizia respeito à comunidade científica, que em sua maioria, desprezava o trabalho do viajante. Isto porque, muitos dos importantes naturalistas europeus jamais haviam saído da Europa para realizar seus trabalhos. Geralmente, cabiam a jovens

<sup>86</sup> Contudo, esta *redescoberta* limitava-se a um número restrito de pensadores da época.

<sup>87</sup> Existia, na Europa do setecentos, a imagem da América como o lugar da felicidade, isso porque os selvagens americanos, segundo uma recorrência nos relatos de viagens, não possuíam, em sua língua os fonemas F, L e R, ou seja, não possuíam nem Fé, nem Lei e nem Rei. Todavia, existiam contradições em relação à imagem dos povos habitantes da América, uma vez que o índio era tomado tanto como bom quanto como mau, e também em relação à América como um paraíso natural que deveria ser preservado, e a imagem de um mundo primitivo que deveria ser *civilizado* (ROUANET, 1991, p.61). Assim, “a partir mesmo do momento em que o homem “primitivo” passa a ser visto como “a infância do homem civilizado”, não importa mais que ele seja considerado uma fera ou que represente a inocência e a verdade. Nem uma coisa e nem outra poderiam invalidar a missão que a Europa se atribui de ensinar a tais indivíduos as conquistas do pensamento racional, da civilização, o que vai fazer deles verdadeiros homens” (ROUANET, 1991, pp.61-62).

<sup>88</sup> Em relação aos viajantes franceses que estiveram no Brasil no século XIX, observou-se que esses eram separados em dois grupos, os que eram movidos pela emoção e os que se utilizavam da razão em suas descrições. Assim, aqueles que eram adeptos do cientificismo e do estudo objetivo acusavam os simples registros de *impressões individuais* de falsearem a realidade, ou de serem contaminados pelo emocional ao escreverem suas narrativas (ROUANET, 1991, p.105).

<sup>89</sup> Esse imaginário foi moldado por meio dos relatos daqueles viajantes que, ao retornarem à Europa, narravam suas experiências.

naturalistas, nobres aventureiros ou oficiais da Marinha se arriscar em mundos desconhecidos para realizar o trabalho científico (KURY, 2001).

Alexander Von Humboldt foi um dos célebres viajantes que acreditava que a experiência da viagem era imprescindível para o trabalho científico, pois, as “[...] impressões estéticas experimentadas pelo viajante em cada região fazem parte da própria atividade científica e não podem ser substituídas por descrições ou amostras destacadas dos lugares onde foram coletadas [...]” (KURY, 2001, p.865). Assim, os viajantes que estiveram no Brasil, no decorrer do século XIX, influenciados pelo pensamento humboldtiano queriam<sup>90</sup>, “[...] ver com os próprios olhos” (KURY, 2001, p. 865) esse mundo novo e diferente<sup>91</sup>. Ou seja, fosse a expedição científica ou não, fosse o viajante cientista ou não, a história natural, com sua informação sendo veiculada em livros, os espécimes coletados inseridos em catálogos e coleções, ou colocados em jardins botânicos, estaria presente de alguma forma na narrativa dos viajantes (PRATT, 1999) – e Biard não foi uma exceção, pois, mesmo que de forma rudimentar, coletará e levará para a Europa algumas espécimes recolhidas no interior da província capixaba.

Nesse trabalho do viajante de ver, estudar e relatar, a arte tornou-se instrumento de grande importância. Logo, em grande parte das narrativas produzidas por esses estrangeiros, as imagens acompanhavam os textos e as descrições, pois as representações pictóricas seriam as únicas capazes de reproduzir as sensações vivenciadas por eles. Desse modo, imagem e texto se articulariam em benefício da produção científica. Dentre as temáticas das viagens, as florestas, sem dúvida, ocupavam um espaço privilegiado nos relatos dos estrangeiros. Retratadas com imagens e palavras, estavam inseridas em seu ambiente natural, rico e exuberante.

---

<sup>90</sup> Em relação a Auguste François Biard, este não era um naturalista de formação, seu propósito não era descrever minuciosamente tudo o que via, mas, mesmo assim, inserido no contexto da época, coletava insetos e pequenos animais. O pintor conhecia as técnicas de conservação desses animais e levava consigo os produtos químicos necessários para esse trabalho. Além disso, possuía, em seu atelier na França, um pequeno acervo no qual guardava os diversos objetos trazidos de suas viagens.

<sup>91</sup> Segundo Kury (2001), “para a grande parte dos naturalistas do século XIX, a multiplicidade de sensações que envolvem o naturalista em sua viagem poderia e deveria ser descrita pela ciência. Daí o uso de representações pictóricas e a preocupação com os recursos literários das narrativas de viagem. Assim, o cientista que se fez viajante escolheu não apenas ver com os próprios olhos, mas ouvir e sentir com o próprio corpo os fenômenos que lá acontecem. Talvez resida aí uma das hesitações da ciência romântica, já que se, por um lado, o viajante romântico produzia ciência *in loco*, por outro, acabou se especializando no registro preciso de sensações e fenômenos, em consonância com os métodos científicos estabelecidos na época” (KURY, 2001, p.870-879).

Esse retratar se tornou possível, no contexto do século XIX, pois “[...] a observação e catalogação da própria natureza se tornaram narráveis, podendo constituir uma seqüência de eventos ou mesmo estruturar o enredo” (PRATT, 1999, p. 59).

Assim, o mundo natural pôde se tornar a principal fonte narrativa de um relato. Portanto, “[...] a iconografia resultante das viagens do século XIX costuma representar cenas consideradas típicas da vida dos trópicos, onde a natureza e os indígenas têm papel preponderante [...]” (KURY, 2001, p.869).

Foi assim que

A tentativa de registrar a totalidade dos fenômenos naturais e a consideração dos fatos da cultura como parte integrante das paisagens naturais levou diversos naturalistas a buscarem auxílio na vivacidade das descrições literárias para delinear fisionomias (KURY, 2001, p. 869).

Em muitos casos, as impressões que as imagens do Novo Mundo causavam nos viajantes eram tão surpreendentes que a simples descrição não seria capaz de expressar tudo o que era visto e sentido. Dessa incapacidade resultavam as citações poéticas e literárias, encontradas em muitas narrativas que tinham como objetivo dar conta dessa realidade<sup>92</sup>. Esses momentos retratados eram “[...] especiais, únicos e típicos ao mesmo tempo. Únicos, porque foram vividos e observados pelo próprio viajante ao longo de suas andanças. Típicos, porque os fenômenos descritos ocorrem [*sic*] ali sempre sob as mesmas circunstâncias” (KURY, 2001, p.870). Esses viajantes buscavam transmitir as sensações vividas, e que, às vezes, expressavam uma realidade muito diferente daquela idealizada sobre a América.

Viajar era uma experiência intelectual importante não somente para a maioria dos naturalistas, mas também para os românticos, pois “[...] o deslocamento no espaço [*os auxiliava*] a pensar sobre um conjunto de materiais novos e, principalmente, diferentes” (CEZAR, 2005, p. 29). A estética do pitoresco, utilizada nas descrições de viajantes, ressaltava a subjetividade e as sensações. Assim, são constantes as

---

<sup>92</sup> Segundo Araújo (2006), “no século XIX as representações são construídas face à tensão entre as concepções científicas e românticas do conhecimento do mundo. Tais elementos estão presentes na produção literária e artística dos viajantes de formações variadas. A apreensão intelectual do Brasil e a construção de uma narrativa sobre sua história estavam vinculadas à aproximação ou distanciamento da natureza ou da civilização” (ARAÚJO, 2006, p. 197).

representações artísticas que valorizavam a arte romântica, tais como imagens campestres, o elemento bucólico, animais, aspectos da natureza, cores, luminosidade, etc (ARAÚJO, 2006, p. 197). A natureza, objeto de pesquisa, também era tomada, por aqueles que a observavam, como “[...] inspiração artística, provocando sensações e ações tanto positivas quanto negativas, confortantes ou não” (ARAÚJO, 2006, p.197).

Destarte, ao lado do olhar científico que observava a natureza e os homens, apareceu, de modo consciente ou não, nos relatos de viagem, uma forma de sensibilidade romântica. Essa sensibilidade tornava-se importante na observação do mundo, uma vez que as imagens que os viajantes viam eram diferentes de tudo o que já haviam visto ou presenciado, causando sensações e sentimentos que fugiam ao domínio da racionalidade<sup>93</sup>. Logo, diante do espetáculo que presenciavam, e na tentativa de assimilar o que viam, os viajantes “lançam mão da palavra, do desenho e da pintura, como formas de alcançar o conhecimento e garantir a memória, como maneira de expressar, guardar e transmitir as impressões vivenciadas na sua relação com o mundo natural” (NAXARA, 2004, p.148). Esse olhar que via, lia e pintava, era “[...] um olhar de fora, que se coloca[va] como superior e que toma[va] o Novo Mundo – natureza e sociedade – como objeto de conhecimento” (NAXARA, 2004, p.149).

Assim, a natureza, feita obra de arte pelo viajante, era capaz de suscitar as mais diferentes sensações e ações, que produziam tanto um afastamento quanto uma aproximação do artista. Essas sensações podiam ser tanto tranquilizadoras e agradáveis, por exemplo, através da beleza das paisagens e do pitoresco, quanto ambíguas, causadas principalmente pelo temor de perigos existentes na natureza. Logo, essa natureza era capaz de despertar as mais diversas sensações e emoções no viajante que, ao observá-la, percebia-se pequeno diante de sua grandeza. Essa grandeza, aliada ao encantamento, produzia uma visão surpreendente, que paralisava o viajante desde o primeiro encontro e que era descrita de forma pictórica, onde se valorizava, principalmente, o pitoresco presente na paisagem.

---

<sup>93</sup> Segundo Martins (2001), “[...] a variedade de paisagens tropicais produzidas pelos naturalistas a partir de, basicamente, um único e mesmo sítio natural, demonstra o grau e qualidade de interação do viajante com as terras estrangeiras. Em cada uma dessas paisagens brasileiras, podemos ler fragmentos das próprias vidas dos viajantes” (MARTINS, 2001, p.130).

Dessa forma, o viajante-artista buscava representar pictoricamente o real, por meio dos elementos que eram encontrados nas paisagens e que eram compostos e arrumados de modo a satisfazer seu desejo estético, bem como a obtenção de certos efeitos em um determinado público<sup>94</sup> (NAXARA, 2004, pp.150-151). Isso porque segundo Albuquerque Júnior (2007),

[...] Todo evento histórico é cultural e simbólico e precisa de alguma forma de linguagem ou de simbologia para acontecer, para estabelecer os laços de comunicação entre os homens, sem os quais não haveria economia, política ou sociedade, nem mesmo objeto e sujeito (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 27).

Em relação ao movimento artístico do Romantismo, Argan (1992) afirma que, em meados do século XVIII,

[...] o termo *romântico* é empregado como equivalente de *pitoresco* e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida (ARGAN, 1992, p. 12).

Ainda segundo Argan (1992), tanto a poética do sublime quanto a poética do pitoresco refletiam uma posição do sujeito em relação à realidade. Assim, para o pitoresco, a natureza seria capaz de produzir nos indivíduos sentimentos *sociais*, já para o sublime seria um lugar de mistério e hostilidade, que provocaria nos seres humanos o sentido de sua solidão e do seu existir (ARGAN, 1992, p.12).

A natureza seria, então, capaz de causar os mais variados sentimentos: a alegria, a tristeza, a calma, o temor, etc. E os artistas buscavam transmitir esses sentimentos em suas obras. Contudo, a natureza não seria fonte apenas dos sentimentos<sup>95</sup>. Ela

---

<sup>94</sup> O romântico, mergulhando na natureza, buscava um processo de identificação reconhecido pela frequência de elementos sentimentais, pela valorização do terno, do simples e mesmo do rústico, pela exaltação do grandioso e solene (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 206).

<sup>95</sup> Segundo Argan (1992), em relação às composições artísticas dos românticos, haveria uma diferença em relação aos modos de representação pictórica. Assim, “[...] O “pitoresco” se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo “turismo” que vinha se difundindo. O “sublime” é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços” (ARGAN, 1992, p.19).



também induziria à reflexão, “[...] especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças” (ARGAN, 1992, p.19).

Os pintores buscavam, desse modo, reproduzir as cenas pitorescas que viam, tais como paisagens, campos, colinas. O objetivo desses artistas, ao retratar essa natureza, era produzir sentimentos, refletir um estado de espírito (GOMBRICH, 2011, p.470). Além das paisagens, os pintores ingleses e franceses do século XVIII passaram a observar e retratar a vida cotidiana de homens e mulheres, o que beneficiou o desenvolvimento da arte e do retrato<sup>96</sup>.

Foi no século XVIII que os pintores passaram a ter mais liberdade para escolher os temas para suas pinturas. Assim, “[...] os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer [...]” (GOMBRICH, 2011, p. 488). Essa *nova liberdade* dos artistas na escolha de temas possibilitou que um ramo, até então considerado secundário na pintura, ganhasse destaque – a pintura paisagística. Isso porque, até então, aqueles artistas que se dedicavam a pintar “cenários’ de casas de campo, jardins ou panoramas pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas” (GOMBRICH, 2011, p. 490-491). Paralelamente a esse movimento, o espírito romântico do fim do século XVIII, aliado ao talento de grandes pintores, contribuiu para essa mudança de atitude diante da pintura de paisagens (GOMBRICH, 2011, p. 491), pois

Foi na natureza – considerada um tesouro inestimável – e nas figuras de mulheres jovens e belas que os ingleses buscavam inspiração para seus mais admiráveis trabalhos. O paisagismo e o retrato tiveram, assim, amplo desenvolvimento entre os artistas ingleses (TURNER, 1978, p.6).

A natureza passou, dessa forma, a ter grande expressividade na pintura, influenciada, principalmente, pelo ideal romântico. Essa natureza, com sua força e esplendor, era capaz de produzir e expressar os mais diversos sentimentos

---

<sup>96</sup> Havia, entre os pintores ingleses do século XVIII, um gosto pelos aspectos *pitorescos* da natureza, encontrados, por exemplo, nas pinturas de Thomas Gainsborough. Esse *gosto* também estava presente na França setecentista. Vale lembrar que A. F. Biard foi um homem que nasceu no fim do século XVIII, e pode ter tido como inspiração mestres influenciados pela pintura do setecentos. Além do mais, foi nesse século que a pintura passou a ser uma disciplina, uma filosofia que deveria ser ensinada nas Academias. As academias assumiram, assim, a função de ensinar a arte a seus estudantes (GOMBRICH, 2011, p. 480-481).

humanos. Diante do mundo natural, duas possibilidades abriam-se aos artistas<sup>97</sup>: ou eles “[...] podiam tornar-se poetas na pintura e buscar efeitos comoventes e dramáticos, ou podiam manter-se fiéis ao motivo diante deles, explorando-o com toda a insistência e honestidade de que eram capazes [...]” (GOMBRICH, 2011, p. 496). Foi assim que

[...] artistas como John Constable (1776-1837), Richard Wilson (1713/14 - 1782), John Crome (1768-1821) e Turner procuraram exprimir uma emoção espontânea e delicada diante dos múltiplos aspectos da natureza. Buscaram retratar a beleza dos campos, das florestas, dos rios, dos oceanos e a alma agreste e bucólica do interior da Inglaterra (TURNER, 1978, p.6).

Essa natureza, ora representada de forma pitoresca, ora de forma idílica, tornou-se cada vez mais importante para a pintura no decorrer do século XIX. As paisagens românticas, concebidas diversas vezes a partir de auroras magníficas, mares tempestuosos, intensos crepúsculos, eram manifestações de um diálogo entre o homem e a natureza<sup>98</sup>. O homem, incapaz de controlar o mundo natural, era retratado a partir de sua fragilidade e pequenez diante da grandiosidade da natureza. Essas paisagens transformadas em imagens pictóricas, muitas vezes, resultavam da memória do artista em relação a um determinado lugar. Também a história natural possuía uma visão paradisíaca do *Novo Mundo*, fazendo mesmo comparações com as narrativas bíblicas do jardim do Éden. Assim, “[...] a paisagem é descrita como inabitada, devoluta, sem história, desocupada até mesmo pelos próprios viajantes [...]” (PRATT, 1999, p. 99).

Essa valorização da “[...] subjetividade na visão da natureza que, dentro do espírito romântico, tentava a compreensão do que ela é e representa e do que o homem experimenta ao seu contato [...]” (NAXARA, 2004, p.148), estava presente não apenas nas obras artísticas, mas também nos relatos dos viajantes. Segundo Volobuef (1999), o movimento literário do Romantismo<sup>99</sup> tinha como cerne “[...] a

<sup>97</sup> Essas duas vertentes eram representadas, de um lado, por John Constable (1776-1837), e de outro por Joseph M. W. Turner (1775-1851). Segundo Gombrich (2011), “[...] mas por maior e mais merecido que fosse o êxito popular que alguns desses pintores românticos obtiveram em seus dias, acredito que os que seguiram na esteira de Constable e tentaram explorar o mundo visível, em vez de evocarem estados de ânimo poéticos, realizaram algo de importância mais duradoura” (GOMBRICH, 2011, p. 497).

<sup>98</sup> O romantismo definia-se como a expressão dos sentimentos do homem em relação à natureza.

<sup>99</sup> De acordo com Volobuef (1999), “o romantismo foi, sem dúvida um movimento que abarcou todo o pensamento humano, a rebeldia contra a autoridade do passado, contra a manutenção incontestada

liberação dos sentimentos, das aspirações pessoais, das tendências específicas de cada subjetividade contra a imposição de desígnios supra-individuais” (VOLOBUEF, 1999, p.12).

O Romantismo surgiu na Alemanha por volta de 1790<sup>100</sup>, tendo expandido-se rapidamente para França e Inglaterra e, em seguida, para diversas regiões, inclusive para o Brasil<sup>101</sup>. Ao longo de sua existência, sofreu variações, assumindo traços peculiares em cada uma de suas vertentes. O movimento romântico prezava pela individualidade e pela inspiração, a estima pela natureza, pelas particularidades nacionais, e a oposição a dogmas e cânones preestabelecidos (VOLOBUEF, 1999, p.29). Apesar das diversas vertentes, o Romantismo possuía um conjunto básico de elementos presentes em suas variações. Dentre esses elementos comuns, havia, em primeiro lugar, a auto-representação do artista. Este agora era um ser representado à parte, solitário e submetido ao próprio desejo de servir a arte. Em segundo lugar, o desejo de subordinar a forma ao assunto tratado, uma vez que as regras e convenções artísticas apresentavam-se como um problema para o desenvolvimento da ideia e do sentimento que a obra buscava expressar. Logo, havia uma ênfase à imaginação. Em terceiro lugar, uma consciência da experiência imediata e profunda da história. E, por fim, o nacionalismo (MYERS, 2005). O Romantismo<sup>102</sup>, assim, exaltava o amor, a pátria, a natureza, a religião e o passado,

---

das tradições. Seu impulso veio através da Revolução Francesa e de suas idéias de liberdade, espírito de renovação e a busca de caminhos inexplorados” (VOLOBUEF, 1999, p. 12).

<sup>100</sup> Segundo Harold Osborne, “a palavra “romântico” firmou-se na linguagem da crítica literária e de arte durante o século XVIII. Tirada dos “romances” da Idade Média [...] a palavra, a princípio, tinha um quê de fantástico e estranho, ou mesmo *outré*, consoante o padrão da cavalaria medieval, em contraste mais ou menos deliberado com a tradição clássica, até então preponderante, derivada de modelos gregos e romanos. Já nos últimos decênios do século XVIII, a palavra “romântico” se tornara conhecida como termo híbrido, que abrangia um complexo de novas tendências, em oposição aos princípios do classicismo, que, desde o fim da Renascença, era a doutrina estabelecida nas Academias. [...] Nas artes visuais, depois de 1850, o romantismo já não fazia parte da corrente principal e, no fim do século XIX, começara a adquirir um sentido pejorativo” (OSBORNE, s/d, p.178).

<sup>101</sup> Pôde-se dizer que o romantismo foi definido, em quase todas as suas correntes, como uma tomada de posição diante do feito revolucionário que sacudiu as estruturas do Antigo Regime, e por extensão ante a modernidade em suas diversas facetas (MYERS, 2005, p.29). Assim, o movimento teria surgido como uma resposta para as mudanças inauguradas pela Revolução Francesa e Revolução Industrial.

<sup>102</sup> Dessa forma o romantismo pode ser resumido a partir de “o sentimento da natureza; a atitude religiosa; o amor; a infância, o lar e a pátria; determinadas atitudes perante a moral vigente e a sociedade; amplitude dada à curiosidade do mundo exterior; o exotismo; o historicismo e a Idade Média; o aproveitamento da literatura popular; o nacionalismo; até mesmo as atitudes mais pessoais de vida” (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 205).

propondo uma ruptura com o equilíbrio da vida interior, o triunfo da intuição e da fantasia, a ênfase no sentimentalismo (CÂNDIDO, CASTELLO, 1968, p. 204).

Auguste François Biard, como um viajante-artista, utilizou-se dos mais variados recursos para exprimir as sensações provocadas pelo encontro com uma natureza exuberante e totalmente nova. Dessa forma, tanto em seus escritos, quanto em seus desenhos, o pintor deixou transparecer as emoções desse encontro, pois, para o viajante “[...] a visão de uma natureza selvagem, de um mundo novo, era difícil de descrever. Aos olhos do naturalista, suas múltiplas formas tropicais, interagindo umas com as outras, cheias de vida, eram encantadoras e perturbadoras” (MARTINS, 2001, p. 131).

Em sua narrativa, Biard compartilha de uma visão romântica da natureza, que pode ser observada na figura abaixo. Nessa imagem, o francês deixa transparecer toda a grandeza de uma paisagem magnífica, na qual o homem – Biard – é mostrado como *insignificante* diante de tanta beleza.



Figura 3 – Primeira excursão numa floresta virgem

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.56.

A pequenez do homem diante da natureza também pôde ser observada em outra imagem produzida por Biard durante sua incursão pelas matas virgens do Espírito Santo. Durante uma viagem pelo Rio Sanguaçu<sup>103</sup>, o pintor retratou a cena da subida pelo rio, descrevendo a região do mangue, com suas árvores sempre verdes, que possuíam raízes as quais formavam um labirinto.

<sup>103</sup> Possivelmente trata-se do rio Piraquê-Açú situado no atual município de Aracruz, no norte do Espírito Santo, devido às observações feitas pelo pintor no livro de viagem. Durante a pesquisa, não foi encontrado nenhum rio na região de Santa Cruz com o nome de Sanguaçu. Provavelmente, Biard escreveu o nome do rio, assim como o entendeu da pronúncia dos nativos. Afinal, grandes eram os obstáculos impostos aos viajantes durante suas viagens, inclusive o da língua, entender e fazer-se entender.



Figura 4 – O rio Sanguaçu

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.39.

Nessas ilustrações, foi possível detectar, por meio das imagens, toda a grandeza da natureza, que tornava pequenos os homens que por ela passavam, uma natureza ainda em sua graça matinal, em perfeita harmonia com o Criador (HOLANDA, 2010, p.307). Isso porque, segundo Argan (1992):

A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza (ARGAN, 1992, p.33).

Essa natureza, selvagem e primitiva, é exaltada não somente nas representações pictóricas feitas pelo pintor, mas também na narrativa escrita, pois “[...] o homem de sensibilidade, na hora da provação, vê por meio de linguagem da ciência e encontra o alternativo entendimento espiritual da natureza como imagem do divino [...]” (PRATT, 1999, p. 141-142). O relato escrito apresentava-se como um importante objeto para o viajante, pois, dessa forma, o europeu poderia anotar e preservar todos os dados obtidos no decorrer da viagem (RAMINELLI, 2008). Anotar, descrever e divulgar as experiências vivenciadas na América era essencial para o reconhecimento do viajante na Europa. A natureza mostrava-se expressiva, capaz

de produzir os mais diversos sentimentos, sendo associada ao pitoresco, ao exagero e ao exótico, ou seja, esse sujeito sentimental também compartilhava características do homem científico, como objetividade, observação e descrição, aliadas a uma inocência, a uma contemplação e até passividade diante de uma natureza diferente e esplêndida. Sobre a sua primeira experiência no interior das matas espírito-santenses, Biard afirmou:

Desse primeiro dia de minhas grandes excursões nas florestas do Novo Mundo guardarei por muito tempo a lembrança. Ouço ainda o grito dos papagaios empoleirados nos galhos mais altos, assim como o dos tucanos. Vejo ainda rastejar por entre o mato esse belo réptil decorado com o mais brilhante vermelhão, que é a cobra coral, e que provoca a morte com tanta precisão quanto a víbora e a cascavel (BIARD, s/d, p.57).

Essa natureza era significativa e revelava as emoções mais profundas do pintor, tanto que, mesmo depois de muito tempo, ele ainda guardava as recordações dos momentos vividos. Deve-se enfatizar que, diante das ideias que floresceram na Europa do século XVIII e se perpetuaram ao longo do oitocentos, a América aparecia como um paraíso terreal, onde natureza e homem coexistiam de maneira harmoniosa. A descrição do pintor francês estava de acordo com as propostas científicas da época, quando as técnicas de exploração e o tipo de narrativa foram beneficiados pela sistematização da natureza.

Assim, o pensamento de Biard em relação ao mundo natural capixaba atendia a um discurso europeu e urbano sobre um mundo estranho e selvagem (PRATT, 1999). Segundo Candido (1968), o Romantismo era carregado de elementos sensoriais (CANDIDO, CASTELLO, 1968) bem como da expressão dos sentimentos, o que pôde ser atestado na seguinte passagem da narrativa de Auguste François Biard, na qual o autor põe a natureza em comunhão com a sentimentalidade:

É difícil exprimir o que sentia então; parece-me que era um misto de admiração, de espanto, talvez de tristeza. Como me sentia pequenino diante dessas árvores gigantescas que datam das primeiras eras do mundo! Gostaria de pintar tudo o que via e não podia começar nada. Desgraçadamente, devo dizê-lo, os mosquitos me devoravam: reinam como senhores nessas matas que mal deixam penetrar alguns raios de sol até o chão, que a sombra espessa conserva atentamente úmido (BIARD, s/d, p.55).

Na citação acima Biard, ao fazer sua descrição da natureza alia comicidade ao sentimentalismo romântico. Isso porque essa natureza era retratada de forma

magnífica e parecia fazer materializar-se na frente do viajante o paraíso perdido em algum lugar da terra (HOLANDA, 2010). Esse paraíso é percebido, na narrativa, por meio da descrição de uma natureza sempre verde e exuberante.

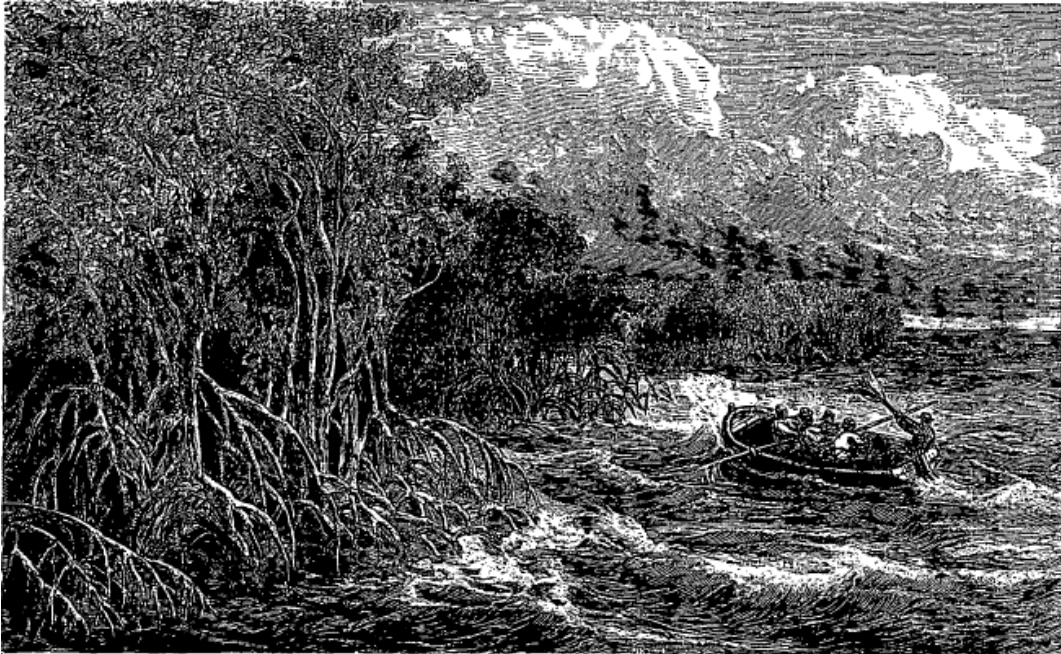


Figura 5 – Foz do rio Sanguaçu

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.36.

Nessa imagem vemos a tripulação de uma embarcação, da qual Biard faz parte, tentando atravessar a foz revoltosa do Rio Sanguaçu. Ao analisar a imagem, se pode observar todo o terror que se apossa dos tripulantes do frágil barco diante das forças incontroláveis da natureza. Mais uma vez, o homem, aparece insignificante diante de toda a grandiosidade do mundo natural. Ainda em relação à imagem, podemos destacar, em acordo com Pratt (1999),

[...] todo relato de viagem tem sua dimensão heteroglóssica: seu conhecimento advém não apenas da sensibilidade e dos poderes de observação do viajante, mas da interação e experiência usualmente dirigida e gerenciada por “viajados” (travelers) que agem em conformidade com sua própria compreensão de mundo e do que são e devem fazer os europeus (PRATT, 1999, p. 234).

Essa natureza, ao mesmo tempo encantadora e magnífica, também abrigou perigos e desprazeres que poderiam causar dor e sofrimento. Logo, foram constantes, na narrativa de Biard, passagens nas quais o autor se via em situações de desprazer ou perigo. Os desprazeres eram causados, principalmente, pelos insetos, que



chegavam mesmo a impedir que o pintor realizasse seus trabalhos, como, por exemplo, quando teve o panorama<sup>104</sup> destruído pelas formigas, ou quando tentava apanhar um pássaro para sua coleção e um *terrível mosquito* entrou em seu olho, levando-o ao insucesso da caçada (BIARD, s/d, p.57). Ao chegar a Santa Cruz, Biard procurou um lugar ao ar livre para descansar, contudo percebeu que “[...] era ainda ingênuo a ponto de acreditar que se pode dormir ao ar livre no Brasil; assim que me deitei, fui atacado por insetos de toda a ordem: como pregar olhos, coisa que, porém, precisava tanto fazer?” (BIARD, s/d, p.33). Mas essa foi somente a primeira das muitas lutas que Biard travou contra esses temíveis insetos que o atormentavam, tanto que, ao chegar à casa de seu anfitrião, segundo relatou, “[...] fui sentar-me de novo no capim, esquecido do que me acontecera em Santa Cruz: uma nuvem de insetos veio me fazer lembrar [...]” (BIARD, s/d, p.38).

Em relação a sua coleção de insetos e pequenos animais, escreveu que, quando capturava algum espécime, “[...] era preciso pressa, porque, se eu largasse algumas horas um dos meus bichos sem prepará-lo, as formigas, em qualquer lugar que estivesse, o dissecavam em poucos instantes, começando sempre pelos olhos [...]” (BIARD, s/d, pp. 45-46). Além disso, Biard afirmou que:

Com o hábito de andar descalço, adquiri feridas que durante vários meses me incomodavam muito ao caminhar; eram causadas por enxames de pequenas moscas que, atirando-se às pernas, faziam vir uma gotinha de sangue a cada picada; essas picadas, multiplicadas, superpostas, se transformavam em chagas, tanto mais difíceis de curar porque, continuando a andar descalço, outros insetos, além dos dípteros, autores do mal, vinham todo dia irritá-las, sem falar das plantas armadas de farpas e de espinhos (BIARD, s/d, p.46).

---

<sup>104</sup> Biard queria levar de recordação o quadro de um panorama das matas do interior da província do Espírito Santo. Porém antes de conseguir terminar o trabalho, esse foi destruído pelas formigas durante a noite.



Figura 6 – Operação desagradável

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.64.

Essa imagem refere-se a mais um incômodo causado por insetos<sup>105</sup>. Como se pôde ver, uma mulher tenta retirar bichos-de-pé que estão alojados nos pés do pintor, auxiliada pela luz de uma vela, que piorava a situação, já que aumentava a quantidade de mosquitos no local. Essa operação pareceu ter causado muito desconforto, o que é visto pela atitude de Biard na imagem. Mas o pintor não se limitou apenas a ilustrar o caso, ele também relatou todo o procedimento, exposto na passagem que segue:

Como me levantava de madrugada, só ficava acordado de noite para submeter-me a uma operação bem dolorosa. Existe no Brasil um inseto infinitamente pequeno: o **pulex penetrans** ou **bicho-de-pé**, espécie de pulga imperceptível que se introduz debaixo das unhas dos pés, nos dedos e algumas vezes em outras partes do pé, uma vez introduzida, em geral bem profundamente, na carne, põe ovos aos milhões numa bolsa que vai aumentando cada vez mais. [...] Minha choça era, como disse, muito suja; toda noite me deitava no colchão e deixava examinarem-me os pés com um alfinete e um canivete, a fim de retirarem habilmente o abscesso todo [...]. Um dia, entediado com essa operação, não quis mais me submeter a ela. No dia seguinte, acharam onze ninhos no dedo grande do meu pé direito. É fácil entender o efeito que produzem esses buracos, nos quais penetram mais facilmente outros flagelos do mesmo gênero, e que é

<sup>105</sup> No relato de Biard existem vários tipos de insetos que traziam desconforto, além dos já citados. Eram, por exemplo, baratas, brocas, carrapatos, piolhos de galinha, mosquitos maruí, vespas, aranhas, formigas.

preciso alargar toda vez que se tira dali um novo inseto (BIARD, s/d, p.65) (grifos do autor).

A descrição, feita pelo pintor, da operação de retirada do bicho-de-pé aproxima-se da arte pictórica, o que foi um dos traços dos diversos *Romantismos* (ROUANET, 1999). Assim, por meio do texto escrito, tentou tornar visível aquilo que não era, uma vez que aquele que lia ou lê seu relato não participou do evento descrito.

Além dos insetos, também havia o perigo de encontrar ou sofrer o ataque de algum animal feroz ou peçonhento. Durante a sua permanência no Espírito Santo, Biard presenciou alguns momentos de perigo. Segundo o pintor, um dia, observando os pássaros em meio ao mato, Biard percebeu subitamente uma cabeça e dois olhos chamejantes voltados para ele “[...] como um verdadeiro cidadão da Europa, ainda sentia uma espécie de pavor só de ver um réptil, por menor que fosse. Pior ainda, depois que ouvi dizer que a surucucu ataca tudo o que passa ao seu alcance” (BIARD, s/d, p.53). Logo que avistou o animal, Biard se afastou e, achando-se em segurança, pensou se tentaria caçar a cobra ou iria embora. Sabia dos perigos que enfrentaria se decidisse caçá-la, pois “[...] tinham-me prevenido de que se, por desgraça, a pessoa errasse o golpe, a cobra, de sua parte, não errava o dela” (BIARD, s/d, pp.53-54). E continua o relato do viajante:

[...] Decidindo-me, coloquei duas balas no fuzil. A cabeça tinha sumido, mas algumas ondulações no mato mais alto me revelavam a presença dela. Depois de olhar para trás para assegurar-me do caminho a tomar em caso de fuga, voltei a ver, de repente, a enorme cabeça do réptil, e atirei. Difícil era saber se ela tinha morrido; podia estar apenas ferida. Nada se mexia; esperei pelo menos quinze minutos antes de aproximar-me, e foi só depois de recarregar o meu fuzil que, enfim, me decidi de verdade a conhecer com que inimigo estava lidando. Decididamente eu era corajoso; de uma feita, um boneco tinha tombado com meus tiros, e hoje eu acabava de matar nada menos que um caranguejo! (BIARD, s/d, p.54).



Figura 7 – Outro encontro –

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.54.

Ao ver a ilustração da passagem, nota-se que, para além da surpresa expressa por Biard ao encontrar o caranguejo, existiu um traço comum presente em quase todas as ilustrações da narrativa em relação ao Espírito Santo, ou seja, o exagero das formas, representado na figura pela imagem do caranguejo. E esse exagero e comicidade, peculiar a Auguste François Biard, também se enquadrava na visão romântica, já que o exagero era uma das características do Romantismo.

Em outra passagem, durante uma incursão pela mata, Biard, acompanhado de ajudantes<sup>106</sup>, deparou-se pela primeira vez com uma cobra surucucu. Esse encontro, certamente, não foi agradável:

<sup>106</sup> Esses ajudantes eram índios contratados pelo pintor para servirem de guias pelas matas. Segundo Ribeiro (2004), ao chegarem ao Brasil os viajantes buscavam contratar guias que conhecessem a região a ser visitada, a fim de facilitar sua movimentação no interior das matas, bem como evitar encontro desagradáveis. Também era comum a utilização de cartas de recomendação escritas por autoridades estrangeiras e locais que tinham como objetivo facilitar a obtenção de alimentos, transportes, ajudantes e hospedagem (RIBEIRO, 2004).

[...] o índio que ia na minha frente estendeu a mão fazendo-me parar, que é o que ia fazer por mim mesmo, porque um imenso tronco de árvore bloqueava a passagem. Esse homem só tinha o fuzil para proteger da água; [...] e atirou à queima-roupa em alguma coisa embaixo do tronco de árvore que eu me preparava para transpor. O que saiu de lá me fez recuar precipitadamente. Caí para trás no meio de um monte de espinhos. A dor me pos de pé rapidamente, tanto mais que eu estava pela primeira vez em presença dessa cobra tão perigosa, a surucucu. Ela estava mortalmente ferida. O monstro parecia ter doze pés de comprimento; partia com a cauda tudo o que estivesse ao seu alcance; a cabeça, da grossura de um focinho de porco, se erguia, e ela fazia esforços para dar o bote, mas em vão, a coluna vertebral estava quebrada. Lembro-me como se fosse ontem da impressão que produziu em mim essa bocarra aberta, exibindo dois dentes com veneno, cujo mais leve golpe nos teria matado instantaneamente (BIARD, s/d, p.82-83).

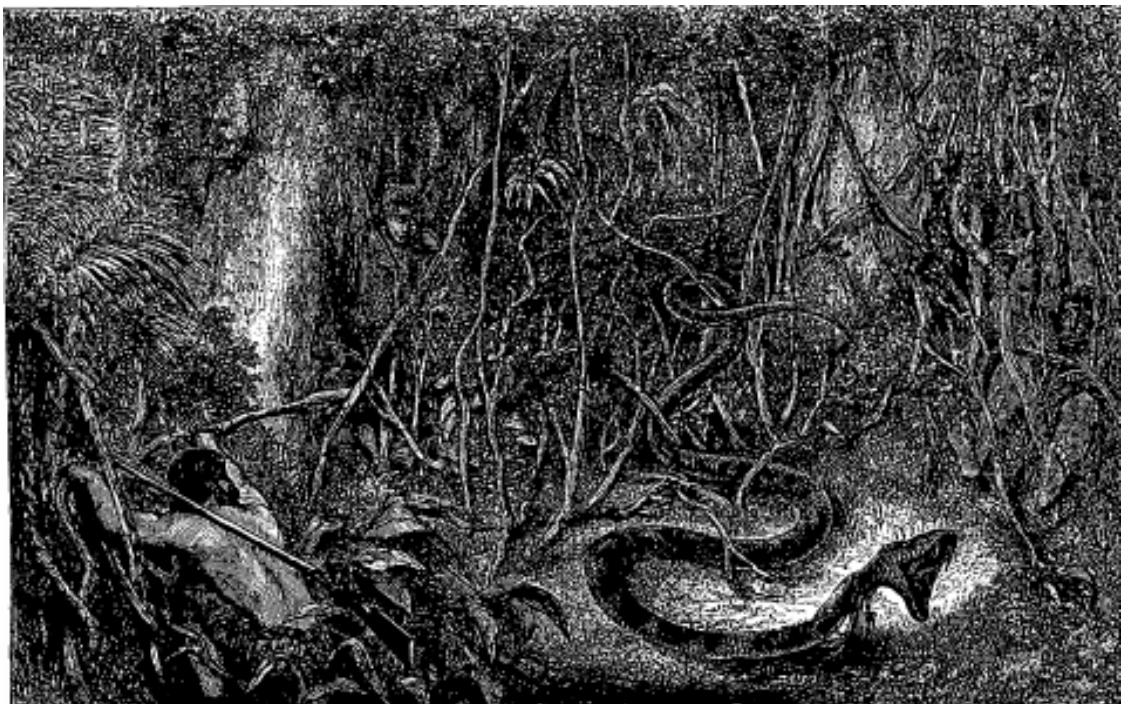


Figura 8 – A surucucu

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.82.

Como pintor, Biard não deixou de registrar esse horrível encontro. A imagem da surucucu com sua boca aberta era assustadora. Também chamava atenção o tamanho da cobra, que, assim como na imagem do caranguejo, foi ilustrada bem maior do que em tamanho natural. Isso porque, dessa forma, enfatiza-se que “[...] não serão apenas primores e deleites o que há de se oferecer aqui ao descobridor. Aos poucos, nesse mágico cenário, começa ele a entrever espantos e perigos” (HOLANDA, 2010, p.55). Em seu desespero, o pintor tenta fugir do animal enfurecido. Mais uma vez o homem se via pequeno e frágil diante das forças

incontroláveis da natureza que, no caso da passagem e da ilustração, produzia emoções de medo e espanto<sup>107</sup>.

Por fim, vale ressaltar um último encontro. Antes de partir para Vitória, em sua viagem de regresso ao Rio de Janeiro, Biard à espera de condução, ficou em Santa Cruz. De acordo com o autor, ele havia adquirido o hábito de passear com as mãos cruzadas atrás das costas, segurando o fuzil como bengala (BIARD, s/d, p.116), e foi em um desses passeios pela mata que

[...] ouvindo um pequeno ruído a alguns passos à minha frente, levantei a cabeça... Os galhos de uma árvore, crescendo para baixo e estendendo-se horizontalmente, tinham ganho um terreno imenso, entrelaçando-se firmemente com árvores vizinhas. Sobre essa árvore, cuja espessa e vasta ramagem me cobria com sua sombra e já roçava a minha cabeça, vi com espanto três gatos-bravos prontos a saltar em cima de mim. Eu não podia avançar nem recuar, e estava sem facão; o fuzil estava descarregado no cano esquerdo, e eu não podia contar com o cano direito, que costumava falhar. [...] Na própria base dos galhos estavam o maior e o mais novo dos três animais. O terceiro estava um pouco mais ao alto, em cima de outro galho. Acostumado a matar beija-flores em pleno vôo, eu só tinha uma saída, mirar nos olhos do bicho mais próximo. [...] Eu tinha mirado bem, porque dois gatos-bravos estavam feridos. O maior se levantou nas patas traseiras; [...] Vibrei-lhe uma coronhada que o derrubou e, quando ele se ergueu de novo, repeti a dose. Infelizmente, o fuzil bateu na árvore, e só me sobrou o cano nas mãos. Eu ia desferir mais um golpe quando o bicho desapareceu no matagal. O pequeno, também ferido nos olhos, estava deitado de costas e miava de fazer pena. Tive trabalho em acabar com ele; no entanto, consegui quebrar-lhe o crânio (BIARD, s/d, pp.116-118).

---

<sup>107</sup> Contudo, também havia dificuldades no trabalho de pintar paisagens, pois, estando no Espírito Santo no período do verão, as chuvas eram constantes.



Figura 9 – Peguei então meu fuzil pelo cano

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.117.

Na imagem, Biard tenta matar o *gato-bravo*, enquanto o outro permanece ferido no chão. A ilustração deixa a sensação de que os *gatos-bravos* eram na verdade três onças, o que aumentaria significativamente o perigo corrido pelo pintor em sua aventura. Assim, por meio dessas passagens, percebe-se que essa natureza é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que encanta e provoca as mais belas sensações, também assusta, causa perigos e danos físicos e materiais.

Essa natureza, mutável e surpreendente, produzia sentimentos, palavras, imagens e emoções, capazes de formar idéias e induzir condutas (NAXARA, 2004, p.156). Contudo, o pintor escolhia seus motivos e, dentro da tradição romântica, a contemplação da natureza possuía um lugar privilegiado. Essa natureza, às vezes, aparecia como a contemplação de seu próprio universo interior. Mas, também, ela poderia mostrar-se como representação simbólica das *verdades* da existência humana, tais como a inevitabilidade da morte, o implacável passar do tempo, etc (ROUANET, 1999, p.21-22).

Dessa forma, as narrativas de viajantes, para além da racionalidade científica, também eram o lugar da descrição emotiva, que aliava os sentidos e a alma, na qual

transpareciam seus medos e conquistas, frustrações e alegrias. Tudo o que era de peculiar servia de inspiração: a fauna, a flora, o clima, as adversidades. Segundo Martins (2001), foi na transição do século XVIII para o século XIX que houve uma profissionalização do olhar da natureza, que buscava “[...] legitimidade e precisão científicas e, ao mesmo tempo, proporcionou deleite, alimentando a curiosidade européia por cenas exóticas” (MARTINS, 2001, p. 9).

Assim, o viajante buscava apreender e representar o que via, sentia e presenciava, filtrando, por meio da sua memória as experiências vividas, e às vezes, misturando ficção com realidade em sua observação do mundo. Esses relatos reais, mas também imaginários, eram capazes de transportar o leitor para um espaço, um cenário, uma paisagem e para um tempo diferente daquele conhecido. As narrativas de viagem eram textos que buscavam trazer uma verossimilhança com o que era familiar e conhecido, mas também procuravam atender a demanda de um público que ansiava pela novidade, pelo exótico e pelo inusitado (NAXARA, 2004). Os relatos de viajantes eram textos que buscavam uma representação real ou não do mundo, procuravam informar e fazer pensar, que serviam muitas vezes a interesses comerciais, expansionistas e econômicos.

A natureza provocava a imaginação, os sentimentos e a reflexão e o relato e as ilustrações presentes no livro de viagem de Auguste François Biard expressavam todas as angústias e alegrias vivenciadas pelo pintor nas matas capixabas. A visão de Biard em relação ao interior do Espírito Santo, repleta de exageros, presentes em diversas passagens e imagens da obra, constitui-se como uma das grandes qualidades do relato do pintor. A passagem abaixo retrata de forma original essa visão peculiar do francês:

A noite caía rapidamente, porque nesses países tropicais não há crepúsculo, o dia claro é logo seguido, sem transição, pela noite. Saltando de pedra em pedra para não me atolar no meio dos detritos de toda a espécie que as águas arrastavam, pisei de repente em alguma coisa viscosa e mole; era um desses sapos enormes chamados de **sapo-boi**. Já um pouco familiarizado com esses achados, joguei sobre ele o meu casaco, [...] uma vez preso, foi fácil segurá-lo, suspendendo-o no ar para evitar mordida, [...] a fúria dele atingia o mais alto grau de paroxismo, porque, uma vez colocado no chão, pulou em cima de mim, abrindo a bocarra formidável e berrando como um cachorro (BIARD, s/d, p.52-53) (grifo do autor).



Dentro da representação do mundo feita por esses viajantes do século XIX, foi certo que a visão romântica contribuiu para uma maior subjetividade nas narrativas, mesmo que estas se propusessem ao objetivismo científico. Assim, apesar da característica principal do relato de viagem ser o de informar, não deixava de transparecer, nas narrativas, uma *autobiografia* do viajante, que expunha suas vivências e emoções. O relato de Biard não tinha como objetivo ser científico. O que predomina em sua obra é o caráter afetivo, principalmente em relação ao exagero e à ironia. Em sua narrativa, transparecia o subjetivismo, uma vez que o pintor narrava suas aventuras e desventuras nas florestas capixabas<sup>108</sup>.

A natureza bela e exuberante seduzia o viajante que, desde as primeiras impressões, e também no decorrer de sua narrativa, ia desvendando seus mistérios. A natureza era reproduzida e descrita como um quadro, pela própria acomodação natural, “[...] onde as elevações estabelecem os limites e, de certa forma, compõem a moldura, que a poesia, romântica, trabalha em seus elementos puros, realçando, pela sublimidade das palavras, a solidez e a eternidade [...]” (NAXARA, 2004, p.301).

Essa natureza era ricamente representada, e apesar das dificuldades na realização da obra, deixava transparecer todo sentimento do viajante diante de uma paisagem grandiosa, que encanta com suas árvores, plantas e flores. O homem tornava-se, então, insignificante diante de tal espetáculo, sendo representado de modo *pitoresco*, com as mãos para cima, carregando seus pertences. Em meio à mata,

[...] passávamos à sombra de uma floresta de bambus que formavam acima de nós imensas arcadas perfeitamente regulares; quando no alto dessa abóbada de verdura eu via pencas de orquídeas balançando ao sopro do vento como os lustres de uma catedral, suspensas no ar por um cipó tão frágil que escapava aos olhares por uma finura, então, contra a vontade, eu me detinha; mas indicava somente a proporção relativa de cada margem, porque com os braços erguidos acima d’água o cansaço vinha e me obrigava a interromper o trabalho recém-começado (BIARD, s/d, p.81).

---

<sup>108</sup> Existia uma relação entre homem e natureza que era “[...] contemplativa, que comporta uma espécie de veneração com relação aos elementos da criação e que, ao adquirir grandeza na representação, tornam-se capazes de tocar a alma e o coração humanos, além da solidão, mesmo que eventualmente partilhada, fundamental à fruição estética” (NAXARA, 2004, p. 251).



Figura 10 – O croqui incômodo

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.80.

A respeito das descrições dos viajantes<sup>109</sup> percebeu-se que os adjetivos empregados para mostrar a realidade estavam diretamente relacionados com o

---

<sup>109</sup> Segundo Rouanet (1991), “[...] há uma evolução razoavelmente bem delineada nas propostas dos viajantes. Esta evolução parte do privilégio concedido à descrição daquilo que se viu – no melhor estilo de Jean de Léry ou de André Thevet – para chegar à necessidade de se comprovar a veracidade do que se afirma. Isto vai acontecendo à medida que tais relatos iam deixando de visar à simples informação para fazerem-se matéria-prima para a elaboração da História e/ou incentivo à expansão dos impérios coloniais. Como também se viu, esta transformação vai se evidenciando, mais

sensorial, destacando-se o visual: “[...] A realidade *exótica* do Novo Mundo é então um ‘quadro’ que, como obra de ‘pintores ou poetas’, destina-se a tocar a ‘emoção’ e fazer “sonhar” essa tão falada “imaginação” (ROUANET, 1991, p.76). Era uma atmosfera de mistério que envolvia a América, com sua paisagem exótica e tropical. A influência do visual e dessa paisagem exótica pôde ser encontrada no relato de Biard, principalmente, quando o pintor retratou a natureza, sempre esplêndida e exuberante, tal como no fragmento abaixo:

Aproximávamo-nos agora das matas virgens. O rio era largo; ao longe eu via grandes aves brancas, que eram garças-reais, e garças com bico azul-celeste, ornadas de penachos que caíam de cada lado da cabeça, e martins-pescadores gigantes, etc. Eu estava chegando finalmente às florestas virgens tão desejadas. Ia ver uma natureza quase desconhecida onde nunca passou o machado. [...] Parecia-me que uma vida nova se tinha revelado a mim; essa tendência de perceber o lado ridículo das coisas observadas até então dava lugar a pensamentos graves, a um recolhimento quase religioso; cada remada, levando-me para mais perto dessas cenas grandiosas, apagava-se pouco a pouco a lembrança do passado (BIARD, s/d, pp.35-37).

Para o Brasil do século XIX, foram elaborados discursos que mostravam, por um lado, uma terra promissora em um estágio de infância ou atraso em relação à civilização europeia e, por outro, a exuberância da natureza e a abundância de seus recursos<sup>110</sup>: “Durante séculos, as narrativas de viajantes foram definindo a América, tanto para valorizar o paraíso de exuberância e de fertilidade, quanto para criticar a ausência de civilização, através da negação relativamente à Europa” (ROUANET, 1991, p.252).

Assim, os vários viajantes que estiveram no Brasil relatavam o estado de *atraso* em que o país ainda se encontrava diante da Europa, mas também descreviam aquilo que seriam as suas *qualidades*, ou seja, a grandeza do Brasil, sua beleza e riquezas naturais. A obra de Auguste François Biard compartilha dessas ideias comuns entre os viajantes, tanto que, em seu relato, puderam ser encontrados comentários relativos ao atraso – material e da civilização – expressos, por exemplo, logo no início da descrição sobre o Espírito Santo. Quando chegou à capital da província

---

particularmente, por volta da década de 30 do século passado, época em que começam a surgir textos cujos títulos tratavam de não deixar dúvidas quanto às finalidades que os seus autores se propunham atingir” (ROUANET, 1991, p. 208).

<sup>110</sup> Dentro da literatura nacional, criou-se a visão de um futuro promissor para o Brasil, que seria possível pela providência e pela dádiva da natureza.

capixaba, por meio do vapor Mucuri, Biard disse: “[...] Estávamos passando diante do forte e, não sei se por ilusão de ótica, a bandeira que tremulava em cima me pareceu maior que o próprio forte [...]” (BIARD, s/d, p.21).

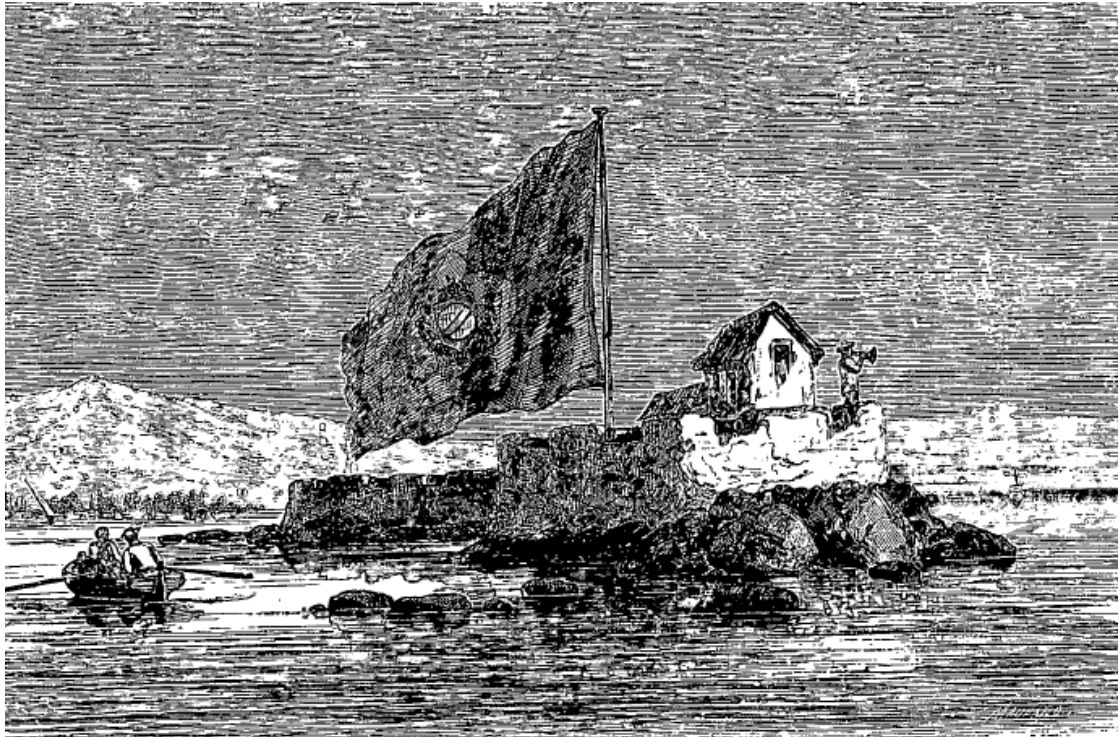


Figura 11 – Bandeira do forte no porto de Vitória

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p.22.

Ao analisar a passagem anterior e sua ilustração, fica evidente, mais uma vez, o exagero das formas. Aqui ele é utilizado para reforçar a ideia de atraso e pobreza material da região visitada, pois que a bandeira gigante – representando o Brasil que deveria ser grande – contrastava visivelmente com o forte, muito pequeno e que possivelmente não oferecia expressiva segurança para a região de Vitória. Logo após chegar a capital da província, Biard afirma:

Meu anfitrião italiano foi procurar pela cidade um hotel. Havia um, e que hotel! E, sobretudo, que cama! Mandei colocar um colchão em cima de uma mesa de bilhar, para grande desapontamento de alguns fregueses, interrompi bruscamente as reclamações passando um ferrolho que poderia rivalizar com minha chave do palácio. Morto de cansaço por causa da viagem desagradável e das emoções que são fáceis de entender, teria dormido, creio, em cima do meu bilhar mesmo sem colchão, quando por volta das oito horas da noite gritos, ou, antes, urros, que nada tinham de humano, me fizeram saltar subitamente ao chão, e me levaram até a janela, de onde pude ver uma multidão se dirigindo para um grande edifício (BIARD, s/d, p.23).

Percebeu-se, a partir do *tom* irônico do autor que o hotel da cidade não era confortável, o que, mais uma vez, ressalta a pobreza material da capital da província capixaba. Após uma breve estadia em Vitória, Biard seguiu viagem junto com seu benfeitor, o Senhor X<sup>111</sup>, para a região norte da província. Ao escrever seu relato a respeito, o viajante evidenciou que:

[...] o fascínio com o desconhecido, o medo e a aversão, o anseio por sistemas de comunicação estáveis, a doença, o fervor religioso, e os prazeres físicos da exploração, tudo se entrecruzava tornando-se parte da indagação e deixando seus traços no escrito (MARTINS, 2001, p. 33).

Nas proximidades de Santa Cruz, o francês se surpreendeu ao avistar a imponente fachada da igreja da vila. Essa fachada, com toda a sua grandiosidade, despertou a curiosidade do pintor, tanto que, quando chegou à Santa Cruz, foi imediatamente procurar a igreja. Grande foi a surpresa de Biard ao descobrir que, por de trás da exuberante fachada, estava o verdadeiro templo, uma barraca triste, que se distinguia das demais cabanas por ser um pouco maior (BIARD, s/d, p. 31), o que pôde ser observado nas ilustrações da Igreja<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Na narrativa de Biard foram constantes as críticas e ironias dirigidas ao Senhor X. Este, segundo Biard, não o ajudara em seu objetivo de pintar índios, além de oferecer como abrigo o depósito de sua casa. Em uma passagem do relato, o pintor afirmou que, na casa de seu hospedeiro, deram-lhe para comer carne de um boi que havia morrido ao se alimentar de uma planta venenosa: “[...] como se tratava de fazer economia e como meu hospedeiro vivia me falando do alto custo dos víveres, a mulata se absteve de me informar a causa da morte do boi” (BIARD, s/d, p.60).

<sup>112</sup> Segundo informações obtidas na Paróquia São João Batista, em Aracruz, a referida igreja é a antiga Matriz de Nossa Senhora da Penha que foi sede paroquial até 1950, antes de a sede ser transferida para a atual Paróquia de São João Batista no centro de Aracruz. A igreja de Nossa Senhora da Penha faz parte do patrimônio histórico (tombada pelo Conselho Estadual de Cultura em 29 de dezembro de 1986). Ela está localizada no centro de Santa Cruz e atualmente pertence à Cúria Diocesana de Colatina e à Paróquia Imaculada Conceição de Coqueiral.

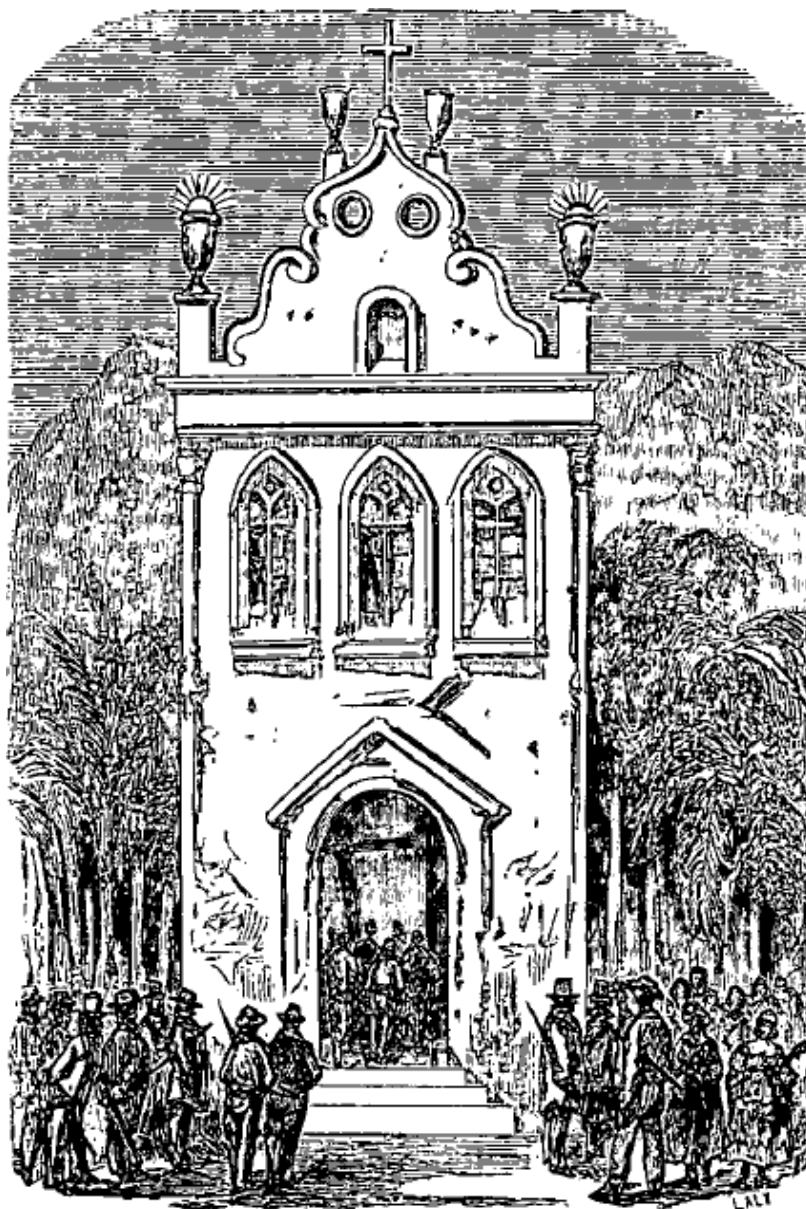


Figura 12 – A igreja de Santa Cruz vista de frente

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 30.

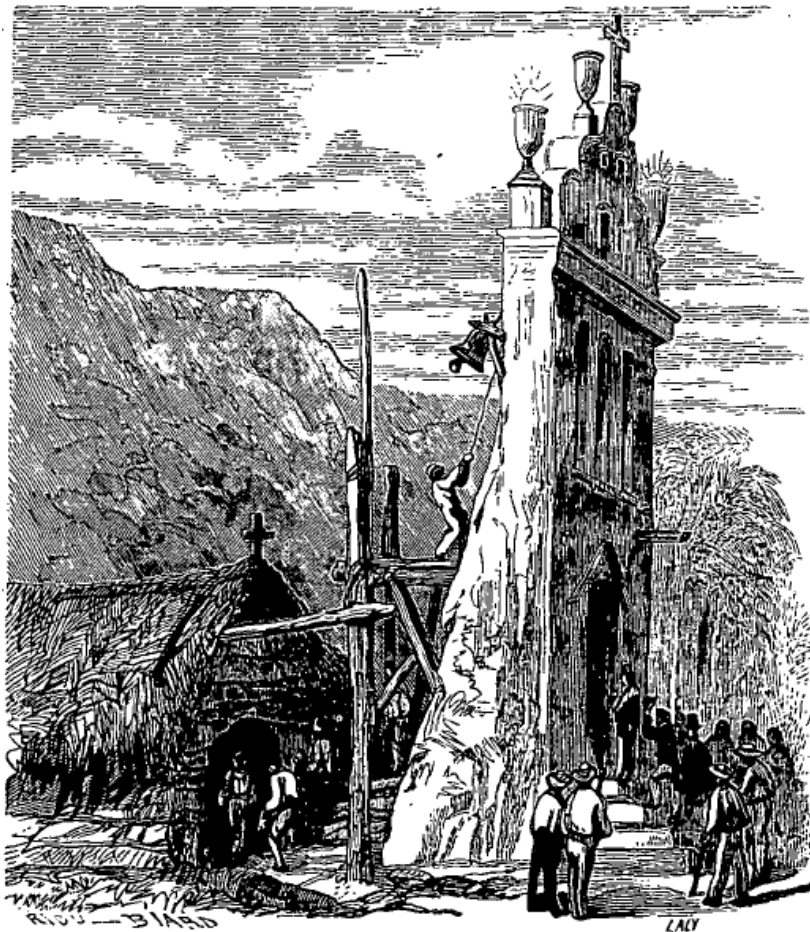


Figura 13 – Igreja de Santa Cruz vista de perfil

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 32.

Mas Biard também fazia comentários positivos em relação à região visitada, especialmente quanto às riquezas e belezas naturais. E isso, às vezes, causava incompreensão aos habitantes locais, acostumados com a paisagem do lugar, tal como pode ser constatado no fragmento que segue:

Meu anfitrião não compreendia minha admiração, vendo-me extasiado à vista das formas estranhas que as plantas trepadeiras, carregadas de flores, davam às árvores que envolviam, a ponto de fazê-las tomar todos os aspectos que a mais rica imaginação pode conceber. Não eram somente as minhas sensações que me faziam ver templos, circos, animais fantásticos, transformados, a cada passo que dávamos, em outras imagens; porque, nessa parte do rio, cada árvore se tornara presa dos cipós, que a enlaçavam de todos os lados, subindo até à copa, descendo em cachos entrelaçados, depois subindo para descer de novo, formando por toda parte redes inextrincáveis, sempre verdes, sempre floridas (BIARD, s/d: 37).

Foi essa natureza esplêndida, genuinamente americana, com suas características únicas, que inspirou as narrativas de viajantes e que, por meio do seu exotismo, serviu de contraste em relação à Europa civilizada. Segundo Luciana Murari (2002) o exotismo seria “[...] tão somente a imaginação do diverso como forma alternativa de percepção do mundo, manifestando-se tanto no espaço quanto no tempo, podendo deslocar-se em direção a categorias como o feminino” (MURARI, 2002, p.72). Logo, o viajante seria um *exota*, que buscava a diversidade maravilhosa do mundo, capaz de reconhecer a distância necessária a se tomar do objeto observado. Seu olhar dependeria, portanto, de uma independência e consciência em relação ao objeto de sua admiração (MURARI, 2002, p.72-73).

O sentimento em relação à natureza seria a primeira experiência com o exótico. Essa natureza, com sua variedade e exuberância, tornou-se um contraponto diante do empobrecimento do meio físico observado pelo viajante em sua terra natal, ou seja, na Europa. Tal empobrecimento, segundo Keith Thomas (1988), foi resultado do crescimento das cidades, lugares insalubres, poluídos, com seus edifícios e poucos espaços verdes. Isso levou a um novo gosto pelo campo e pelas paisagens naturais, com suas ervas daninhas, montanhas, enfim por uma natureza ainda não dominada pelo homem<sup>113</sup>.

Além disso, “a recém-descoberta segurança diante dos animais selvagens produziu um empenho cada vez maior em proteger aves e conservar as criaturas selvagens no seu estado natural” (THOMAS, 1988, p.356). Assim, o campo passou a ser considerado o lugar da beleza, lugar da pureza, do repouso, um paraíso espiritual e estético. Logo ao chegarem ao Brasil, os viajantes europeus buscavam encontrar aqui novidades, e dirigiam seu olhar, sobretudo, para uma “[...] natureza selvagem cada vez mais rara na cultivada Europa” (MARTINS, 2001, p. 13-14).

Essa natureza era “[...] uma das vigas mestras da construção do discurso romântico, em qualquer de suas manifestações” (ROUANET, 1991, p.245)<sup>114</sup>. Tal paisagem,

---

<sup>113</sup> A simpatia pelo campo era comum a diversos indivíduos, no início da industrialização, na Inglaterra. Assim, ao mesmo tempo em que prosperava a indústria, também florescia um sentimento nostálgico pelo campo.

<sup>114</sup> Segundo Rouanet (1991), “[...] o Romantismo francês prega e tenta realizar – pelo menos idealmente – um retorno sobre si mesmo, num movimento de recuperação daquele “estado de



feita de árvores e bosques, de várzeas e flores, com constantes adjetivos para exaltá-la, era a representação do exótico, que fora domesticado no discurso dos viajantes e que representava um Brasil pitoresco, ou seja, uma terra tropical de natureza exótica e que provocava inquietante estranheza (ROUANET, 1991). A natureza era revestida de imponência, de grandiosidade e de pujança e opunha-se à cidade, lugar de vícios e afetações urbanas, repleto de sujeira, fumaça e barulho (THOMAS, 1988). A beleza, imensidão e opulência do mundo natural eram louvadas por escritores românticos, uma vez que proporcionavam não apenas um local de privacidade, como também um local para a reflexão, para o devaneio, para a espiritualidade. Essa natureza tropical era uma rica fonte de imagens e singularidades, que expressavam uma singularidade brasileira.

A descrição da natureza e dos costumes no Brasil (CANDIDO, 2004), era repleta de exotismo, produzido a partir do olhar de quem observava e estabelecia um julgamento de valor, pois a lógica do exotismo baseava-se no contraste e na inversão, a partir de pólos como o simples e o complexo, o selvagem e o civilizado, o natural e o não-natural, o espontâneo e o racionalizado, entre outros. O exotismo, assim, somente existiria à medida que o outro que se cultuava permanecesse desconhecido, visto que o conhecimento desse outro poderia atribuí-lo de significações particulares e estranhas a sua condição (MURARI, 1999, p.47-48). A idealização das terras exóticas somente foi possível pela distância e ignorância em relação a elas, ou seja, por causa do desconhecimento.

Em relação ao Brasil, a sua representação exótica, especialmente ligada à natureza tropical, estava intimamente ligada ao imaginário europeu que, desde o descobrimento, era alimentado por relatos de viajantes que aqui estiveram. Tal imaginário exótico estava relacionado com a estética romântica, que, na Europa, distinguia-se pela crítica à modernidade, por meio de uma percepção da perda, no mundo moderno, daqueles valores humanos presentes nas sociedades pré-industriais. Logo, era plausível a busca romântica de um passado nostálgico, no qual seria possível o retorno daquelas virtudes que não estavam mais presentes na modernidade. Era na idealização desse passado ideal que se fixava a crítica do

---

natureza” que se perdeu a partir da entrada em cena do “estado de sociedade” (ROUANET, 1991, p.246).

Romantismo ao mundo moderno. Dessa forma, buscando esse passado, o romântico renunciaria à vida urbana, em favor da vida rural, buscando lugares exóticos onde o passado primitivo ainda estava de algum modo preservado. A viagem, para o romântico, consistia em um retorno aos mananciais da criação, da sensibilidade e da espontaneidade (MURARI, 1999, p.50).

Sem dúvida, a natureza exerceu grande fascínio nos viajantes estrangeiros e, por conseguinte, também em Auguste François Biard. Essa natureza tornou-se elemento central na “[...] organização do discurso e foi observada da perspectiva do maravilhoso, que a razão deveria tratar de dominar, controlar e ao mesmo tempo revelar, traduzindo seus significados e sua força subjacente [...]” (MURARI, 2002, p.71).

Outro ponto a se destacar é o de que o artista romântico passou a ser exaltado por sua originalidade<sup>115</sup> e experiência individual, onde se destacavam os aspectos afetivos e emocionais, a ficção e a invenção (OSBORNE, s/d, p.180). A escrita da narrativa utilizava-se, então, de elementos tropicais, por meio de uma imagem exótica. Este exotismo, ao se incorporar a escrita europeia, “[...] enquadrava o escritor dentro de sua terra, à medida que definia para ele uma identidade, quando correspondia ao desejo de alteridade do europeu” (MURARI, 2002, p.72).

A partir do eurocentrismo, a cultura europeia civilizada passou a ser utilizada como um contraponto, diante de um mundo de possibilidades. Assim, a visão eurocêntrica era utilizada como categoria de análise, conhecimento e estudo dos mundos exóticos recém-descobertos. Essa natureza, por mais que se procurasse conhecê-la, parecia sempre reservar algo de misterioso. Logo, por mais que se tentasse, havia sempre a sensação de que pouco se conhecia a seu respeito, que ainda havia um mundo de possibilidades, ou seja, existia a constante expectativa de novas descobertas (NAXARA, 2004, p.60).

---

<sup>115</sup> Com o Romantismo, as Belas-Artes passaram a ser consideradas produtos do gênio, indispensável a qualquer artista, tanto que a originalidade passou a ser elemento fundamental para o êxito das obras de arte, ou seja, pela primeira vez, a originalidade passou a ser condição fundamental da arte e do grande artista. O gênio era, assim, a faculdade de invenção, através da qual o homem se qualificava para realizar novos descobrimentos na ciência ou produzir obras de arte originais. O gênio consistiria, então em inventar, criar (OSBORNE, s/d).

Assim, na concepção romântica, o artista, por meio de suas obras – escritas ou iconográficas – era capaz de expressar os seus *próprios* sentimentos. Era por meio desse trabalho, o do artista, ou melhor, do viajante-artista, que o espectador estabelecia um contato emocional com o que era retratado, recebendo informações e emoções (OSBORNE, s/d).

Dessa forma, utilizando-se da estética romântica, Biard, ao relatar e pintar os elementos da natureza capixaba, produzia sensações e emoções naqueles que liam e viam sua obra<sup>116</sup>. Havia a busca de inspiração em uma natureza idealizada, exaltada e colecionável. E os viajantes buscavam retratar satisfatoriamente aquilo que viam, ou seja, a paisagem, os costumes e a vida social. Desse modo, as imagens assumiam papel de destaque, pois eram responsáveis por produzirem sensações e sentimentos, induzirem condutas e mudanças de comportamento. Segundo Naxara (2004), o ápice da representação do Brasil “[...] no que diz respeito à natureza, veio, em geral, do seu transbordamento, do excesso de sensações do corpo e do espírito, vividos, sentidos e expressados, tanto pelo conhecimento como pelas artes” (NAXARA, 2004, p. 28).

Em relação à paisagem em torno de Santa Cruz, Biard afirmou que “[...] a vegetação, então exuberante, enchia de sombra toda a colina, até o cume [...]” (BIARD, s/d, p.114). Depois de passar alguns meses no interior do Espírito Santo, Auguste François Biard começava a sua jornada de retorno ao Rio de Janeiro. Sobre a sua partida, o pintor afirmou tristemente que iria deixar o lugar em que, apesar dos problemas e imprevistos, havia sido feliz, o lugar onde encontrou um mundo natural exótico e maravilhoso. Assim, segundo o artista francês:

Eu ia deixar minhas matas. No dia de Páscoa, um ano depois de minha partida de Paris, voltei mais uma vez a esse lugar onde, apesar dos dissabores sem conta de que tanto falei, demasiadamente, talvez, eu fora feliz; fui rever a cabana abandonada, as laranjeiras cheias de frutas e desprovidas de folhas, fui dizer adeus a esse caminho onde, tão bem abrigado do calor, eu passava meus dias a caçar, a desenhar. [...] Nesses sonhos eu só pintava obras-primas. [...] Infelizmente, esses sonhos não se

---

<sup>116</sup> Segundo Naxara (2004), no século XIX, “a natureza, seus elementos, recantos, arranjos e paisagens, constituíram lugar exemplar para a expressão dos sentimentos e emoções dos homens, na sua mais ampla gama de intensidades e possibilidades. Sua capacidade de renovação incessante, os mistérios que esconde em seus recônditos, a inacessibilidade ao seu todo que tudo abarca, torna-a fonte inesgotável de prazer, assombro e deleite da parte dos homens. Sentimentos, emoções e paixões vivenciadas e expressados das mais diversas formas, nem sempre claras e cristalinas” (NAXARA, 2004, p.77).

repetirão mais! Vou regressar a cidade; vou ser obrigado a vestir terno, a calçar meias e sapatos, a botar chapéu ridículo na cabeça em vez de meu largo sombrero de plantador. Voltei triste à cabana e, no dia seguinte, entrei na canoa para descer o rio Sanguaçu, de que guardava as mais doces impressões (BIARD, s/d, p.111-112).

Essa boa impressão da terra se dá porque, “[...] num sentido relevante, a América Latina haveria de permanecer sendo a “terra de Colombo”” (PRATT, 1999, p. 300), a terra de uma natureza primal, paradisíaca e de promessas. As obras escritas pelos viajantes europeus possuíam expressivo sucesso e serviam para alimentar um público leitor que ansiava por notícias de um mundo exótico, pitoresco, singular e diferente. Além disso, dentro do espírito científico da época, as narrativas de viagem, também serviam para estudar, classificar, compreender e ordenar um mundo desconhecido. Mas o espírito romântico também trouxe consigo a curiosidade de se conhecer as terras longínquas, com sua natureza selvagem e intocada, com seus povos e suas civilizações, representadas, sobretudo, pela América e o Oriente (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p.209). Ou seja, “[...] o romantismo nascente trazia à tona um encantamento pela natureza selvagem e sem fronteiras” (NAXARA, 2004, p.53), mística e divinizada, exaltada e poetizada e que tanto encantava o viajante-artista.

### 3 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD E OS ÍNDIOS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO: UMA VISÃO SINGULAR

“[...] os índios, com seu instinto de animal selvagem, nos guiavam, abrindo caminho, apesar da noite” (BIARD, s/d, p.83).

#### 3.1 HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL

Desde o início da colonização, o contato entre índios e viajantes foi relatado de forma substancial nas narrativas produzidas por europeus sobre o Brasil<sup>117</sup>. Esses estrangeiros produziram várias imagens acerca dos índios brasileiros, sendo a mais recorrente a do indígena idealizado. Contudo, outra visão também foi encontrada com grande frequência nos relatos de viajantes: a visão do índio hostil, cruel, sanguinário e decadente<sup>118</sup>. Ou seja, as representações em relação aos indígenas variavam entre o *bom selvagem* e o índio corrompido.

Durante séculos, a América foi vista como um paraíso terreno, de clima agradável e constante. Dentro dessas imagens em relação ao continente americano, as representações sobre os índios possuíam destaque. Por exemplo, no aspecto, linguístico, “[...] a inexistência constatada na língua dos selvagens dos fonemas F, L e R, recorrência obsessiva nos relatos de viajantes, inexistência dos conceitos de Fé, Lei e Rei” (ROUANET, p. 60). Sabe-se que as histórias devem ser entendidas

---

<sup>117</sup> Os índios aparecem em vários relatos de viajantes. Desde o século XVI até o século XIX, são encontradas descrições dos indígenas brasileiros, por exemplo, nos escritos de André Thevet, Jean de Lèry, Hans Sataden, Charles-Marie de La Condamine, Spix e Martius, Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Maximilian Wied Neuwied, Auguste de Saint-Hilaire. Para maiores informações consultar: ARAUJO, Ana Lucia. Encontros difíceis: o artista-herói e os índios corrompidos no relato de viagem *Deux Années au Brésil* (1862). In: **LUSO-BRASILIAN REVIEW**, Vol. 42, N.2, 2005, p. 15-39.

<sup>118</sup> As representações em relação aos índios remontam a Américo Vespúcio e a Cristóvão Colombo. Para Vespúcio, o indígena poderia ser identificado a partir de suas características: a nudez, a ausência de propriedade privada, a ausência de autoridades, como o rei, a anarquia, a liberação sexual e a falta de religião. Para Colombo, selvagem era o que caracterizava o índio, além de sua nudez, não apenas física e material, mas também uma nudez espiritual, já que, segundo Colombo, o índio não possuía leis, costumes ou religião. Assim, desde Vespúcio e Colombo, os europeus dividem-se em duas visões sobre os indígenas americanos: uns acreditam na barbárie e primitivismo, inferioridade e bestialidade dos habitantes da América, e outros exaltam suas qualidades, como a natureza *nobre* dos índios, o bom selvagem, igual ou superior ao europeu. Seja qual for a percepção do viajante europeu em relação ao indígena americano, esta estará pautada na alteridade, na diferença, na percepção que o europeu faz do outro, exótico e diferente, a partir de sua cultura.

como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que *comparam* os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com a qual já estamos familiarizados em nossa literatura. Logo “[...] todas as narrativas históricas pressupõem caracterizações figurativas dos eventos que pretendem representar e explicar [...]” (WHITE, 1994, p. 111). Todavia, a construção das narrativas históricas nunca é acabada e completa, pois é impossível a assimilação da totalidade da vida humana.

Dentro das concepções românticas, vimos que se, por um lado, a comparação entre a Europa e o Novo Mundo confirmava o avanço europeu em direção ao progresso, por outro lado, essa comparação levava a uma crítica dos males da sociedade civilizada por meio de uma idealização do mundo *primitivo* (ROUANET, p. 60). O índio, nesse contexto, aparece como o outro exótico, o bom e o mau selvagem<sup>119</sup>.

Sabemos que muitas viagens feitas por estrangeiros ao Brasil eram motivadas pelo desejo de conhecer e estudar os índios, que eram tidos naquele momento como o mais primal estado de desenvolvimento humano. Essa curiosidade vinha desde o descobrimento, quando já circulavam imagens em relação a esses povos. Os viajantes, ao aportarem no Novo Mundo, tentavam reconhecer aqui as visões sobre os índios presentes nos livros e no imaginário europeu (HOLANDA, 2010). Além disso,

“[...] a partir mesmo do momento em que o homem “primitivo” passa a ser visto como “a infância do homem civilizado”, não importa mais que ele seja considerado uma fera ou que represente a inocência e a verdade. Nem uma coisa e nem outra poderiam invalidar a missão que a Europa se atribui de ensinar a tais indivíduos as conquistas do pensamento racional, da civilização, o que vai fazer deles verdadeiros homens. Este é, portanto, o início de uma nova concepção de colonização, que se pode definir como uma espécie de *pedagogia destinada a preparar a idade adulta do mundo em geral*” (ROUANET, p.61-62).

De um lado, havia a visão animalésca do índio, indolente, preguiçoso, vingativo e rancoroso. De outro, a do homem original e exótico, o índio bravo e guerreiro,

---

<sup>119</sup> Segundo Holanda, em relação aos escritores de língua portuguesa, a exaltação ao índio somente acontecerá por efeito de influências estranhas e eruditas, a partir do século XVIII (HOLANDA, 2010, p.442).

habitante da selva paradisíaca<sup>120</sup>. Devemos considerar a complexidade dessa questão, uma vez que

[...] as narrativas históricas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Vista de um modo puramente formal, uma narrativa histórica é não só uma reprodução dos acontecimentos nela retratados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária (WHITE, 1994, p.105).

Essas imagens em relação aos silvícolas brasileiros também são encontradas no relato de Auguste François Biard, tanto no texto escrito quanto na iconografia. Biard, em sua narrativa, nos oferece elementos essenciais para o entendimento do que era a província do Espírito Santo em meados do século XIX. Em sua obra, o autor alia ironia e sarcasmo às descrições sobre a paisagem local, os habitantes da terra e sua cultura. Em sua descrição, transparecem as observações diárias dos acontecimentos por ele vivenciados, de forma livre e original. O pintor não apenas descreve o que vê, mas também transmite informações preciosas sobre essa terra desconhecida e sobre seus moradores, informações essas capazes de, ao mesmo tempo, entreter e despertar a curiosidade dos leitores do Velho Mundo. Para exemplificar, tomemos o relato de Auguste François Biard como um discurso formado por signos. Contudo, os discursos fazem muito mais do que apenas utilizar os signos “[...] para designar as coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. E esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (FOUCAULT, 2010, p. 55).

Buscando encontrar modelos indígenas para suas pinturas, Biard descobriu que, na província do Espírito Santo, ainda podiam ser encontrados muitos índios. Afinal, tratava-se de uma região povoada por diversas tribos indígenas, sendo que muitas delas ofereceram resistência à colonização branca, como a dos índios botocudos. Os Botocudos eram silvícolas que viviam no interior da província capixaba e, apesar

---

<sup>120</sup> No romantismo brasileiro, o índio aparecia exaltado como um mártir nacional, um herói, emblema da nação. Havia o louvor a uma natureza peculiar e própria e a seu habitante nativo, o índio, que aparecia na literatura nacional como símbolo da jovem nação nascente. Contudo, o índio, durante o século XIX, também foi vítima de políticas que tinham como objetivo a civilização, com a imposição de leis e do trabalho.

de possuírem uma cultura similar a de outras tribos das florestas do interior do Brasil, eram comumente reconhecidos por sua bravura e hostilidade. Devido à violência imputada a esses índios, principalmente por parte dos colonizadores, eram recorrentes as políticas direcionadas para essas populações, especialmente aquelas que tinham como objetivo o extermínio desses povos indígenas<sup>121</sup>. Além dos Botocudos, no Espírito Santo também havia índios civilizados e que residiam, sobretudo, nas antigas missões jesuítas, como em Vila Nova de Almeida e Benevente<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Um dos principais motivos do decréscimo da população indígena, segundo Cunha (1992), seriam as epidemias. Os índios americanos que, antes do contato com o europeu, desconheciam certas doenças a elas não tendo imunidade, passaram a sofrer com epidemias de varíola, sarampo, coqueluche, catapora, tifo, gripe, entre outros. Contudo, apenas a falta de imunidade das populações indígenas diante dessas doenças não foi a única responsável pela dizimação das populações americanas; “Outros fatores, tanto ecológicos quanto sociais, tais como a altitude, o clima, a densidade de população e o relativo isolamento pesaram definitivamente” (CUNHA, 1992, p.13). A tais fatores, somam-se a guerra e a exploração do trabalho indígena.

<sup>122</sup> Atual cidade de Anchieta.



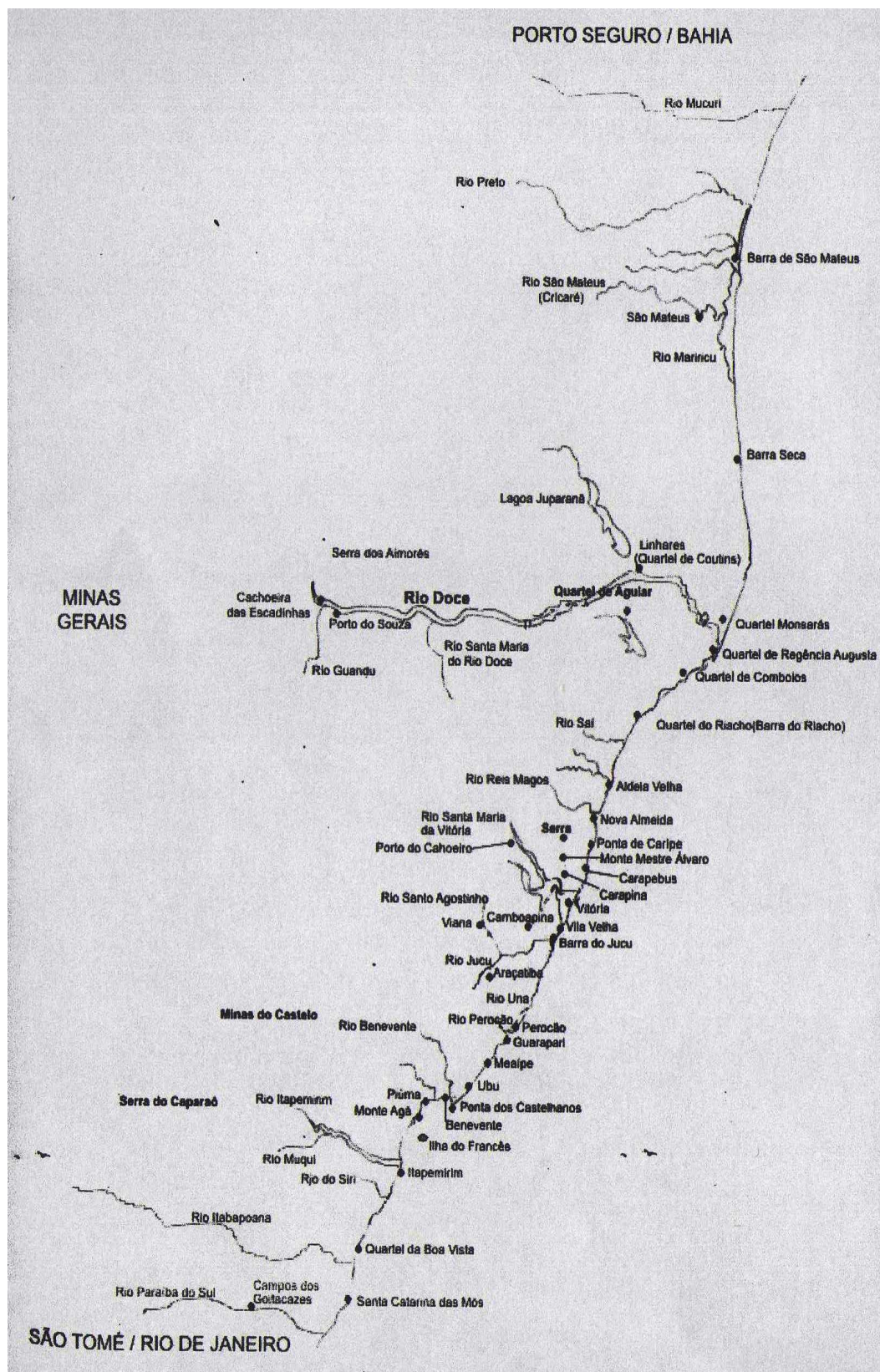


Figura 14 – Mapa da Capitania do Espírito Santo

Fonte: FREIRE, Mário Aristides. **A capitania do Espírito Santo**. Crônicas da vida capixaba no tempo dos capitães-mores (1535-1822). Vitória: Flor&Cultura editores, 2006, p. 35.

Diante dessas considerações, o objetivo do presente capítulo é mostrar como o pintor francês Auguste François Biard representou o indígena capixaba a partir das relações que manteve com esses povos durante a sua estadia na província do Espírito Santo. Em seus relatos, observa-se uma visão, na qual o índio aparece tanto como corrompido, quanto de forma idealizada. Isso se dá porque tudo faz parte de um discurso e, por detrás de análise de um sistema acabado, o que se descobre

[...] não é a própria vida em efervescência, a vida ainda não capturada, mas sim uma espessura imensa de sistematicidades, um conjunto cerrado de relações múltiplas. Além disso, essas relações, por mais que se esforcem para não serem a trama do próprio texto, não são, por natureza, estranhas ao discurso (FOUCAULT, 2010, p. 85).

Assim, a partir da iconografia e sua relação com o texto, busca-se compreender os elementos que fizeram com que o pintor possuísse uma visão ambígua, porém singular, do indígena brasileiro, representando-o de um lado, como o bom selvagem e, de outro, como o índio corrupto e covarde.

### 3.2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DOS ÍNDIOS NO BRASIL

Segundo Fausto (1992), quando os portugueses chegaram ao Brasil, encontraram uma população indígena que estava distribuída em toda a costa brasileira e na bacia Paraná-Paraguai<sup>123</sup>. Essa população dividia-se em dois grandes grupos: ao sul, a tribo dos Guarani ocupava a bacia acima citada e o litoral da Lagoa dos Patos, até Cananéia, em São Paulo. A faixa litorânea, até o Ceará, era ocupada pelos Tupi. Já os povos Tapuia<sup>124</sup>, ocupavam alguns pontos do litoral, próximos ao estuário do rio do Prata, na foz do rio Paraíba e no sul da Bahia, Minas Gerais e norte do Espírito Santo e, ao norte, uma faixa entre o Ceará e o Maranhão (FAUSTO, 1992, p.381-382).

Os europeus, ao chegarem e se estabelecerem no Brasil, adotaram uma divisão dos povos silvícolas brasileiros que segue a separação entre tribos Tupi-Guarani – índios

<sup>123</sup> Segundo Cunha (1992), pouco se sabe sobre a história dos índios brasileiros antes da colonização portuguesa, permanecendo obscura sua origem, densidade populacional, etc (CUNHA, 1992).

<sup>124</sup> Tapuia era o termo genérico utilizado para os índios não Tupi. As populações Tapias eram divididas em vários grupos, tais como, Charrua, Aimoré, Tremembé.

considerados amigos/aliados, mais suscetíveis ao contato europeu – e a Tribo dos Tapuias – índios considerados hostis e violentos, resistentes ao contato com o europeu e à colonização.

Os trinta primeiros anos da colonização foram um período de relativa tranquilidade entre índios e europeus, já que a relação entre os povos nativos e os colonizadores era norteadada pelo comércio. Os índios, por meio do escambo, trocavam objetos como foices e machados por animais exóticos, como papagaios e macacos e pela madeira do pau-brasil, que era utilizada na Europa para a tintura de tecidos (CUNHA, 1992, p.14-15). Com a concessão das capitânicas hereditárias, em 1532, começaram a chegar ao Brasil os primeiros colonos vindos de Portugal<sup>125</sup>. Foi a partir da colonização efetiva do território brasileiro que tiveram início os conflitos entre índios e portugueses. Os colonos almejavam o domínio das terras e a força de trabalho dos nativos, que também incluía a mão de obra indígena, em atividade de canoeiros e soldados para o apressamento de *novos* índios trazidos do sertão<sup>126</sup> (CUNHA, 1992, p.15).

Prevalecia, entre os colonizadores, a visão de atraso material e espiritual dos índios. Essa visão opunha-se à imagem em relação às terras brasileiras, sobre as quais predominavam os elogios, que exaltavam, principalmente, as belezas, o clima e a fertilidade do lugar. Esses elogios não eram feitos apenas por colonos: também eram encontrados em cartas e documentos jesuítas, que possuíam um objetivo ao enfatizarem as qualidades do Brasil. A intenção dos jesuítas era atrair novos membros da Companhia de Jesus para a colônia e, desse modo, diminuir o isolamento em que viviam. Em relação aos índios, não havia tolerância por parte dos religiosos, que repudiavam seus costumes e tentavam impor a excelência da vida europeia cristã aos nativos. Na América, “os bons padres viam materializar-se as

---

<sup>125</sup> Ao iniciar a colonização do território brasileiro, a Coroa tinha como objetivo estratégico e fiscal garantir politicamente a colônia e fazê-la florescer. Logo, os índios apareciam como importantes aliados nas lutas contra franceses, holandeses e espanhóis. Com a ajuda deles, seria possível garantir as fronteiras da colônia americana. Essas tribos serviam como *fronteiras vivas* contra os invasores. Também, por vezes, era interessante ter tribos hostis em pontos estratégicos, como vias fluviais, a fim de evitar o contrabando de produtos.

<sup>126</sup> Segundo Moreira (2011), o sertão pode ser definido como o oposto do mundo policiado, uma vez que não “se assemelhava à “civilização” e nem tampouco estava sob a jurisdição política da monarquia portuguesa e do “bom governo”” (MOREIRA, 2011, p.2). O sertão era, antes de tudo, o lugar do não policiado, o lugar onde índios, negros fugidos, salteadores e *vadios* viviam.

mais medonhas visões do reino do “Inimigo da Humana Geração” – nudez, promiscuidade, incesto, antropofagia, bebedeiras, feitiçaria, anarquia social” (MAESTRI FILHO, 1997, p.219). Diante desse quadro, o convencimento pelo exemplo e pelas palavras era o principal meio utilizado pelos padres para a conversão e civilização dos indígenas.

A colonização e a civilização dos índios não era uma tarefa fácil e grandes eram os obstáculos impostos. Um dos principais problemas enfrentados pelos jesuítas em seu projeto de cristianização e civilização era aprender e compreender a língua indígena. Segundo Maestri Filho (1997), mesmo os jesuítas mais “hábeis no difícil aprendizado foram obrigados a utilizar tradutores quando confessavam e pregavam. Os sacerdotes se comunicavam com dificuldade com a própria sociedade colonial, profundamente tupinizada” (MAESTRI FILHO, 1997, p.221). O diálogo era complicado e havia muita incompreensão entre religiosos, índios, e até mesmo colonos.

Apesar do obstáculo imposto pela língua, as conversões indígenas aconteciam. Essas conversões, no entanto, na maioria das vezes, mostravam-se inconsistentes, pois os índios, pouco tempo depois de batizados, voltavam a praticar seus antigos hábitos e costumes, tais como a nudez, a poligamia, a liberdade sexual, entre outros.

Os religiosos eram responsáveis tanto pela administração dos aldeamentos indígenas quanto pelos descimentos. Os descimentos, segundo Perrone-Moisés (1992), se caracterizavam como deslocamentos de tribos inteiras para aldeias próximas aos povoados portugueses<sup>127</sup>. Esses deslocamentos ocorriam após as tropas de descimentos, lideradas ou acompanhadas por um missionário, convencerem os índios a irem para os aldeamentos, sem utilizar para isso o uso da força. Tratava-se de “convencer os índios do “sertão” de que [era] de seu interesse aldear-se junto aos portugueses, para sua própria proteção e bem-estar” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 118). Os argumentos utilizados pelos jesuítas para

---

<sup>127</sup> Os descimentos aconteceram durante muito tempo, sendo sempre constantes e incentivados. Tiveram início no governo de Tomé de Souza em 1547 e foram realizados até o ano de 1757 durante o período pombalino (PERRONE-MOISÉS, 1992).

convencer os índios a se estabelecerem nos aldeamentos eram: liberdade, posse de suas terras nas aldeias<sup>128</sup> e proteção<sup>129</sup>.

De acordo com as instruções reais, os aldeamentos deveriam ficar localizados próximos às povoações, incentivando o comércio, assim como a civilização e a utilização dos serviços indígenas. Nas aldeias, poderiam viver apenas os índios e os missionários, excetuando-se quando as leis instituíam uma administração leiga. A administração das aldeias era, “preferencialmente, de responsabilidade dos jesuítas, que deveriam cuidar da catequese (‘governo espiritual’) da organização das aldeias e da repartição dos trabalhadores indígenas para os serviços, tanto da aldeia quanto para colonos e para a Coroa (‘governo temporal’)” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 119). Os aldeamentos serviam ao propósito do governo português de conversão, civilização e utilização da mão de obra indígena<sup>130</sup>.

Para o trabalho dos indígenas realizado nas aldeias deveria ser pago um salário, uma vez que eram legalmente considerados homens livres. Entretanto, a legislação nem sempre era cumprida e, muitas vezes, os índios tinham a sua liberdade cerceada, já que os colonos não pagavam os salários pelos serviços prestados, além de explorarem e sobrecarregarem-nos em seus afazeres.

Uma das funções dos indígenas que residiam nos aldeamentos era lutar nas guerras promovidas contra os índios hostis e os estrangeiros<sup>131</sup>. Assim, aos nativos cabia a defesa do território brasileiro contra as invasões estrangeiras, e a proteção dos povoamentos e das plantações dos ataques de índios *não-aliados*.

---

<sup>128</sup> Desde o início as terras das aldeias foram garantidas aos índios pela legislação.

<sup>129</sup> Segundo Cunha (1992), os índios de aldeamentos, tanto religiosos quanto civis, não se auto-reproduziam. Serviam sim, como locais onde os índios podiam ser alistados nas tropas de resgate para entrarem nos sertões e descenderem novas levas de índios, que substituiriam os lugares deixados por seus antecessores (CUNHA, 1992, p. 13).

<sup>130</sup> De acordo com PERRONE-MOISÉS: “O aldeamento é a realização do projeto colonial, pois garante a conversão, a ocupação do território, sua defesa e uma constante reserva de mão-de-obra para o desenvolvimento econômico da colônia” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 120). Além disso, “todo o projeto baseia-se na crença de que o que se oferece aos indígenas realmente representa um bem para eles” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 120).

<sup>131</sup> Também eram convocadas para as guerras nações livres consideradas *amigas* e aliadas pelos portugueses.

Apesar da proteção dispensada aos índios nos aldeamentos, nem todos os povos indígenas se submetiam à colonização. A resistência por parte das tribos tapuias era grande, e obrigava os portugueses a se manterem presos à região litorânea. Para alcançar as terras no interior da colônia, tornava-se necessário sujeitar o gentio ao branco, reprimindo-o.

Diante da separação entre tribos amigas e inimigas, a política indigenista dispensava tratamento diferenciado para aqueles índios aldeados e aliados e outra relativa aos inimigos. Para os índios aldeados e aliados, a liberdade foi garantida durante toda a colonização. Desde o início, sempre foram considerados

[...] livres, [...] senhores de suas terras nas aldeias, passíveis de serem requisitados para trabalharem para os moradores mediante pagamento de salário e [...] muito bem tratados. Deles [*dependia*] reconhecidamente o sustento e defesa da colônia (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 117).

Em relação aos índios hostis e inimigos, recomendava-se a sua escravização, que poderia ser feita pelas guerras justas e pelos resgates. A guerra justa era o principal meio de escravidão legal dos índios. Segundo Perrone-Moisés (1992), as “causas legítimas de guerra justa seriam a recusa à conversão ou o impedimento da propagação da Fé, a prática de hostilidade contra vassallos e aliados dos portugueses [...] e a quebra de pactos celebrados” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 123). Além dessas, outras justificativas eram utilizadas para promover as guerras justas, como a salvação da alma e a antropofagia praticada pelos índios<sup>132</sup>. Apesar das recomendações legais para a guerra justa contra o indígena, ao longo da história do Brasil, muitas investidas contra os gentios tiveram como causa motivos econômicos, sendo justificadas a posteriori.

Para ser declarada a guerra contra os índios, os colonos deveriam convencer a Coroa da animalidade daqueles, descrevendo de forma negativa os silvícolas. Assim, era recorrente a utilização de termos como antropofagia, crueldade, violência, animalidade e incivilidade para definir os indígenas<sup>133</sup>. Comprovando-se a

---

<sup>132</sup> Todavia o principal motivo utilizado para a guerra justa era a preexistência de hostilidade do inimigo.

<sup>133</sup> A construção da imagem do índio violento e traiçoeiro aparecia, sobretudo, nas áreas de conflitos, e era proferida principalmente, por colonos e certas autoridades.

violência e a barbaridade dos índios, a guerra era julgada justa. Aos índios, mesmo para aqueles que se rendessem, apenas restava a escravidão<sup>134</sup>.

Com a expulsão dos jesuítas pelo marquês de Pombal, em 1759<sup>135</sup>, e a posterior chegada da Corte portuguesa e do príncipe regente, em 1808, ao Brasil, a situação do indígena irá modificar-se. Os índios passam a ser objetos de discussões científicas e de políticas indigenistas que, muitas das vezes, reafirmarão a escravização dos silvícolas e a ocupação de suas terras.

Segundo Cunha (1992), foi no século XIX que se colocou pela primeira vez a questão da humanidade dos índios. Era certo que o século XVI “jamais duvidara que se tratava de homens e mulheres. Mas o cientificismo do século XIX está preocupado em demarcar claramente os antropóides dos humanos, e a linha de demarcação é sujeita a controvérsias” (CUNHA, 1992, p.134). Mesmo sendo afirmada oficialmente, a humanidade dos índios era contestada no âmbito privado, especialmente no interior do Brasil, onde imperava a imagem animalésca do índio bestial e feroz. Esse também foi o século das grandes explorações e do cientificismo. Foi nesse período que proliferaram os estudos sobre os índios Botocudos, realizados por viajantes e naturalistas europeus que se aventuravam pelos sertões brasileiros. Nesse contexto de estudos naturalistas, tornou-se necessária a reunião em uma

[...] única e mesma operação o que a linguagem de todos os dias mantém separado: deve, a um tempo, designar muito precisamente todos os seres naturais e situá-los ao mesmo tempo num sistema de identidades e de diferenças que os aproxima e os distingue dos outros (FOUCAULT, 2007, p.190).

Desde o descobrimento da América, os debates em relação aos habitantes do Novo Mundo foram intensos e controversos, especialmente a partir das teorias de

---

<sup>134</sup> Os escravos obtidos por meio da guerra justa poderiam ser vendidos ou ficar retidos nas mãos dos vencedores. Além disso, deve ser sublinhado que a escravidão não era lícita somente para os índios hostis. Aqueles homens cativos de índios que fossem comprados ou *resgatados* com o intuito de serem salvos continuariam a ser escravos (PERRONE-MOISÉS, 1992, p. 127).

<sup>135</sup> Segundo Moreira (2011), “a mistura biológica, social e cultural entre os índios e não índios foi uma das principais intenções da política pombalina que, ao expulsar os jesuítas do Brasil e transformar antigas missões em vilas e povoados, o fez, dentre outras razões, segundo a justificativa de que se deveria acabar com a “odiosa” segregação dos índios nos aldeamentos” (MOREIRA, 2011, p.10).

Cornelius De Paw sobre a senilidade dos índios americanos<sup>136</sup>. Será no século XIX, contudo que ganharão destaque novas teorias em relação aos povos americanos<sup>137</sup>. Contestando a teoria de De Paw, vão afirmar que os índios não representam a velhice da humanidade, mas, sim, a sua infância. Surge, então, a ideia do primitivismo dos indígenas americanos. Primitivos, os povos nativos americanos seriam os “testemunhos de uma era pela qual já teríamos passado: fósseis, de certa forma, milagrosamente preservados nas matas [...]” (CUNHA, 1992, p.135). Assim, desenvolvia-se a teoria de que os índios do Novo Mundo estariam na *estaca zero* da evolução.

Devem-se destacar as minúcias dos estudos a respeito dos seres vivos. Isso porque, segundo Foucault (2007),

[...] Quando se tem de fazer a *história* de um animal, [...] o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma de saber, tudo o que foi *visto* e *ouvido*, tudo o que foi *contado* pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições dos poetas. Conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia (FOUCAULT, 2007, p.55).

No cerne das discussões europeias em relação aos índios, eles seriam, então, “fósseis vivos que testemunhavam do passado das sociedades ocidentais. [...] as sociedades sem Estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades “primitivas”, condenadas a uma eterna infância” (CUNHA, 1992, p.11).

---

<sup>136</sup> Foram várias as polêmicas científicas envolvendo o *Novo Mundo* e seus habitantes na Europa. Dentre as teses mais discutidas, estavam as de Buffon e De Paw. Para Buffon, os índios americanos eram “tais como seus animais, imperfeitos e relativamente débeis, porém amáveis e “interessantes” justamente por sua debilidade” (GERBI, 1996, p.56). Já a posição de De Paw diante dos habitantes do Novo Mundo era de que eles eram “animais, ou pouco mais que isso” (GERBI, 1996, p.56), que odiavam as leis da sociedade e ofereciam obstáculos à educação. Para De Paw, os índios possuíam quatro vícios: a embriaguez, a gula, a ingratidão e a pederastia. Voltaire, por exemplo, afirmava que a pobreza da alimentação americana “entrava no quadro do continente inóspito, avaro para com seus próprios filhos a ponto de estrangê-los ao canibalismo, tão pobre de vitualhas úteis quanto rico em metais funestos” (GERBI, 1996, p.50). Também os religiosos e missionários possuíam opiniões divergentes sobre os índios americanos, uns tendiam a idealizar o indígena, enquanto outros os descreviam com cruel severidade. Para maiores informações sobre as discussões em relação ao Novo Mundo consultar: GERBI, Atonello. **O Novo Mundo: história de uma polemica 1750-1900**. Tradução de Bernardo Jofilly. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>137</sup> Segundo Foucault (2007), “as histórias das idéias ou das ciências [...] imputam ao século XVII, e, sobretudo ao século XVIII, uma curiosidade nova: aquela que os fez, se não descobrir, pelo menos dar uma amplitude e uma precisão até então insuspeitadas às ciências da vida” (FOUCAULT, 2007, p. 171). Logo, os debates envolvendo o *Novo Mundo* e seus habitantes ganham importância, principalmente para o estudo e compreensão do desenvolvimento da vida humana e da natureza.



Apesar dessas discussões teóricas feitas na Europa em relação ao índio americano, no Brasil, ainda prevalecia a antiga divisão entre índios *bravos* e índios *mansos*<sup>138</sup>. Por um lado, discutia-se se os índios *bravos* deveriam ser exterminados, para assim, liberar os sertões para a colonização – solução que beneficiaria os colonos<sup>139</sup>. De outro, havia o interesse em civilizar e incluir esses índios hostis à sociedade política. Essa proposta era colocada, principalmente por estadistas que acreditavam na possível incorporação de povos à sociedade por meio do trabalho<sup>140</sup>.

A política indigenista do Primeiro Reinado tinha como objetivo a *liberação* dos territórios ocupados pelos índios, a fim de tornar possível a expansão colonial pelo interior do Brasil, em regiões até então poucas exploradas, como o vale do Rio Doce. Em relação ao índio dos sertões, o principal problema colocado para a sua civilização era em relação aos próprios representantes do *mundo civilizado*, que, para ocupar o interior e as zonas fronteiriças, seguiam as tradições dos antigos sertanistas de dizimar e escravizar os índios (MONTEIRO, 2001, p.139).

Durante o Império, vários projetos foram elaborados em relação aos índios<sup>141</sup>. Do lado daqueles que defendiam a incorporação dos índios à sociedade, e não o seu

---

<sup>138</sup> Segundo Morel (2011), “ainda que a legislação e o discurso oficial da monarquia brasileira não acatassem a escravidão indígena e valorizassem estas populações como objetos de estudos científicos, o que ocorria ao mesmo tempo era que, no contato direto com proprietários rurais e autoridades locais, predominavam o preconceito e a violência em relação a tais índios. Sobretudo levando-se em conta que suas terras situavam-se numa região próspera e com reservas de riquezas minerais exploradas por firmas britânicas” (MOREL, 2001, p.1042).

<sup>139</sup> Segundo Moreira (2001), o índio “era apenas definido como o *outro*, como *bárbaro*, *selvagem* e *não-humano* que o processo de *civilização* dos territórios selvagens e dos *selvagens* adquiria plena legitimidade. E, de fato, essa alteridade mortífera que separava *civilizados* e *selvagens* era apenas parcialmente superada quando o *índio selvagem* transitava dessa condição para o estatuto de *índio civilizado*. A plena integração dos índios, fossem eles considerados *selvagens* ou *civilizados* só se dava, no entanto, quando os mesmos eram reconhecidos como *cablocos*, reconhecidamente umas das partes antagônicas que compõem a trajetória de desenvolvimento de *nossa sociedade*” (MOREIRA, 2001, p.276-277)

<sup>140</sup> Segundo Monteiro (2001), uma contradição em relação aos indígenas iria marcar o Império, pois, no momento em que o governo sancionava as *guerras ofensivas* contra os índios hostis, nas diferentes regiões do país, o índio era tomado como um símbolo nacional. Os intelectuais reivindicavam um passado comum, mestiço, que tinha como objetivo realçar a identidade da nova nação americana, no contexto da separação política de Portugal. A independência colocou aos colonos que iriam edificar a nação a difícil tarefa de conciliar uma identidade americana, mestiça, com práticas de exclusão de índios e negros (MONTEIRO, 2001, p. 131). A solução encontrada para tal dilema foi a de colocar o índio no passado.

<sup>141</sup> Foi no século XIX que a política indigenista deixou de ser essencialmente uma questão de mão-de-obra para se tornar uma questão de terras (CUNHA, 1992, p.133).

extermínio, estava o nome de José Bonifácio<sup>142</sup>. Em seu projeto, Bonifácio pressupunha a sujeição das tribos indígenas ao trabalho

[...] através da sua reunião em aldeamentos conduzidos por missionários religiosos, mas que contariam com as forças militares destacadas a certa distância. Bonifácio pregou a *brandura* como tratamento fundamental para alcançar a pacificação, além da *justiça* na negociação das terras indígenas, assegurando sua compra e não esbulho, e os princípios cristãos da *constância* e *sofrimento* no processo de integração (MARINATO, 2008, p. 44).

Para manter os índios nos aldeamentos, seria necessário, contudo, a presença de missionários, o estímulo de casamentos mistos, o comércio de produtos, e o incentivo de diversos tipos de trabalho, como a agricultura.

Bonifácio acreditava que, diante de tratamento humanitário decente, os índios apresentariam um comportamento dócil. Grande era a tensão entre aqueles que possuíam certa simpatia pelos indígenas, “fruto de experiências no sertão, e os [*que defendiam*] pressupostos teóricos sobre a inferioridade e o atraso dos selvagens em referência à civilização” (MONTEIRO, 2001, p. 152). Assim, nos sertões que gradativamente eram incorporados à nação, os aldeamentos indígenas – que condensavam as principais práticas relacionadas aos índios no Império – “[...] condensavam idéias e práticas da política indigenista do Império. Nos gabinetes imperiais, ao longo do século, discutia-se com veemência se este constituía o melhor caminho para a civilização” (MONTEIRO, 2001, p.157).

O contraste entre o índio histórico, alicerce da nacionalidade, tupi por excelência e preferencialmente extinto, e o índio contemporâneo, selvagem, que vivia nos sertões incultos, estava presente no pensamento brasileiro, no século XIX, ganhando paulatinamente status científico (MONTEIRO, 2001). Para os pensadores do Império, os índios Tupi,

---

<sup>142</sup> No século XIX, com o surgimento do movimento Romântico brasileiro, o índio tornou-se símbolo nacional, o índio como o herói em um passado mítico (ROCHA, 2006). Era o movimento Indianista “que considerava a exaltação ao índio brasileiro como prova de amor à Pátria, além de uma forma de confrontar a pureza desse personagem com a figura de uma Europa rica, porém pervertida pela ambição e pela vaidade” (ROCHA, 2006, p. 206). Os índios eram representados de acordo com o padrão clássico e neoclássico – que lembravam figuras gregas, encarnando o homem nobre e honroso de um passado glorioso. Entretanto, mesmo com o Indianismo, “em nome do avanço da civilização, inúmeros brasileiros apoiavam a extinção dos índios, como uma forma de apoiar o progresso” (ROCHA, 2006, p.211).

[...] relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua. Já os Tapuias, a despeito de enormes evidências históricas em contrário, situavam-se num pólo oposto. Frequentemente caracterizados como inimigos ao invés de aliados, representavam, em síntese, o traçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador. Se a última opção custou aos Tupis a sua sobrevivência enquanto povo, a recusa dos outros garantiu-lhes a sobrevivência até o século XIX (MONTEIRO, 2001, p. 172).

Havia uma cisão entre aqueles que defendiam políticas filantrópicas e aqueles que defendiam políticas agressivas e intolerantes: “atrair ou repelir, civilizar ou exterminar, alternativas que remontavam aos primórdios da colonização moviam discussões nos sertões e nas cidades” (MONTEIRO, 2001, p.143).

### 3.3 OS ÍNDIOS BOTOCUDOS

Segundo Paraíso (1992), as primeiras notícias dos Botocudos – também conhecidos como Tapuias ou Aimorés – datam do início da colonização<sup>143</sup>. Os Botocudos ocupavam um território que compreendia “[...] grandes faixas da Mata Atlântica e da Zona da Mata na direção leste-sudeste, constituídas de florestas latifoliadas tropicais, cujos limites prováveis seriam o vale do Salitre, na Bahia, e o rio doce [sic], no Espírito Santo” (PARAÍSO, 1992, p.413). Em relação à formação histórica dos popularmente chamados índios Botocudos, Paraíso (1992) afirma que eles pertenciam ao tronco linguístico Macro-Jê, ou seja, os Botocudos possuíam uma matriz linguística comum, que sofria variações nos dialetos. Povos seminômades, eram exímios caçadores, pescadores e coletores – a caça e a pesca eram atividades tipicamente masculinas, já a coleta era praticada pelas mulheres<sup>144</sup>. Sua organização social era caracterizada pela constante fragmentação do grupo, pela divisão natural do trabalho e por um sistema religioso pautado na figura dos espíritos

---

<sup>143</sup> De acordo com Paraíso (1992), foi no século XVI, quando da instalação das Capitânicas de Porto Seguro e Ilhéus, que ocorreram os primeiros contatos belicosos entre índios botocudos e europeus. Os conflitos ocorriam, principalmente, por causa das tentativas de captura de índios botocudos que pudessem substituir a mão-de-obra tupiniquim quase inexistente (PARAÍSO, 1992, p. 415).

<sup>144</sup> A caça era considerada a atividade mais importante na vida econômica desses povos, tanto que eram conhecidos por serem hábeis caçadores.

encantados mortos<sup>145</sup> (PARAÍSO, 1992, p. 423). Os Botocudos eram povos organizados em subgrupos seminômades, divididos entre si. Cada grupo possuía um chefe, que era escolhido de acordo com a coragem e bravura demonstrada, e não hereditário. Os combates e as guerras, ritualizados, eram constantes e tinham como objetivo a obtenção de novos territórios para a caça e a coleta.

Suas moradias apresentavam dois tipos básicos, uma para estadas longas e outras para uso temporário. A primeira constituía-se de estacas fincadas em círculos, cobertas de folhas e galhos de árvores. Já a segunda, era feita com galhos de palmeira enterrados no chão, amarrados em cima, formando uma arcada, onde se penduravam os objetos (PARAÍSO, 1992, p.423).

O nome Botocudo teve origem nos ornamentos utilizados pelos índios nos lábios e orelhas, os chamados botoques. Esses ornamentos eram feitos de madeira “[...] extraída da barriguda que, depois de cortada nas dimensões desejadas, era desidratada no fogo, o que a tornava leve e branca. Após essa fase o botoque era pintado à base de urucu e jenipapo com desenhos geométricos” (PARAÍSO, 1992, p. 423-424).

A partir do contato dessas populações indígenas com a sociedade *civilizada* ocorreram mudanças sociais dentro dos grupos botocudos. Isso causou a desagregação social, econômica e política desses povos, o que levou a sua quase extinção. A maioria dos povos botocudos se mantinha contrário ao processo de colonização e se protegia, afastando-se em direção a territórios desconhecidos no interior do Brasil.

Durante os séculos XVII e XVIII, as tribos de botocudos foram privilegiadas pela reversão das capitanias de Ilhéus, Porto Seguro e Espírito Santo à Coroa portuguesa devido à falência das mesmas. As tribos tapuias puderam se refugiar nos sertões dessas regiões, mantendo seus costumes e sua integridade social e territorial e obrigando os colonos a restringirem sua área de ocupação ao litoral.

---

<sup>145</sup> Segundo Paraíso (1992), o sistema religioso dos Botocudos pautava-se “[...] na existência de quatro tipos de espíritos: os que viviam na esfera superior, os da esfera da natureza, os que viviam sob a forma de almas no interior dos corpos dos vivos e, finalmente, os do mundo subterrâneo” (PARAÍSO, 1992, p.425).

Esse panorama de relativa proteção chegou ao fim com a falência da mineração, na região das Minas Gerais, e o surgimento de novas opções econômicas para a região como, a pecuária, o comércio e a agricultura. Esse novo panorama fez com que os colonos refletissem sobre as populações indígenas que estavam refugiadas no interior. Para escoar a produção, os rios surgiam como principal meio de transporte, especialmente aqueles cujas nascentes estavam em Minas Gerais e desaguavam no litoral do Espírito Santo ou da Bahia. Assim, povoados surgiram ao longo dos rios, com o objetivo de auxiliar o comércio, o combate aos índios Botocudos e a expansão territorial. Contudo, a ocupação não era tarefa fácil, pois, nessas regiões de difícil acesso, o abastecimento era precário, tanto para colonos quanto para militares, havia o medo e a insegurança, a falta de estradas e caminhos que ligassem essas regiões aos povoados e vilas maiores.

A capitania do Espírito Santo foi criada pela Coroa portuguesa, assim como as demais, como meio de assegurar a posse das terras do Novo Mundo e de colonizá-las. A capitania espírito-santense não prosperou segundo as expectativas da monarquia portuguesa, porém nunca foi abandonada, uma vez que, com a descoberta de ouro no interior, e a posterior reversão da capitania à Coroa, esta serviu como uma espécie de barreira contra o contrabando de metais preciosos, além de ser o habitat de índios hostis<sup>146</sup>.

No Espírito Santo, a região do Rio Doce era habitada por índios Botocudos. Esses povos estiveram no centro das discussões acerca da política indigenista no Império, já que, desde o início da colonização, ofereceram resistência frente o colonizador<sup>147</sup>. Segundo o príncipe Maximiliano,

---

<sup>146</sup> Destaca-se a importância da Companhia de Jesus nas terras capixabas. Durante toda a permanência dos jesuítas, eles construíram obras de grande valor, possuindo dez aldeamentos, sendo que duas dessas missões obtiveram destaque e uma longa duração, a aldeia de Nossa Senhora de Reritiba – atual cidade de Anchieta – e a de Santo Inácio dos Reis Magos – localizada na cidade de Serra, fundada no século XVI. Ambas as missões eram populosas e conhecidas por receberem estudantes interessados em aprender a língua geral brasileira – Tupi-Guarani (MOREIRA, 2011).

<sup>147</sup> Descrições sobre as dificuldades impostas pelos botocudos à colonização aparecem nos relatos dos viajantes Maximilian Wied Newied e Auguste de Saint-Hilaire. Segundo Maximilian (1989), chegando à fazenda de Muribeca, atestaram que havia pouco tempo que os índios botocudos haviam visitado a fazenda e “atacaram os rebanhos da fazenda à margem do Itabapuana e mataram de maldade trinta bois e um cavalo. Um rapazote negro, que tomava conta do gado, foi isolado dos companheiros armados, feito prisioneiro, morto, e, segundo afirmam, assado e devorado” (WIED-

A tribo dos botocudos vagueia nas florestas, à beira do rio Doce até às nascentes deste na capitania de Minas Gerais. [...] Esses selvagens se distinguem pelo costume de comer carne humana e pelo espírito guerreiro: têm oferecido, até agora, obstinada resistência aos portugueses (WIED-NEUWIED, 1989, p. 153).

Assim, no início do século XIX, a província capixaba continuava a ser uma região densamente povoada por índios, tanto nos sertões como nas zonas policiadas. Contudo, não existiam apenas índios *selvagens* no Espírito Santo, mas também índios *civilizados*. Estes índios conviviam, em relativa paz, com os colonos<sup>148</sup>. Já os índios *selvagens* habitavam os sertões e ofereciam resistência à colonização e à catequese. Essa situação era reconhecida pelos governos locais, assim como o eram as diferenças entre os povos indígenas habitantes do território. Os governantes locais sabiam que não era fácil governar uma região onde “[...] o trânsito de índios dos sertões para a província e, inversamente, de índios das vilas e povoados para os sertões era intenso e difícil de ser controlado” (MOREIRA, 2011, p. 4-5)<sup>149</sup>.

A abertura dos *sertões* capixabas teve início “[...] na administração de Antônio Pires da Silva Pontes (1800-1804), que recebeu ordem expressa da Coroa de abrir o rio Doce à navegação e ao povoamento” (MOREIRA, 2011, P.5). Diante da resistência encontrada por parte dos índios Tapuias, que, segundo os relatos dos colonos, atacavam violentamente os povoados, as fazendas, destruindo plantações, o príncipe regente, Dom João VI decretou a Carta Régia de 5 de maio de 1808. Este documento real deflagrava a guerra ofensiva contra as tribos de Botocudos, antropófagos e violentos, assim como a construção de destacamentos militares ao

---

NEUWIED, 1989, p. 126). Testemunhou, à época, o feitor da fazenda “é inconcebível que o governo ainda não tenha adotado medidas efetivas para exterminar esses brutos. [...] É sem dúvida tê-los tão perto; mas deve ser lembrado que os colonos, pelo mau tratamento que dispensaram aos habitantes aborígenes, logo no começo, foram os causadores principais dessa hostilidade” (WIED-NEUWIED, 1989, p. 126-127). Também Saint-Hilaire conta a história do negrinho morto, assado e comido pelos índios selvagens. Assim como o príncipe Maximilian, o viajante francês não acredita nas narrativas contadas pelos brancos, “creio pouco aconselhável aceitar plenamente essas narrativas de homens incultos, animados pelo ódio e suscetíveis a criar fantasias em torno de suas ações” (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 21-22).

<sup>148</sup> Diversas vezes o governo fez uso dos índios civilizados no combate e *amansamento* dos índios bravos.

<sup>149</sup> Além disso, soma-se o fato de que esses índios se encontravam em diferentes estágios de contato e transculturação.

longo do território ocupado pelos tapuias<sup>150</sup>. Foi a declaração de guerra aos índios hostis, especialmente àqueles que habitavam a região de Minas Gerais, Espírito Santo e Porto Seguro – botocudos –, além dos Kaingang de São Paulo. Os índios poderiam ser escravizados por um período de 10 a 15 anos. Com tal decreto, o Governo abria

[...] precedente para todo tipo de abuso contra os índios. A declaração justificava o aprisionamento de várias tribos, e na busca desenfreada pela mão-de-obra barata e farta, eram aprisionados tanto os índios considerados *bravos* quanto os *civilizados*, embora a lei proibisse qualquer hostilidade contra os índios aliados (NASCIMENTO, 2001, p. 235).

As discussões atingiam todos os setores da sociedade, que dividiam opiniões diferentes quanto ao tratamento que se deveria dispensar aos índios. De um lado, havia os que desejavam o extermínio desses povos. De outro, os que acreditavam que os índios *bravos* poderiam ser integrados à sociedade por meio do trabalho e das leis<sup>151</sup>. A política indigenista praticada pelo governo caracterizou-se como um conjunto de leis emitidas continuamente e que tinham como objetivo atender “[...] os argumentos dos colonos e governantes, baseadas na necessidade de levar o desenvolvimento aos sertões e na ferocidade dos Botocudos, que reagiam, a seu modo, ao devassamento do seu território” (PARAÍSO, 1992, p. 416)<sup>152</sup>. Com a abertura do Rio Doce ao comércio e navegação e a declaração de guerra contra os índios hostis, teve início, na região do vale do rio, a construção de vários quartéis militares que tinham como finalidade a proteção da região contra o ataque dos índios botocudos.

Assim, desde o decreto da guerra ofensiva contra os índios botocudos, houve um paulatino extermínio desses povos, já que se fez ressurgir a figura do *caçador de índios*, o que acelerou o processo de desapropriação de novos territórios e a desarticulação dessas populações indígenas que, por séculos, haviam se mantido

<sup>150</sup> Essa política manifestou-se através da construção de quartéis, destacamentos, ordenados em circunscrições e divisões militares espalhados ao longo do rio Doce. (PARAÍSO, 1992, p.417).

<sup>151</sup> De acordo com Cunha (1992), “a recomendação de se usarem ‘meios brandos e persuasivos’ no trato com os índios a partir de José de Bonifácio passa a fazer parte do discurso oficial” (CUNHA, 1992, p.136).

<sup>152</sup> Segundo Paraíso (1992), “os principais mentores e executores dessa política militarista foram d. Rodrigo de Souza Coutinho, o conde de Linhares, ministro da Guerra de d. João VI, o conde de Palma, o ouvidor de Porto Seguro, José Marcelino da Cunha, os presidentes da Província do Espírito Santo, Antonio Pires da Silva Pontes, Manoel Tovar e Francisco Alberto Rubim, e Pedro Maria Xavier, presidente de província de Minas Gerais” (PARAÍSO, 1992, p.416).

resistentes à colonização (PARAÍSO, 1992, p. 417). A guerra contra os índios hostis não produzia apenas ataques e mortes. Muitas vezes, a pior consequência das incursões era a fome entre os indígenas que, famintos e *esfarrapados*, tornavam-se uma ameaça para a saúde e a ordem pública (MONTEIRO, 2001).

A Carta Régia de 1808 somente foi revogada em 27 de outubro de 1831, no período regencial. Sofrendo violências por parte dos colonos da região, os índios que residiam no interior da província do Espírito Santo revidavam também com violência, promovendo assaltos, correrias e ataques às fazendas, plantações, povoados e vilas. Para resolver essa situação, o governo passou a construir quartéis militares, presídios e a implantar destacamentos além da formação de aldeamentos de Botocudos. Contudo, nem sempre a aproximação dos botocudos a povoados, fazendas e vilas eram ataques ofensivos. Muitas vezes, os índios procuravam estabelecer um diálogo ou aliança com autoridades e povos locais, que nem sempre foram corretamente interpretados, uma vez que tanto a política de submissão quanto de eliminação promovida pelo governo encontrara a resistência dos índios botocudos.

Com o objetivo de proteger os colonos, promover o desenvolvimento da região e a guerra contra os índios, foi criada, no Espírito Santo, a Diretoria Militar do Rio Doce (DMRD), na região de Linhares. A criação da Junta de Civilização e Conquista dos Índios e Navegação do Rio Doce buscou atender a cinco objetivos, sendo o primeiro e principal deles a guerra ofensiva contra os índios botocudos. A segunda função da Junta seria a formação de um corpo militar; a terceira, a divisão da região em seis distritos e comandantes; a quarta, uma gratificação de soldo, proporcional ao trabalho de cada comandante; e a quinta, a reunião trimestral para a avaliação dos resultados (SILVA, 2006, p.5).

Os comandantes de cada distrito deveriam liderar as tropas, mantendo a tranquilidade dos colonos e o combate aos índios selvagens<sup>153</sup>. Também eram responsáveis pela construção e manutenção de vias de comunicação, a supervisão dos aldeamentos, além de possuírem funções burocráticas (SILVA, 2006, p.6).

---

<sup>153</sup> Cada comandante das Divisões Militares deveria combater os índios de sua jurisdição e, assim, garantir a paz e a segurança dos colonos.



Ademais, os comandantes recebiam prêmios pelas campanhas contra os indígenas<sup>154</sup>, tais como o aumento do soldo e o direito de escravizar os prisioneiros e de distribuir as terras que estavam em sua jurisdição<sup>155</sup>. Tanto que, segundo Silva (2006), a Carta Régia de 13 de maio de 1808 citava que “[...] haveria uma recompensa para o Comandante de Divisão que mais ativamente combatesse os botocudos e prêmios promocionais para os demais Comandantes que abrissem luta contra os índios” (SILVA, 2006, p.13).

Com a Independência do Brasil, a Diretoria do Rio Doce passou a ter um sentido *mais pacificador*. Isso porque, em 1824, foi criado o plano para a civilização dos índios botocudos, que teve inspiração no pensamento de José Bonifácio, que

[...] repudiava a guerra ofensiva como método de abordagem dos índios “bravos” que viviam nos sertões do Império, preferindo a educação, a catequese, o comércio, a mestiçagem, a criação de aldeamentos como meios de integrá-los na sociedade “nacional” que, então, dava os primeiros passos de sua organização (MOREIRA, 2011, p.5).

O plano para a civilização dos índios botocudos no Espírito Santo teve como resultado a criação de um aldeamento na barra do rio Doce, denominado São Pedro de Alcântara. O objetivo desse aldeamento era a sedentarização dos índios. Todavia, nem sempre a sedentarização era benéfica, pois, desde a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, houve um aumento no número de índios convocados a prestar serviços, especialmente de caráter militar, no Rio de Janeiro<sup>156</sup>. Os índios aldeados e civilizados eram, então, obrigados a deixarem suas casas, famílias e plantações e passarem meses fora, prestando serviços ao governo<sup>157</sup>. Os índios das aldeias eram “[...] legalmente livres e tutelados, entretanto estavam obrigados aos trabalhos em obras públicas e nas aldeias, mediante recebimento de salários, e ao serviço militar” (NASCIMENTO, 2001, p.237). Assim, a autonomia dos povoados

---

<sup>154</sup> Todavia, “se por um lado a Junta Militar procurou combater os índios conforme ordenado na Carta Régia de 13 de maio de 1808 que instituiu a “guerra ofensiva” contra os botocudos, por outro procurou garantir, em algumas situações, o mínimo de condições para que os índios aldeados não retornassem às matas nem tivessem suas terras invadidas por colonos que ocupavam a nova fronteira” (SILVA, 2006, p.19).

<sup>155</sup> Contudo, as Divisões Militares eram inspecionadas regularmente por militares da tropa da Capitania de Minas Gerais. Essas inspeções tinham como finalidade assegurar o cumprimento das ordens e a fiscalizar o funcionamento das Divisões Militares.

<sup>156</sup> Fato agravado pela proximidade entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo.

<sup>157</sup> Muitos desses índios fugiam para não terem que prestar os serviços ao governo.

indígenas estava inteiramente relacionada “[...] à capacidade de os próprios índios fornecerem ao Estado a mão-de-obra esperada para a execução do ‘serviço do Rei’, metamorfoseado, depois da Independência, em ‘serviço do Império e da Nação’” (MOREIRA, 2011, p.11) <sup>158</sup>.

Mesmo com o plano de Civilização dos índios botocudos, a guerra não foi abandonada, porém “[...] o contato amistoso e o aldeamento de grupos e tribos eram sempre mais vantajosos, evitando mortes e perdas materiais e, principalmente, dando condições para o acesso a terra pelos colonos” (SILVA, 2006, p.21). Era fundamental a permanência dos índios nos aldeamentos, pois, somente assim, se poderia garantir o sucesso do processo de distribuição de terras aos colonos. Para tanto, outro fator que garantiria o sucesso da empreitada seria a construção e manutenção das vias de comunicação, essenciais para o escoamento da produção e comércio de produtos de fora.

Os índios botocudos estiveram no centro das discussões políticas e científicas do século XIX. Por parte do governo brasileiro, tanto sofreram hostilidades quanto foram objeto de políticas *mais brandas*. Para os estrangeiros que visitavam o Brasil, eram objeto de estudo que despertava a curiosidade. Importantes atores no processo de resistência à colonização, ao fim dos oitocentos haviam sido quase exterminados.

### 3.4 AUGUSTE FRANÇOIS BIARD E OS ÍNDIOS DA PROVÍNCIA DO ESPÍRITO SANTO: DO ÍNDIO IDEALIZADO AO ÍNDIO CORROMPIDO

Como já foi dito nos capítulos anteriores, o principal objetivo da viagem de Auguste François Biard ao Brasil foi a busca por modelos indígenas que posassem para as suas pinturas. Tal fato, comum ao século XIX, somente foi possível porque

[...] A formação de um campo próprio à iconografia etnográfica na Europa do início do século XIX floresceu quando a pintura, o desenho, a gravura, antes do invento da fotografia, passaram a ser usados com a intenção de

---

<sup>158</sup> No Espírito Santo, quem depositava os índios nas frentes de trabalho era o juiz de paz (NASCIMENTO, 2001, p. 236).

fixar no tempo modos de vida dos povos ditos “primitivos” (PORTO ALEGRE, 2001, p.86).

O pintor chegou e se instalou na capital do Império, onde não pôde realizar seu objetivo, por não haver índios na cidade. Passou um tempo no Rio de Janeiro, tendo aceitado fazer alguns retratos para a família real. Entretanto, não se conformou com não encontrar os índios, como relatou:

Muitas vezes indagara de franceses que já tinham estado no Brasil aonde se deveria ir para ver os índios e de nenhum recebera uma satisfatória resposta. Na opinião da maioria dessas pessoas não existiam mais índios; a raça desaparecera; todavia, a meu ver, haveria ainda alguns em alguma parte. Eu queria encontrá-los fosse como fosse. Negros eu já vira muitos na África e até mesmo em Paris. Não me interessavam mais. Teimava era em conhecer os índios (BIARD, 2004, p. 53).

Como se pode perceber na passagem acima, Biard compartilhava um objetivo comum com outros viajantes estrangeiros que se aventuravam pelo interior do Brasil: a curiosidade de conhecer e estudar os índios brasileiros, fossem eles civilizados ou não. A etnografia, presente em diversos relatos de viagem, é “[...] o meio pelo qual os europeus representam para si os (usualmente subjugados) outros” (PRATT, 1999, p. 33). Esse interesse pelos nativos brasileiros não era algo novo para o pintor. Antes de realizar sua viagem pelo Brasil, Biard já havia feito diversos estudos de povos autóctones, durante sua viagem ao Ártico. Além disso, o francês também estava inserido na tradição da história natural da época, em que o fascínio e o desejo de retratar povos selvagens era comum<sup>159</sup>.

Segundo Araújo (2005), o interesse de Auguste François Biard em desenhar e pintar índios selvagens estava ligado a um tipo de exotismo étnico e também ao espírito científico da época. Em uma época de crescimento industrial e urbano, na qual o mundo natural tornava-se quase inexistente e dava lugar à poluição e à

---

<sup>159</sup> Os franceses sempre tiveram presença significativa no Brasil, tanto que, em 1816, a coroa portuguesa irá promover o desenvolvimento das artes plásticas financiando a vinda da missão artística francesa. Grande parte dos viajantes europeus que veem ao Brasil – artistas ou cientistas – tem como objetivo pintar e estudar os indígenas americanos. Contudo, deve-se ressaltar que, apesar desse interesse, as relações mantidas entre os artistas europeus e os modelos indígenas variaram muito (ARAÚJO, 2003). Assim, muitos artistas, como por exemplo, Jean-Baptiste Debret, quase não tiveram contatos com os nativos, sendo suas representações resultado de informações colhidas de outros viajantes ou presentes em Coleções e Museus, tais como, roupas, jóias, artefatos, entre outros. Já outros artistas, como Auguste François Biard, tiveram contatos diretos com os indígenas, convivendo, na maioria das vezes com esses nativos.

insalubridade, a busca por uma natureza selvagem e intocada tornava-se cada vez mais comum. Assim, entre a vida na capital, que

[...] se parecia de alguma maneira com a vida européia, os viajantes estrangeiros preferem encontrar os diferentes grupos étnicos que formam a população local. Mesmo residindo na cidade, é o exotismo da paisagem ou dos tipos humanos, autóctones ou de origem africana, que chamam a atenção do viajante (ARAUJO, 2005, p.20).

Foi nessas regiões, distantes da Europa, que os viajantes entraram em contato com o indígena, em um fenômeno que se enquadra na *zona de contato*, ou seja, o lugar onde índios e europeus se encontram, se relacionam e realizam trocas. Dentre as várias imagens produzidas pelo pintor francês, e que ilustram seu livro, existem muitas que se enquadram nos chamados retratos etnográficos. Ou seja, cenas em que os índios, retratados nas florestas, quase se confundem com a natureza, cenas onde o pintor interage com os *selvagens* (ARAÚJO, 2003). Na análise de esboços, desenhos, aquarelas e gravuras produzidos pelos viajantes, percebe-se que aparecem como um novo gênero pictórico, pois eles procuravam traduzir as experiências de suas viagens como expressão histórica do observado e do vivido. Segundo Sallas (2010), as imagens produzidas pelos viajantes correspondiam à maneira como esses estrangeiros percebiam o Brasil. Essas imagens não eram mero registro fiel da realidade observada, pois na verdade seriam “[...] uma construção discursiva, que depende de formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos vigentes” (MENESES, 1996, p.152).

Assim, foi durante sua permanência no Rio de Janeiro que, certo dia, Biard soube notícias de que poderia encontrar *selvagens* no interior da província do Espírito Santo. Em 2 de novembro de 1858, o pintor embarcou em um vapor com destino a cidade de Vitória.

Chegando à capital da província capixaba, Biard viu pela primeira vez um grupo de índios. Desapontado, o francês afirmou que esses índios viviam numa habitação que não era nem uma casa, mas também não poderia ser qualificada de taba. Eles já possuíam hábitos civilizados. Entrando em uma dessas habitações, viu mulheres fazendo rendas, e também que havia um periquito empoleirado em um pau e alguns papagaios soltos (BIARD, 2004, p.57).

O pintor, porém, não se demorou na cidade de Vitória. O destino de sua viagem era uma fazenda no interior de Santa Cruz<sup>160</sup>, onde índios eram empregados na extração de madeira. No caminho para a Santa Cruz, Biard passou pela aldeia de Nova Almeida. Essa aldeia, outrora, havia sido habitada por jesuítas e, segundo o artista francês, era visível, no centro da praça,

[...] grande pedra na qual eles prendiam os índios acusados de algum delito. A influência dos jesuítas sobre essas almas que deles beberam as primeiras noções do cristianismo se foi transmitindo de geração em geração e ainda hoje eles respeitam rigorosamente os padres (BIARD, 2004, p. 59).

Nova Almeida foi uma das reduções jesuíticas que existiram na província do Espírito Santo. Fundada em 1587, com o nome de São João dos Reis Magos, era habitada por índios civilizados, alguns portugueses e negros. Essa afirmação de Auguste François Biard sobre a obediência indígena para com os padres vem do êxito da obra dos jesuítas no Espírito Santo durante o período colonial.

Após chegar a Santa Cruz, Biard e o seu benfeitor, o *Senhor X*, foram obrigados a permanecer durante três semanas na aldeia, por causa do mau tempo, que os impedia de seguir com a viagem. Com a melhora das condições climáticas, o pintor e seu benfeitor puderam seguir.

Depois de instalado, e vendo ser impossível realizar trabalhos com fotografia, já que chovia muito e a umidade estragava seus materiais, afirmou que “[...] o remédio era abandonar a fotografia e voltar à pintura” (BIARD, 2004, p. 70). Assim, Biard resolveu pintar um quadro aproveitando os índios<sup>161</sup> que trabalhavam com o italiano como modelos. Isso porque era hábito, na província do Espírito Santo, brancos de origem europeia terem como trabalhadores indígenas civilizados. Esses índios, entretanto, não possuíam um status social definido, já que não eram escravos, eram homens livres, mas também não eram assalariados. Sobre os meios mais conhecidos de incorporação dos índios vindos recém-chegados dos sertões, Moreira (2011) afirma que

---

<sup>160</sup> Santa Cruz fica localizada no atual município de Aracruz.

<sup>161</sup> Segundo Araújo (2005), mesmo utilizando-se da “simples denominação ‘índio’ para designar os primeiros modelos que ele pintou durante sua estadia no Espírito Santo, o uso de termos como ‘mulata’, ‘mulato’, ‘negro’ e ‘mameluca’ mostra sua preocupação em identificar os diferentes graus de mestiçagem da sociedade local” (ARAÚJO, 2005, p.20).

[...] foram aldeamentos, onde se procurava fixá-los sob o controle provincial, e a legislação orfanológica, que permitia aos moradores contratá-los para seu serviço em troca de algum salário e do compromisso de alimentá-los, civilizá-los e catequizá-los (MOREIRA, 2011, p. 6).

Assim, esses indígenas acabavam por manter uma relação de dependência com os brancos empregadores, pois sua subsistência dependia deles. Essa tutela correspondia “à perda da autonomia e da liberdade conquistadas, pois os índios passavam a ter “dono”, “amo” ou “patrão” em uma espécie de situação bastante próxima ao cativo disfarçado”. (MOREIRA, 2011, p.9). Isso foi atestado pelo próprio Biard, em uma passagem na qual o Senhor X aceita *emprestar* um de seus índios para que o pintor pudesse fazer um quadro. Segundo as observações do pintor:

[...] De fato, me emprestou mais um de seus índios; digo um de seus índios porque é costume, na província do Espírito Santo, pegá-los jovens, quando, ainda sujeitos a uma administração, eles são como crianças abandonadas; toma-se a responsabilidade de educá-los, devendo-se mantê-los até certa idade, não como escravos, mas na qualidade de servidores (BIARD, s/d, p. 72).

Apesar desse *empréstimo*, o trabalho do pintor era retardado pelo seu anfitrião, que fazia diversas objeções diante das tentativas de Biard em pedir sua ajuda para conseguir os modelos indígenas, inclusive dizendo que,

[...] os índios são supersticiosos, não iriam querer posar; e, quanto a ele, achava embaraçoso propor-lhes isso. Consegui, contudo, convencer e pintar um dos índios da casa. Nem pensar em convencer um segundo; o primeiro já tinha ficado muito descontente, a julgar pelo que me assegurou o senhor X ... (BIARD, s/d, p. 45).

Diante dessa situação, percebe-se que a dificuldade encontrada pelo pintor francês em conseguir modelos para seus retratos era ligada à relação de dependência dos índios com o Senhor X, pois os indígenas não estavam dispostos a contrariar a vontade de seu empregador, de quem provinha o sustento. Essa dificuldade foi resolvida quando Biard saiu da casa de seu anfitrião e, utilizando-se de recursos como a bebida e o dinheiro, conseguiu persuadir os indígenas, provavelmente os não ligados ao seu antigo anfitrião. Dessa forma, Biard teve maior liberdade tanto para conseguir modelos quanto para realizar seus trabalhos na presença dos indígenas. Tal fato foi de grande importância para que o francês obtivesse êxito em seu desejo de pintar os nativos (ARAÚJO, 2005) e promover estudos. Cabe ressaltar que a mudança foi efeito de carta do Senhor Taunay, cônsul francês no Rio de

Janeiro, que lhe enviou dinheiro. Assim, tornou-se possível a saída de Biard da casa de seu anfitrião italiano, o que lhe facilitou os trabalhos com os indígenas.

Sobre as dificuldades enfrentadas pelos viajantes, afirmou Pratt (1999) que eles “[...] lutam numa batalha desigual contra privações, ineficiência, indolência, desconforto, maus cavalos, estradas sofríveis, clima ruim e atrasos” (PRATT, 1999, p. 257) e, também, como foi o caso de Auguste François Biard, contra a falta de hospitalidade e de ajuda por parte de seu anfitrião.

Esses viajantes, ao entrar em contato com os índios, buscavam estabelecer parâmetros entre a sua cultura e a dos povos estudados, a fim de compreender aquilo que viam. Foi assim que as festas e as danças tornaram-se importantes instrumentos para a reflexão sobre o *grau* de civilidade em que se encontravam os povos indígenas do Brasil<sup>162</sup>. Isso porque, a Europa, a partir do século XVIII, procurou explorar e estudar *mundos diferentes*, buscando compreendê-los por meio dos aparatos da história natural (PRATT, 1999).

Durante a sua permanência no interior de Santa Cruz, Biard participou de uma festa religiosa. O francês estava em seu quarto, tentando proteger-se dos incômodos causados por insetos, quando, segundo relatou:

[...] ouvi ao longe um barulho confuso; tocavam alguma coisa como tambor cuja membrana estivesse molhada. Que poderia significar semelhante barulho nessas solidões? [...] De manhã fiquei sabendo que era a festa de São Benedito, muito venerado entre os índios. Eles se preparam para a festa com seis meses de antecedência e guardam a lembrança seis meses depois. A partir do momento em que começam a tocar, o tambor não pára nem de noite, nem de dia. [...] em cada cabana que entrávamos, estavam bebendo caíum e cachaça; não cantavam, gritavam. Os homens sentados, tinham entre as pernas seu tambor primitivo, [...] outros esfregavam um pequeno bastão um instrumento feito de um pedaço de bambu denteado de cima até em baixo. Ao som dessa algazarra, as mulheres mais velhas dançavam devotamente um horrível cancan que certamente nossos virtuosos agentes de polícia teriam desaprovado. Depois de se dançar muito, beber muito e gritar muito numa cabana, passava-se a outra para recomençar a algazarra. Numa dessas cabanas dei prova de imensa coragem, bebendo direto de uma cabaça cheia de caíum, cortesia inspirada pelo desejo de me tornar popular e de fazer alguns retratos. No entanto, não ignorava a maneira de se preparar essa bebida. Sabia que as velhas (pois são sempre elas que exercem as funções importantes) mastigavam raízes de mandioca antes de lançá-las numa panela; sabia que elas cuspiam uma após outra no recipiente e depois deixavam fermentar todo. O amor pela arte levava a melhor que o nojo (BIARD, s/d, p. 68-69).

---

<sup>162</sup> Este *grau* de civilização era em relação à cultura europeia.

Depois de ir para uma outra casa junto com o cortejo, Biard viu dois personagens importantes aparecerem no local. O primeiro era um índio que vestia uma longa blusa branca e que segurava com uma das mãos um guarda-chuva vermelho, enfeitado com flores amarelas e, com a outra, carregava uma caixa com São Benedito<sup>163</sup>. Essa caixa também era enfeitada com flores e se destinava a receber as oferendas. O segundo personagem vestia um traje militar de cor azul-celeste, com adornos vermelhos, suas dragonas de ouro caíam para trás e, em sua cabeça, alteava-se um chapéu de pontas assombroso em comprimento e altura. Esse segundo personagem era o capitão, que dançava durante toda a cerimônia. Os músicos, em duas fileiras, acompanhavam o santo, sendo seguidos pelas velhas devotas, que dançavam o *cancan*<sup>164</sup>; “O grupo passavam em frente da cabana de cada convidado do banquete; o capitão, sempre dançando, entrava e dava a volta pelo interior da casa” (BIARD, s/d, p.71). Finalmente, entraram na igreja, enfeitada com palmeiras e, depois de retirarem as oferendas e fecharem a caixa com São Benedito, todos foram embora (BIARD, s/d, p.72).

Ao analisarmos o relato sobre os festejos ao *Santo Negro*, podemos identificar outro elemento da *zona de contato*, ou seja, a transculturação. Os índios, povos que historicamente foram subjugados pelos brancos, mesmo não podendo lutar contra a dominação, em graus variáveis, determinaram aquilo que absorviam e utilizavam na

---

<sup>163</sup> São Benedito, ainda hoje, é um santo muito popular no Espírito Santo. No século XIX, era venerado também entre os escravos negros de Vitória. É famosa a história da briga entre duas irmandades, uma pertencente ao convento de São Francisco e outra à Igreja do Rosário. Conta a história que, no ano de 1832, iria se realizar, como de costume no dia 26 de dezembro, a procissão com o santo, porém, fosse dia chuvoso, o frade Manuel de Santa Úrsula, que ocupava o guardião do convento de São Francisco, local onde residia a imagem do santo, não permitiu a saída à rua, o que muito aborreceu a Irmandade. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário arquitetou um plano para roubar a imagem. Sabendo disso, frei Manuel guardou a imagem no convento, a fim de impedir os planos dos irmãos do rosário. Contudo, no ano seguinte, aproveitando-se de um descuido, estes roubaram a imagem e levaram-na para a Igreja do Rosário. Isso causou muitas rivalidades entre as duas irmandades. Os irmãos do convento foram apelidados de caramurus e os irmãos do rosário de peroás. As duas irmandades passaram a dividir o ano: de janeiro até o dia de Corpus Christi as celebrações ficavam a cargo dos caramurus, e do dia seguinte até 31 de dezembro era a vez dos peroás. Devido às constantes brigas entre as duas irmandades, uma queria fazer uma festa mais bonita que a outra, o bispo diocesano Dom Fernando Sousa Monteiro proibiu as procissões de São Benedito no ano de 1905. Somente dois anos após a morte do bispo, os festejos foram retomados pela irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Para maiores informações: ELTON, Elmo. **São Benedito sua devoção no Espírito Santo**. Vitória: DEC/SEDU, 1988.

<sup>164</sup> Esses personagens eram comuns nas procissões a São Benedito. Em Vitória, “os músicos vestiam custosos uniformes de lã [...] os dolmans eram de gola alta, alamares ao peito, o boné tipo francês, da mesma cor, mas parecendo esses uniformes com os dos militares da época. [...] As bandas se faziam presentes, quando os devotos fora da igreja dançavam, preferencialmente o **camundá**” (ELTON, 1988, p.24-25). As mulheres se enfeitavam e vestiam saia, camisa e xale.



sua própria cultura (PRATT, 1999, p.30-31). No caso do interior do Espírito Santo, os índios, ao se identificarem com São Benedito, assimilaram a devoção a ele, em uma expressão religiosa que mesclou rituais indígenas e católicos, transformando em única essa festa e a experiência de participar da mesma.

Em relação às festas no Brasil do oitocentos, Abreu (1999) afirma que esse século “[...] recebeu de herança o que ficou conhecido por ‘religiosidade colonial’ ou ‘catolicismo barroco’[...]. As práticas católicas eram marcadas pelas espetaculares manifestações externas de fé, presentes nas pomposas missas” (ABREU, 1999, p.33). Essas manifestações aconteciam também nos funerais e nas festas, onde se mesclavam as tradições católicas e as sobrevivências pagãs, “[...] com seu politeísmo disfarçado, superstições e feitiços, que atraíam muitos negros, facilitando a sua adesão e paralela transformação” (ABREU, 1999, p.33). Destacavam-se nesses eventos a participação de confrarias, que em sua maioria eram organizados por irmandades as:

[...] homenagens aos santos padroeiros, ou outros de devoção, eram o momento máximo da vida dessas associações. [...] tais festas costumavam confundir as práticas sagradas com as profanas, tanto nas comemorações externas como nas que eram realizadas dentro das igrejas. Além das músicas mundanas, sermões, te-déuns, novenas e procissões, eram partes importantes as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas. Na maioria delas a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade para mostrar suas músicas, danças e batuques (ABREU, 1999, p.34)

Essas festas, além de se configurarem como um momento de entretenimento, também atestavam a sobrevivência de uma religiosidade colonial, que foi marcada pelo encontro e convivência entre as práticas religiosas de portugueses, índios e negros, o que possibilitou a formação de um hibridismo cultural, no qual sagrado e profano se interpenetravam<sup>165</sup> (ABREU, 1999, p.35). Mesmo que, durante o período colonial, tenha-se tentado transpor informações e valores civilizatórios de forma autoritária e ornada, Tinhorão (2000), afirma que, ao se analisar os documentos, o que se percebe é que “[...] o esquema de controle da participação popular nos

<sup>165</sup> Segundo Leite e Caponero (2010), no Brasil, as “[...] festas religiosas cristãs foram sendo incorporadas às tradições africanas e indígenas e foram sendo criados, em cada região do país, novos segmentos das festas mais importantes, cada qual com suas características peculiares. Batidas de tambor, cantos, procissões, oferendas, lavações de escadas, banhos rituais, visitação pelas casas de um povoado, bailes, uso de bebida e comidas especiais, trajes cerimoniais e danças são apenas algumas das características a serem analisadas nas manifestações tradicionais das festas populares que ocorrem por todo o Brasil” (LEITE; CAPONERO, 2010, p. 103).

eventos públicos não se efetivava, na prática, com a rigidez que se poderia imaginar” (TINHORÃO, 2000, p.8), uma vez que havia profusão de danças, músicas, bebidas, como forma de incorporação da cultura popular aos ritos e festas religiosas.

Fica expresso nessa passagem que, apesar do estranhamento de Biard em relação a esse ritual religioso – era algo inusitado, culturalmente diferente, o festejo de um santo negro, São Benedito, muito cultuado por negros e índios do Espírito Santo – o francês participou dos festejos e, mesmo que um de seus objetivos fosse se tornar popular entre os índios e, desse modo, conseguir modelos, o pintor fez apontamentos importantes sobre os costumes da população indígena local<sup>166</sup>. Afinal a “[...] estranheza é, aliás, um fator que provoca reações dúbias, tanto de afastamento quanto de fascínio (SEIXO, 1996, p.125)”, pois,

[...] conhecer aquilo que pertence propriamente a um indivíduo é ter diante de si a classificação ou a possibilidade de classificar o conjunto dos outros. A identidade e aquilo que a marca se definem pelo resíduo das diferenças. Um animal ou uma planta não é aquilo que é indicado – ou traído – pelo estigma que se descobre impresso nele; é aquilo que os outros não são; só existe em si mesmo no limite daquilo que dele se distingue (FOUCAULT, 2007, p.199-200).

Contudo, Auguste François Biard não deixou de ter um olhar do homem civilizado, que via com receio ou *desdém* aquilo que presenciava. Tanto que, ao falar da dança das índias, afirmou que mais parecia um horrível cancan e que seria desaprovado pelas autoridades de polícia.

Assim, Biard não foi somente um mero espectador daquilo que vivenciava. Ele também se envolveu e participou daquilo que narrava. Ao analisar as imagens produzidas pelo pintor em sua aventura pelas terras capixabas, deve-se sublinhar que não se pode dizer que elas foram fruto da imaginação, pois, a imagem pertence ao real, e não há como separar as práticas sociais de suas representações pictóricas. Logo, as imagens possuem valor histórico, exatamente pela possibilidade de compreensão do imaginário e da vida social que elas permitem. E, mesmo que esse conhecimento seja delimitado pelo olhar do viajante, ele também cria o objeto,

---

<sup>166</sup> Biard afirma que eram índios que participavam dos festejos a São Benedito, contudo, possivelmente também havia muitos cablocos, mestiços, celebrando o Santo Negro. Vale ressaltar que toda essa região era vastamente povoada por índios.

já que, “[...] a imagem não só é instituída historicamente, como é, também, instituinte” (MENESES, 1996, p.154).



Figura 15 – A Festa de São Benedito numa aldeia indígena

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p.70.

Na imagem acima, o cortejo da festa a São Benedito. No centro da imagem, está a pequena embarcação que viaja pelo rio. Na extremidade direita do barco, os homens tocam os instrumentos e entoam hinos ao santo. Na outra extremidade, duas mulheres vestidas com saias e blusas e um homem vestido com uniforme militar dançam sob a música. No centro da figura, um homem vestido com uma camisa comprida, e que lembra a vestimenta dos coroinhas da igreja, carrega um guarda-chuva e uma caixa com São Benedito. Percebe-se, pela imagem, certa suntuosidade na festa, com seus ornamentos, vestimentas e enfeites. A descrição de Biard da festa de São Benedito faz parte de uma descrição etnográfica. Segundo Sallas (2010), podem ser consideradas imagens etnográficas

[...] aquelas representações dos viajantes que retrataram o modo de vida dos índios em seu *habitat* natural, sua organização familiar, construção de suas moradias, sua forma de caçar, cenas guerreiras, suas danças e

cerimônias rituais, além de instrumentos guerreiros e artefatos domésticos. De modo geral, todos os viajantes buscaram representar o que observaram e o que julgaram significativo da vida cotidiana dos índios. O resultado dessas observações foi retido em suas narrativas, em desenhos, aquarelas e gravuras, enfatizando a representação da vida indígena nas florestas tropicais (SALLAS, 2010, p.431).

Além disso, pensando com Foucault (2007), vemos que a descrição e sua representação pictórica da festa de São Benedito tentam recriar tudo aquilo que foi visto pelo pintor, pois que “[...] a descrição está para o objeto que se olha como a proposição está para a representação que ela exprime: constitui sua colocação em série, elementos após elementos” (FOUCAULT, 2007, p.186-187).

Grande parte das ilustrações do livro de Auguste François Biard sobre as tribos brasileiras são desenhos de cunho etnográfico, e isso se enquadra dentro do objetivo da viagem do pintor, que era encontrar modelos indígenas para suas pinturas<sup>167</sup>. As ilustrações presentes na narrativa de Biard em relação aos índios são inovadoras, pois, em grande parte delas, realça o caráter aculturado dos nativos brasileiros. Essas pinturas, marcadas pelo exagero, geralmente ilustram os conflitos entre o pintor e os índios, o que também fica expresso no texto do pintor. Biard se enquadra nessa tradição etnográfica do século XIX que privilegiava retratos detalhados dos indígenas brasileiros. Assim, no decorrer do livro, são vários os retratos detalhados das cabeças dos índios. Contudo, o pintor não deixa de exagerar em alguns traços físicos das imagens dos índios feitas por ele.

---

<sup>167</sup> Auguste François Biard possui uma visão ambígua, porém singular dos índios brasileiros. Assim, ao mesmo tempo em que transparece certa admiração ao ver o chefe indígena usando seu botoque para se alimentar, descreve com desprezo a dança das índias na festa de São Benedito, ou quando presencia os ritos feitos por uma velha índia no funeral do índio Almeida.



Figura 16 – O índio Almeida

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p.84.

Ao se observar tanto a figura acima quanto a figura abaixo, nota-se que o pintor procurou evidenciar os olhos, nariz, boca e orelhas dos índios retratados. Essas descrições, provavelmente, foram favorecidas pela relação próxima que Almeida e Manoel tinham com Biard, já que Almeida esteve com ele durante sua estadia na residência do Senhor X, tendo-o ajudado a matar uma cobra no meio da mata, e Manoel tornou-se seu cozinheiro e ajudante após ele se instalar junto dos índios. Ambas as imagens foram influenciadas pela simpatia que o viajante tinha por seus ajudantes.



Figura 17 – O pequeno Manoel, meu cozinheiro

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p.90.

As descrições idealizadas dos indígenas feitas por Auguste François Biard são, sobretudo, em relação aos índios *não civilizados*. Essa dualidade entre índio bom e índio mau está presente na literatura de viagem que vem sendo produzida desde o descobrimento do Brasil. Assim, o índio era descrito, por um lado, como violento, cruel, cheio de vícios, mentiroso e, por outro, havia o reconhecimento da inteligência e nobreza de outro índio, ou seja, o bom selvagem<sup>168</sup>.

<sup>168</sup> A filosofia do *bom selvagem*, desenvolvida por Michel de Montaigne no século XVI, baseava-se em um julgamento da diversidade, da criação, visto a partir do relativismo, onde o índio, dotado de inteligência era igualado ao europeu, assim, os índios não pareciam ser tão *bárbaros* ou selvagens como era afirmado. Segundo o autor, o conceito de bárbaro seria relativo, uma vez que, seria definido pelas práticas dos *não-bárbaros*, pois, “só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos” (MONTAIGNE, 1972, p. 105). Logo, esses povos não mereceriam essa designação só “por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva” (MONTAIGNE, 1972, p. 106). Montaigne não vê como bárbaros os povos nativos da América, considera seus costumes interessantes, e até louváveis. Para Montaigne (1972), “não me parece excessivo julgar bárbaros atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado. [...] Podemos portanto qualificar esses povos como bárbaros em dando apenas ouvidos à inteligência, mas nunca se os compararmos a nós mesmos, que os excedemos em toda sorte de barbaridade” (MONTAIGNE, 1972, p. 107). E, “por

No decorrer de sua permanência no Espírito Santo, Biard teve contato, principalmente, com índios civilizados. Contudo, em determinada ocasião, um grupo de índios Botocudos lhe fará uma visita. Esses botocudos foram os únicos índios não civilizados que Biard encontrou durante sua permanência na província do Espírito Santo. Segundo o pintor, “tive um dia a idéia de visitar o **sertão**, do lado do rio Doce e dos Botocudos. Sabia que não faltavam dificuldades, e por isso tomei minhas precauções. [...] Era preciso encontrar os índios que deviam acompanhar-nos” (BIARD, s/d, p. 77) (grifo do autor). Iam desbravando com dificuldades a mata densa e repleta de perigos, e “[...] como sempre, os índios com seu instinto animal e selvagem, nos guiavam, abrindo caminho” (BIARD, s/d, p.83). Depois de algum tempo caminhando por entre a floresta, o pintor encontrou uma casa onde poderia se instalar. Agora “[...] enfim eu tinha a perspectiva de realizar os projetos de estudo tanto tempo acalentados em vão. [...] Ia viver no meio de inúmeros modelos: estava certo de tirar um pouco da superstição com a ajuda da cachaça” (BIARD, s/d, p. 89).

Foi nessa casa que Biard recebeu a visita de alguns índios Botocudos. O pintor estava trabalhando em casa, quando ouviu vozes, e se surpreendeu ao ver em sua porta uma dúzia de selvagens botocudos, de lábios deformados e orelhas de meio pé de comprimento. Esses índios voltavam de Vitória, onde haviam se encontrado com o presidente da província, recebendo fuzis, pólvora e chumbo, além de camisas e calças. Foram feitas promessas e os índios despachados. Logo ao saírem da cidade, tiraram as roupas e as enrolaram em um pacote, carregando os fuzis a tiracolo e os arcos nas mãos (BIARD, s/d, p. 96). O francês possuía alguns objetos de pouca importância como

[...] uma faca e uma lima de unha compradas em Paris numa dessas barracas que cobrem as avenidas no ano novo. Dei-as de presente ao que parecia o chefe do grupo; logo ficamos bons amigos, porque ele me ofereceu em troca um arco e três flechas. Acrescentei ao presente uma parte do meu almoço, que foi igualmente bem recebida. Por essa boa ação fui recompensado pelo que pude assistir; ele tinha, como os companheiros, numa abertura feita no beijo inferior, um disco de caule de cacto pouco maior que uma moeda de cinco francos; usou-o como se fosse um prato, cortando em cima, com a faca, um pedaço de carne defumada que só tinha que deixar escorregar para dentro da boca. Esse método de se servir do beijo à maneira de prato me pareceu muito cômodo. Meus novos conhecidos tinham também grandes pedaços de madeira semelhantes no lóbulos das orelhas. Sem essa precaução, elas penderiam meio pé. Fiquei

---

certo, em relação a nós são realmente selvagens, pois entre suas maneiras e as nossas há tão grande diferença que ou o são ou o somos nós” (MONTAIGNE, 1972, p. 109).

muito contente com esse encontro, porque não tinha certeza se iria até a aldeia deles, que, no entanto, não ficava muito longe (BIARD, s/d, p. 96-97).

Auguste François Biard possui uma imagem idealizada do índio Botocudo<sup>169</sup>, que se enquadra na visão do bom selvagem. O Botocudo é o índio que vive em harmonia com a natureza e que sofre os efeitos negativos da colonização branca (ARAÚJO, 2003). O pintor critica as autoridades locais que fazem promessas que não são cumpridas. Além disso, existe uma difamação e uma perseguição a esses índios, que são considerados pela população em geral como cruéis, antropófagos e sanguinários. Biard se utiliza da troca de presentes para ganhar a simpatia dos visitantes, ele lhes presenteia com objetos de pouco valor. Esses objetos, contudo, adquirem grande valor para os índios que retribuem o agrado com um arco e três flechas, objetos de grande importância para uma tribo de caçadores. Os adornos utilizados pelos Botocudos na boca e nas orelhas chamam a atenção do viajante, que observa com certa admiração o índio utilizar-se do botoque no lábio inferior como prato<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Infelizmente, Biard não retratou os índios Botocudos que lhe fizeram a visita. Segundo o próprio pintor, ficou com receio de que o chefe do grupo se sentisse ofendido se pedisse para que fosse retratado. A imagem do nativo foi feita posteriormente, de acordo com suas lembranças (BIARD, 2004). A região do interior do Espírito Santo, na época da visita de Biard, ainda era vastamente habitada por tribos indígenas, inclusive por Botocudos. Esses índios, muitas das vezes, já haviam tido contato com o *mundo civilizado*, logo esse encontro ter sido possível.

<sup>170</sup> A princípio poder-se-ia duvidar da história narrada pelo pintor francês, contudo, segundo Araújo (2003), no inventário de venda dos pertences da oficina de Auguste François, datado de 1865, estão listados não apenas o arco e as três flechas mencionados no texto, mas também quatro retratos de índios botocudos (ARAÚJO, 2003). Além disso, existia um intercâmbio entre os diversos escritos de viagens. Também havia trocas entre a população local e os viajantes estrangeiros. Esse intercâmbio de informações contribuiu para a perpetuação de imagens, de modo consciente ou não, entre um autor e outro (RIBEIRO, 2004). Logo, pode ser possível que Biard tenha se utilizado, de modo consciente ou não, de imagens já produzidas por outros viajantes estrangeiros sobre os índios botocudos para desenhar o chefe da tribo indígena.





Figura 18 – Um botocudo

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 97.

A imagem feita pelo pintor do índio botocudo, segundo Araújo (2005), “[...] mistura preceitos do retrato etnográfico e da caricatura, muito parecida com outras ilustrações da época representando a mesma tribo” (ARAÚJO, 2005, p. 21). Como o pintor não menciona nenhuma sessão para a pintura do retrato do índio botocudo, pode-se supor que Biard tenha feito o desenho posteriormente, a partir de suas lembranças do indígena capixaba<sup>171</sup>. Mesmo que não fosse um cientista, Biard descreve com certa precisão as principais características do nativo capixaba, tornando inteligível o objeto de sua descrição para o leitor, isso porque “[...] perante o mesmo indivíduo, cada qual poderá fazer a mesma descrição; e, inversamente, a

<sup>171</sup> Foi com o desenvolvimento da história natural que surgiram os jardins botânicos e as coleções zoológicas. Segundo Foucault (2007), “[...] isto traduzia uma nova curiosidade para com as plantas e animais exóticos” (FOUCAULT, 2007, p. 180). O índio, cerne de discussões acerca da origem e desenvolvimento humano, ser exótico e diferente do europeu, passou a ser estudado, sendo que, em alguns casos, naturalistas levaram nativos americanos para a Europa. Esse costume, porém, não era novo, e teve sua origem no descobrimento, quando os primeiros indígenas foram levados para o *Novo Mundo* como objetos de curiosidade.

partir de tal descrição, cada um poderá reconhecer os indivíduos que a ela correspondem” (FOUCAULT, 2007, p.184).

Já afirmamos anteriormente que havia muitas dificuldades para que Auguste François Biard conseguisse seus tão desejados modelos indígenas. O pintor, contudo, descobriu que os indígenas não eram tão supersticiosos<sup>172</sup> como afirmavam e, se bem recompensados, aceitavam posar para seus retratos. Desse modo, o francês passou a usar de dinheiro e da bebida alcoólica para conseguir modelos para seus desenhos. Ao se utilizar de tal método para obter seus modelos, Biard assumia uma relação de dominação para com os índios, que lhe obedeciam em troca do álcool e de algum dinheiro. Biard não era um observador neutro, tanto que, em sua narrativa, é participante ativo, sendo protagonista da maioria das cenas. Mesmo utilizando-se de uma relação de troca para com os índios, e, dessa forma, reafirmando o papel de colonizador, nem sempre conseguia atingir seu objetivo. Entretanto, quando tinha êxito nesse sistema, o que acontecia na maioria das vezes, o pintor tinha somente o trabalho de escolher os modelos<sup>173</sup>. Assim,

[...] pagava por cabeça uma pataca, cerca de 16 centavos. Depois, vinha a distribuição de cachaça: os homens primeiros, as damas depois. Minha generosidade ia até uma garrafa por vez. Esvaziada a garrafa, iam todos embora sem dizer adeus a **su Bia** (BIARD, s/d, p.102) (grifo do autor).

Ao posarem em troca de dinheiro, e principalmente, de cachaça, os índios deixam serem vistos por Biard de forma idealizada, pois o que se torna evidente é o mau hábito, representado pelo roubo, e o vício dos índios no álcool. Além disso, sendo essa uma relação que se dava na *zona de contato*, nota-se que o artifício da cachaça é utilizado como uma forma de dominação e subordinação dos índios aos desejos de Biard. Ainda segundo o hábito de trocar bebida e dinheiro por modelos indígenas, o pintor afirma:

Eu bem que tinha algumas protegidas, aquelas que ainda não tinham posado; passava para elas alguns copos às escondidas do grupo. Uma

<sup>172</sup> Em várias passagens do texto de Auguste François fica evidente a relação ambígua e complexa que algumas tribos brasileiras têm com a imagem (ARAUJO, 2005, p.28).

<sup>173</sup> Segundo Biard, os índios iam beber cachaça numa cabana próxima a sua, e passando regularmente pelos seus domínios acabaram por se familiarizar-se com ele, tanto que, vendo-o caçar começaram a trazer alguns espécimes. Ainda de acordo com o pintor, havia mandado trazer dinheiro miúdo de Santa Cruz, assim, todos os domingos, índios de ambos os sexos habituaram-se também a visitar o viajante; “[...] Eu tinha cachaça: eles sentem o cheiro de longe” (BIARD, s/d, p. 92-93). Biard aproveitou-se então das visitas para retomar seus quadros.

delas, aproveitando-se de uma curta ausência minha, roubou uma garrafa e bebeu-a toda. Ao cabo de um instante, pôs-se a soltar gritos e a rolar pelo chão com contorções espantosas. Entendi, no meio de toda a barulheira, que ela dizia que estava envenenada, porque tinha bebido de minhas drogas. Prudentemente, eu fizera correr o boato de que não se devia tocar nas minhas garrafas, que continham venenos muito violentos. [...] Mas a garrafa vazia não deixava dúvida a respeito do estado da doente; por isso, como o esposo começasse a misturar aos dela os seus gritos, vi-me forçado a expulsá-los um tanto bruscamente da cabana (BIARD, s/d, p. 102-103).



Figura 19 – A bebedora de cachaça

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 102.

Na figura acima, vemos o retrato da índia que roubou e bebeu a garrafa de cachaça. Abaixo, temos o desenho do marido da índia bebedora de cachaça.



Figura 20 – Marido da bebedora de cachaça

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 103.

Podemos observar nos desenhos, certo ar depreciativo do pintor em relação aos índios que, em troca do álcool, lhe servem de modelos. Ao analisarmos as imagens, percebe-se que os olhos dos índios recebem destaque, numa representação que não faz mais referência ao bom selvagem, mas deixa transparecer a imagem do índio corrompido, o que é reforçado pelos próprios títulos dos desenhos (ARAÚJO, 2003). Ou seja, o pintor se constitui e se compreende ao estabelecer relações com o outro diferente, o índio. Trata-se das

[...] relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e “visitados”, não em termos da separação ou segregação mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente assimétricas de poder (PRATT, 1999, p. 32).

Como se pode notar, os comentários depreciativos de Biard eram direcionados, principalmente, aos índios civilizados. Estes eram descritos como bêbedos, ladrões, mentirosos, preguiçosos e covardes e, em sua maioria, eram retratados de forma exagerada, com humor e ironia<sup>174</sup>. Assim, mesmo possuindo a simpatia do pintor,

<sup>174</sup> Essas imagens aparecem, sobretudo, na parte final do livro de Auguste François Biard, quando o pintor narra sua viagem pelo norte do Brasil. Durante a sua viagem pelo Amazonas, Biard contrata os serviços de um índio civilizado de nome Policarpo. Esse índio, desde o início, irá causar uma má impressão ao pintor, que vai compará-lo a Mefistófeles. Além disso, segundo Biard, Policarpo é indolente, preguiçoso e atrapalha o pintor na obtenção de modelos, espalhando boatos de que os

seu ajudante, Manoel, se enquadrava nessas descrições. Em muitas passagens, o jovem índio é descrito como medroso e preguiçoso e é reconhecido como quem, no primeiro sinal de perigo, sai correndo e gritando. Segundo o próprio pintor,

[...] para compensar sua covardia, Manoel tinha preguiça. Há algum tempo eu queria comer no jantar um guisado de palmito. Mandeí-o à mata para trazer alguns talos. Esse legume, é sabido, não é senão o gomo terminal de uma palmeira; ora achando cansativo ir buscá-lo a quarenta pés de altura, Manoel contentou-se em podar no mato alguns brotos de palmeira; foi preciso centenas deles para dar um prato. Mandeí-o de novo bem depressa buscar mais; mas dessa vez ele não voltou, apesar dos meus gritos e ameaças, cujo eco enchia a mata. [...] No dia seguinte, tendo precedido, como de costume, o sol na mata, vi Manoel carregando a bagagem de sempre e passeando como se nada tivesse acontecido, fingi a mesma coisa, por necessidade (BIARD, s/d, p. 99).

São comuns na narrativa do pintor as queixas em relação à preguiça e a desobediência de seus empregados, ou seja, o índio passava da idealização do bom selvagem para a imagem do índio corrompido. Além do mais, a necessidade de ter alguém que conhecesse bem a região visitada, fazia Biard relevar certas atitudes em relação aos seus empregados, como no caso descrito acima.

Ainda no interior das matas do Espírito Santo, Biard presenciou o velório de seu ajudante, o índio Almeida, que alguns dias depois de uma excursão pelas águas de um rio, ficou gravemente doente e acabou falecendo. O índio morto estava deitado numa esteira com as mãos apertadas uma contra a outra. Havia envolvido o índio em velha blusa azul, deixando à mostra as coxas e as pernas. Ao lado, na cozinha, os companheiros de Almeida riam e conversavam entre si (BIARD, s/d, p. 85):

[...] Um fogo alto se ascendera; os índios cozinhavam peixes. Perto do defunto permanecia sua mãe, a velha Rosa; ela resmungava baixinho o canto da morte, espantando as moscas do rosto do filho, abrindo-lhe os olhos de vez em quando, e também de vez em quando interrompendo o canto monótono e lento para dar uma mordida num peixe que ia pegar na cozinha (BIARD, s/d, p.85).

---

desenhos do francês roubariam suas almas. Também em várias passagens, fica expresso que Policarpo tramava contra a vida de Biard, deixando, por exemplo, ele nadar em um rio repleto de jacarés. Para maiores informações, ver: BIARD, A. F. **Dois anos no Brasil**. Senado Federal, Conselho Editorial, 2004. Especialmente os capítulos VII, VIII, IX e X.



Figura 21 – O índio Almeida morto e a velha Rosa, sua mãe

Fonte: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d, p. 86.

Ao presenciar o velório do jovem índio Almeida, Biard não deixa de ter uma visão etnocêntrica. Analisando a imagem, vemos a índia anciã comendo um peixe, enquanto espantava as moscas com uma folha de palmeira. Na cena, há um jogo de luz e sombra, o que deixa transparecer o tom fúnebre da imagem. O corpo deitado do índio ocupa quase toda a cena e, em segundo plano, temos a índia. A imagem é rica em detalhes, como a esteira, as paredes da casa, e a floresta ao fundo, que aparece por uma janela, além do peixe que a velha come e da palmeira utilizada para espantar os mosquitos (ARAÚJO, 2005) <sup>175</sup>. Assim, “[...] limitando e filtrando o visível, a estrutura lhe permite transcrever-se na linguagem. Por ela, a visibilidade [...] passa por inteiro para o discurso que a recolhe. E, no final, talvez lhe ocorra restituir-se ela própria ao olhar, através das palavras” (FOUCAULT, 2007, p.185).

Assim, ao se analisar as imagens dos índios, presentes tanto na narrativa quanto nas gravuras no livro *Dois Anos no Brasil*, percebe-se que elas são muito diversificadas. Biard possui uma visão singular em relação ao índio capixaba, que

<sup>175</sup> De acordo com Araújo (2005), “esse tipo de representação pertence a duas tradições artísticas diferentes: de um lado, ela está relacionada à temática do luto dos índios, que remonta às ilustrações do relato de Jean de Léry; de outro lado, a cena representada remete à temática do leito de morte, explorada na pintura do século XIX por artistas célebres, como Jacques-Louis David (1748-1825)” (ARAÚJO, 2005, p.24).

vai da imagem idealizada até a visão do índio corrompido. Ressalta-se, contudo, que prevalece no discurso do pintor o irônico e caricatural em relação ao indígena, e isso é uma das peculiaridades e qualidades da narrativa do francês<sup>176</sup>.

Ainda se ressalta que

A narrativa de viagem é analisada como uma importante etapa do processo de viajar, tanto para o viajante que, no ato da escrita, adquire autoridade sobre sua própria experiência no campo, quanto para o leitor sedentário, que reanima, com sua imaginação, as imagens grafadas (MARTINS, 2001, p. 29).

Além disso, segundo Lisboa (1997), “[...] a condição *sine qua non* para que o texto seja considerado literatura de viagem é o deslocamento físico do autor pelo espaço geográfico, por tempo determinado, e a transformação do observado e do vivido em narrativa” (LISBOA, 1997, p. 34).

Apesar de o pintor reproduzir alguns dos estereótipos europeus mais comuns em relação aos índios, as imagens presentes no livro não apresentam apenas uma oposição entre representação idealizada e a negativa do índio. Assim, ao utilizar do humor nas gravuras, o pintor apela para imagens caricaturais, que servem para realçar os defeitos dos índios, ao mesmo tempo em que divertem o leitor. Isso acentua as qualidades do pintor, um *herói* que tenta sobreviver aos perigos das florestas brasileiras. Suas gravuras, além de ilustrarem seu convívio e conflitos com os indígenas, também mostram a proximidade que o pintor tinha com seus modelos, algo que é ausente nos desenhos de outros viajantes artistas (ARAÚJO, 2005, p. 33). Essas imagens fazem parte de uma narrativa que, para além de informar, também serve para divertir um público leitor. Elas servem para reforçar o *tom* de aventura, tão característico de sua narrativa.

---

<sup>176</sup> Segundo Araújo (2003), as caricaturas e o tom humorístico usado por Biard para representar o índio brasileiro não servem somente para divertir o leitor por meio dos estereótipos, mas também para reforçar a aventura do pintor nas terras brasileiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos capítulos da dissertação, pôde-se compreender um pouco sobre as viagens e os viajantes, que foram essenciais para a elaboração da ciência e dos estudos científicos, especialmente durante o século XIX. Além disso, vimos que a literatura produzida pelos viajantes, estrangeiros ou não, é de grande importância para o conhecimento da história do Brasil, especialmente do oitocentos. Isso porque os relatos produzidos por estrangeiros poderiam contemplar diversos temas, tais como: a fauna e a flora, estudos sobre animais, a escravidão africana, estudos sobre os indígenas brasileiros, entre outros. Esses relatos também abarcavam aspectos culturais, sociológicos, antropológicos e econômicos das regiões visitadas.

No decorrer do século XIX, o Brasil foi representado como o lugar de uma natureza variada e desconhecida, pura e selvagem. Essa natureza era capaz de produzir, no viajante, os mais variados sentimentos, tais como, terror, curiosidade, contemplação, espiritualidade e assombro.

O relato de Auguste François Biard, diante da vasta produção de literatura de viagem, acabou sendo pouco conhecido e estudado. Esse fato, talvez, tenha sido consequência do *tom* irônico utilizado pelo pintor para descrever muitas das cenas por ele vivenciadas, o que acabou por aproximar seu relato, muito mais, de um livro de aventuras e de ficção, do que dos trabalhos científicos produzidos, por exemplo, pelos naturalistas.

Ao descrever aquilo que via, o pintor estava mais preocupado em relatar as situações inusitadas por ele presenciadas, do que escrever uma narrativa de viagem científica. Além disso, Biard não era naturalista de formação, ele era um pintor que já havia visitado vários locais da Europa e da África. Era um artista a procura de modelos indígenas, objeto de sua curiosidade. Dessa forma, não estava preocupado em detalhar minuciosamente os aspectos sociais, culturais e econômicos da região visitada, mas apenas aquilo que lhe chamava a atenção.

No decorrer da análise do texto de Biard, pôde-se perceber que esse foi escrito de uma maneira que o aproximou do gênero popular de uma literatura de viagem. Ou seja, de um lado, os sofrimentos e perigos encontrados desde a saída da Europa até



o seu retorno e, de outro, as descrições das maravilhas exóticas e curiosidades encontradas durante a viagem (PRATT, 1999, p. 48).

O relato do pintor francês foi escrito a partir de suas experiências vividas durante a viagem pelo interior da Província do Espírito Santo. Sua obra pode ser comparada a um *relato sentimental*, uma vez que na narrativa de Biard o uso da ironia e do exagero era constante, o que conferiu autenticidade ao texto do francês. Ironia diante das atitudes de seu benfeitor, o *Senhor X*, que ao invés de ajudar o artista em seu propósito de pintar indígenas, acabava por atrapalhar, colocando obstáculos à realização de seu objetivo. Além disso, abrigou o pintor em um local insalubre, sem conforto e no qual os mais variados insetos dificultavam os trabalhos do pintor. O exagero apareceu, principalmente, nas ilustrações de sua narrativa, quando o pintor retrata animais maiores do que o tamanho original. No relato escrito, o exagero também apareceu, o pintor, por exemplo, descreveu um sapo do tamanho de um gato.

Observamos, no correr de sua narrativa, que Auguste François Biard possuía uma visão singular tanto da natureza da Província do Espírito Santo, quanto dos índios que habitavam as matas. Havia uma dualidade entre uma paisagem natural que se apresentava ora como bela e grandiosa, ora como um ambiente hostil, causador das mais desagradáveis sensações. Em várias passagens Biard mostrou-nos todo o seu encantamento diante de uma natureza *intocada*, com suas árvores, plantas e flores encantadoras. Os índios, objeto de desejo para as pinturas de Biard, foram retratados de forma singular, uma vez que ao se utilizar da ironia e do sarcasmo, o pintor nos mostrou um indígena que, por ter defeitos, aproximava da realidade. Ou seja, rompia com a imagem do índio idealizado, bom e corajoso. O pintor descreveu um indígena covarde, corrompido e que possuía vícios, especialmente o da bebida. E Biard, se utilizou do vício da bebida para conseguir alguns modelos para seus retratos. Esse padrão era quebrado em determinados ocasiões, sobretudo quando o francês se encontrava com silvícolas que haviam tido pouco contato com o homem branco, como no caso do chefe da tribo de botocudos do interior da província capixaba que no regresso para casa faz uma visita ao artista francês.

Esse encantamento de Auguste François Biard pelo mundo natural estava de acordo com a visão romântica da época, na qual a América era vista como o lugar do

exotismo, ou seja, aquilo que possuiu o encantamento e a fascinação do que não era familiar, do diferente, do pitoresco. Uma realidade estranha a tudo o que era conhecido na Europa e capaz de despertar a imaginação.

Contudo, também havia decepção, já que, nem sempre, a realidade encontrada no *Novo Mundo* correspondia às expectativas prévias dos viajantes, e isso está presente no texto de Auguste François Biard, que não deixa de expressar seu desapontamento ao encontrar uma natureza já modificada pelo homem ou índios civilizados.

Em sua relação com o mundo natural, o artista francês utilizou-se tanto de uma sensibilidade romântica de vivências autênticas e profundas, quanto da observação científica dos viajantes estrangeiros que buscavam uma maior aproximação entre ciência e estética em suas representações do mundo natural (NAXARA, 2004). O pintor coletou diversos tipos de insetos e outros pequenos animais que eram preparados para ser levados para a sua coleção particular na Europa

Biard, no decorrer de sua viagem, vai utilizar, assim como outros viajantes fizeram, de cartas de recomendações para conseguir favores como hospedagem, alimentos, transporte, etc. Além disso, o pintor também contratou guias locais que conheciam a região a ser visitada, com o objetivo de facilitar o trabalho. O pintor, por exemplo, vai contratar índios que conheciam as matas e conseguiam se locomover de forma mais segura pelos obstáculos naturais. No entanto, nem sempre isso significava o êxito da expedição, pois, no caso de Biard, o seu hospedeiro, *o senhor X*, contribuiu muito pouco para o sucesso de sua empreitada.

Em seu relato, Auguste François Biard escreveu e descreveu a si mesmo, não como um homem da ciência, mas como o herói sentimental de sua própria narrativa. Ele é o protagonista, personagem principal de seu próprio relato, que toma a forma de uma série de dificuldades, desafios, felicidades e encontros com o imprevisível (PRATT, 1999). Durante sua permanência no interior da Província do Espírito Santo, Biard interage com aqueles que estão ao seu redor, participa de festejos e bebe uma bebida exótica. Tudo isso é relatado pelo pintor, porque são informações que ele considera relevantes para a composição do texto que escreve. E, é a partir da

escrita das experiências vivenciadas ao longo de sua jornada pelas terras capixabas, que Auguste François Biard cria um elo entre o escritor e o leitor.

Pôde-se observar que Biard compartilhava de um imaginário comum sobre as terras brasileiras, lugar selvagem, paraíso terrestre, terra de animais estranhos e exóticos, habitada por povos primitivos. Apesar desse senso comum, o olhar de Biard procurou conhecer o lugar que visitava, e sua curiosidade estava voltada, principalmente, para os indígenas e para a fauna e flora local.

Ainda que se baseasse em algo que realmente aconteceu, o relato de Biard sobre as terras capixabas também trouxe algo de ficcional, que está expresso em seu discurso por meio do exagero presente, tanto no texto escrito, quanto nas ilustrações do relato.

A narrativa do pintor francês é o resultado da interpretação feita por ele diante dos acontecimentos vivenciados durante a sua estadia no interior da Província do Espírito Santo. Seu relato também é fruto de sua experiência pessoal, de sua visão de mundo, de seus valores, de suas ideias. Ou seja, sua narrativa é fruto de uma sociedade e de um tempo do qual o autor participava e de onde retirou sua compreensão do mundo.

Esse relato, no entanto, foi também fruto das experiências vivenciadas por Biard na Europa e no Brasil. Ele compartilhava das práticas sociais de seu tempo, assim como difundia determinada imagem do lugar que visitava. Logo, participava dos ideais e pensamentos de sua época, bem como contribuía para a perpetuação de certas visões que acabariam por se cristalizar no imaginário sobre a província capixaba. E isso apareceu em vários momentos da narrativa, por exemplo, quando Biard chegou a Vitória, capital da província, o pintor afirmou que o hotel da cidade não apresentava boas condições e que preferiu dormir em cima da mesa de bilhar, do que na cama do quarto em que estava hospedado. Além disso, seus comentários em relação a bandeira do forte e da igreja de Santa Cruz acabavam reafirmando a imagem de pobreza da capital da província. Tais observações, sobre a relativa pobreza local, estiveram presentes não somente nos relatos de outros viajantes, mas também nos relatórios dos presidentes de província.

Assim, ao escrever seu relato, Biard produziu eventos, fatos, que geraram repercussões em relação à imagem daquilo que seria a Província do Espírito Santo no século XIX.

## FONTES

### a) Impressas

BIARD. Francisco Augusto. **Dois anos no Brasil**. Tradução de Mario Sette. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

BIARD, Auguste François. **Dois anos no Brasil**. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação, 2004. Disponível em:<<http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/1082>>. Acesso em: 30 abr. 2011.

BIARD, Auguste-François. **Viagem à província do Espírito Santo**. Tradução de José Augusto Carvalho. Vitória: Aracruz Celulose/Jonice Tristão, s/d.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. **Império do Divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. São Paulo: EDUSC, 2007.

ARAÚJO, Ana Lucia. Encontros difíceis: o artista-herói e os índios corrompidos no relato de viagem *Deux Années au Brésil* (1862). In: **LUSO-BRAZILIAN REVIEW**. Volume 42, Number 2, 2005, p.15-39. Disponível em:<[http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian\\_review/v042/42.2araujo.html](http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v042/42.2araujo.html)>. Acesso em 05 de jan. de 2011.

ARAÚJO, Ana Lucia. Bon sauvage ou méphistophélès? La représentation de l'amérindien bésilien dans les relations *voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834) et *deux années au Brésil* (1862). In: **L'ANNÉE FRANCOPHONE INTERNATIONALE** (Les AXES), Les découvreurs, n.2, 2003. Disponível em: <<http://www.com.ulaval.ca/publications/>>. Acesso em: 20 de jan. 2013.

ARAÚJO, Ana Lucia. Les représentations de l'esclavage dans les gravures des relations *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Jean-Baptiste Debret et *Deux années au Brésil* de François-Auguste Biard. In: **CANADIAN JOURNAL OF LATIN AMERICAN E CARIBBEAN STUDIES**. Vol. 30, n. 59, p.161-183, 2005. Disponível em: <<http://www.analuciaaraujo.org/wp-content/uploads/2010/08/calacs-araujo.pdf>>. Acesso em 20 de dez. 2012.

ARAÚJO, Patrícia V. Lopes de. Viajantes do século XIX: uma reflexão sobre as estéticas do pitoresco e do sublime na construção de representações para o Brasil. In: **II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, IFCH/Unicamp, 2006, 193-200. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20ARAÚJO,%20Patricia%20Vargas%20Lopes%20-%20IIIEHA.pdf>>. Acesso em 14 de nov. de 2012.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUGUSTIN, Günter. **Literatura de viagem na época de Dom João VI**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARBOSA, Francisco de Assis. Alguns aspectos da influência francesa no Brasil (notas em torno de Anatole Louis Garraux e da sua livraria em São Paulo). In: GARRAUX, A. L. **bibliographie Brésilienne**. Catalogue des ouvrages français & latins relatifs au Brésil (1500-1898). Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

BELUZZO, Ana Maria M. A propósito do Brasil dos viajantes. In: **REVISTA USP**. São Paulo, nº. 30, p.8-19, jun./Ago. 1996.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRASIL, Congresso Nacional. **Catálogo de obras raras e valiosas da coleção Luiz Viana Filho**. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Biblioteca, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. **Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico**. Barcelona: Crítica, 2005.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A pintura posterior à missão francesa 1835-1870**. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

CAPONERO, M. C.; LEITE, E. Inter-relações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo. In: **REVISTA ELETRÔNICA PATRIMÔNIO: Lazer & Turismo**, v.7, n. 10, p 99-113, abr.- mai.- jun./2010. Disponível em: < [http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Ensaio1\\_v7\\_n10\\_abr\\_mai\\_jun2010\\_Patrimonio\\_UniSantos\\_\(PLT\\_21\).pdf](http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Ensaio1_v7_n10_abr_mai_jun2010_Patrimonio_UniSantos_(PLT_21).pdf)>. Acesso em: 27 fev. 2013.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, p.347-360, 1988.

CARELLI, Mario. **Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil**. Campinas: Papyrus, 1994.

CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L.; (orgs.). **Explorações geográficas: percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CARVALHO, Alfredo de. **Bibliotheca exotico-brasileira**. Rio de Janeiro: Empresa gráfica Ed., Pongetti, 1929/30.

CEZAR, T. Entre antigos e modernos: a escrita da história em Chateaubriand. Ensaio sobre historiografia e relato de viagem. In: **ALMANACK BRAZILIENSE**. São Paulo, nº11, p.26-33, mai. 2010. Disponível em: < [http://www.almanack.usp.br/PDFS/11/AB-11\\_Sc-1\\_Forum\\_02.pdf](http://www.almanack.usp.br/PDFS/11/AB-11_Sc-1_Forum_02.pdf)> Acesso em: 23 de jan. de 2013.

CICERCHIA, Ricardo. **Viajeros: ilustrados y románticos en la imaginación nacional**. Buenos Aires: Troquel, 2005.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

COSGROVE, Denis E. **Social formation and symbolic landscape: with a new introduction**. University of Wisconsin Press, 1998.

CUNHA, Manuela Monteiro. Introdução a uma história indígena. In: CUNHA, Manuela Monteiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Manuela Monteiro. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, Manuela Monteiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DAHER, Andrea. **O Brasil francês: as singularidades da França Equinocial (1612-1615)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Graal, 2011.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. In: **ANAI DO MUSEU PAULISTA: história cultura e material**, vol.14, n.1, p. 243-261, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010147142006000100008&lng=en&tlng=pt.10.1590/S0101-47142006000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142006000100008&lng=en&tlng=pt.10.1590/S0101-47142006000100008)>. Acesso em 25 de jun. 2012.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1998.

DOMINGUES, Beatriz Helena. **Tão longe tão perto: a Ibero-América e a Europa ilustrada**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2007.

DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. **Viagens e viajantes**. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 22, nº 44, p. 267-288, 2002.

ELTON, Elmo. **São Benedito sua devoção no Espírito Santo**. Vitória: DEC/SEDU, 1988.

ERMARKOFF, George. **A paisagem do Rio de Janeiro: aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes 1790-1890**. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2011.

ESTEVES, Antonio R., ZANOTO, Sérgio Augusto (orgs.). **Literaturas de viagem: viagens na literatura**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2010.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Monteiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. M. **Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. São Paulo: Papyrus, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.



FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Visões do Rio de Janeiro colonial**: antologia de textos (1531-1800). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; RAMINELLI, Ronald J. **Andanças pelo Brasil colonial**: catálogo comentado (1503-1808). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. Introdução. In: KINDERSLEY, Jemina. **Mulheres viajantes no Brasil (1764-1820)**: antologia de textos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

FREIRE, Mário Aristides. **A capitania do Espírito Santo**. Crônicas da vida capixaba no tempo dos capitães-mores (1535-1822). Vitória: Flor&Cultura editores, 2006.

GARRAUX, Anatole Louis. **Bibliographie brésilienne**: catalogue des ouvrages français e latins relatifs au Brésil (1500-1892). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

GERBI, Atonello. **O Novo Mundo**: história de uma polemica 1750-1900. Tradução de Bernardo Jofilly. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GIUCCI, Guilherme. **Viajantes do maravilhoso**: o Novo Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMBRICH. E.H. **A história da arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GREENBLAT, Stephen. **Possessões maravilhosas**: o deslumbramento do Novo Mundo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). **História geral da civilização brasileira – Brasil monárquico**: o progresso de emancipação. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HULME, Peter; YOUNGS, Tim (Ed.). **The Cambridge companion to travel writing**. New York: Cambridge University Press, 2002.

KOPPEL, Susanne. **Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH**. Rio de Janeiro: Kosmos Ed., 1992.

KURY, L. Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810). In: **HISTÓRIA, CIÊNCIAS, SAÚDE-MANGUINHOS**, vol. 11 (suplemento 1), p.109-29, 2004. Disponível em : < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702004000400006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702004000400006&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 15 de dez. de 2012.

KURY, L. Viajantes - naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. In: **HISTÓRIA, CIÊNCIAS, SAÚDE-MANGUINHOS**, vol. VIII (suplemento), p.863-880, 2001. Disponível em : < <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>> Acesso em: 23 de nov. de 2012.

LAROUSSE, Pierre. **dictionnaire universel du XIXe siècle**: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique. Paris: Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

LEHMKUHL, Luciene. As imagens de arte e a produção historiográfica. In: SERPA, E.C.; MENEZES, M. A; (Orgs.). **Escritas da história**: narrativa, arte e nação. Uberlândia: EDUFU, p. 297-310, 2007.

LEITE, Miriam L. Moreira. **Livros de viagem**: 1803/1900. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LEITE, Miriam L. Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, p. 37-50, 1998.

LISBOA, Karen Macknow. **A Nova Atlântida de Spix e Martius**: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

LISBOA, Karen Macknow. **Mundo novo mesmo mundo**: viajantes de língua alemã no Brasil (1893-1942). São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2011.

MAESTRI FILHO, Mário. Jesuítas e Tupinambás: a catequese impossível. In: AZEREDO, Francisca L. Nogueira de.; MONTEIRO, John Manuel (orgs.). **Confronto de culturas**: conquista, resistência e transformação. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARINATO, Franciele Aparecida. Nação e civilização no Brasil: os índios Botocudos e o discurso de pacificação no Primeiro Reinado. In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES**. Vitória: Universidade federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, vol, 21, p.41-62, 2008.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando A. (Org). **A história da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA**. São Paulo, v.23, n.45, p.11-36, 2003. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>> Acesso em: 21 de set. de 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. In: **REVISTA USP**, Dossiê Brasil dos viajantes, 30, junho/agosto de, p.144-155, 1996. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/30/13-ulpiano.pdf>> Acesso em: 12 de fev. de 2013.

MICELLI, Paulo. **O ponto onde estamos: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio: os pensadores**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p104-110.

MONTEIRO, J. M. **Tupis, Tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do Indigenismo**. Tese de livre docência, Campinas: UNICAMP, 2001. Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/TupiTapuia.pdf>> Acesso em: 27 de set. de 2012.

MORAES, Rubens Borba de. **Bibliographia brasiliana**. Rio de Janeiro: Colibris Editora, 1958.

MORAES, Rubens Borba de. Viagens; bibliografia. In: MORAES, Rubens Borba de, BERRIEN, William. **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. Souza, 1949.

MOREIRA, Vânia M. L. Vazios demográficos ou territórios indígenas?. In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, nº11, p. 137-144, 2000,

MOREIRA, Vânia M. L. A produção histórica dos “vazios demográficos”: guerras e chacinas no vale do rio Doce (1800-1830). In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, nº 9, p. 99-123, 2001.

MOREIRA, Vânia Maria L. Entre as Vilas e os sertões: trânsitos indígenas e transculturações nas fronteiras do Espírito Santo (1798-1840). In: **NUEVO MUNDO MUNDOS NUEVOS**, Debates, jan. 2011. Disponível em: < <http://nuevomundo.revues.org/60746>>. Acesso em: 12 abr. de 2012.

MOREIRA, Vânia M. L. Os índios e a historiografia. In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES**. Vitória: Universidade federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, vol.13, p.268-278, jul/dez. 2001.

MOREL, Marco. Independência, vida e morte: os contatos com os botocudo durante o Primeiro Reinado. In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, nº14, p. 91-113, 2002.

MOREL, M. Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: **HISTÓRIA, CIÊNCIAS, SAÚDE – MANGUINHOS**, Rio de Janeiro, Vol. VIII (suplemento), p. 1039-1058, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702001000500013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000500013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 8 de ago. de 2012.

MURARI, Luciana. **Tudo o mais é paisagem**: representações da natureza na cultura brasileira. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24042007-111238/pt-br.php>>. Acesso em: 23 de out. de 2012.

MURARI, Luciana. O culto da diferença: imagens do Brasil entre o exotismo e nacionalismo. In: **REVISTA DE HISTÓRIA**, n.141, p. 45-58, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18882/20945>>. Acesso em: 4 de out. de 2012.

MYERS, Jorge. Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones em torno a um objeto oscuro. In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge (orgs.). **Resonancias românticas**: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

NASCIMENTO, Shirley Corrêa. Fontes para a história indígena no Espírito Santo do Século XIX: puris e botocudos. In: **Dimensões– Revista de História da UFES**. Vitória: Universidade federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, vol.13, p. 229-242, jul./dez 2001.

NAXARA, Márcia Regina C. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora UNB, 2004.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. Prefácio. In: BIARD, A. F. **Viagem à província do Espírito Santo**. Vitória: Aracruz celulose/Jonice Tristão, p.7-13, s/d.

NOVAIS, Maria Stella de. **História do Espírito Santo**. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, s/d.

O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu dever. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Estado do Espírito Santo**. Vitória: s.n., 1975.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista – discurso e confronto: Velho e Novo Mundo**. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, s/d.

PALAZZO, Carmen Lícia. **Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PALAZZO, Carmen Lícia. Permanências e mudanças no imaginário francês sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII). In: **IMAGINÁRIO**, USP, vol. 13, nº. 14, p.105-138, 2007. Disponível em: < <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ima/v13n14/v13n14a01.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2011.

PALAZZO, Carmen Lícia. Visões francesas do Brasil: permanências medievais nos relatos da modernidade. In: **UNIVERCITAS FACE**, Brasília, v.4, n.1/2, p. 5-28, jan./dez 2007. Disponível em: < <http://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/index.php/index/search/authors/view?firstName=Carmen&middleName=L%C3%ADcia&lastName=Palazzo&affiliation=&country=BR>>. Acesso em 02 de maio de 2013.

PARAÍSO, Maria Hilda B. Os Botocudos e sua trajetória histórica. In: CUNHA, Manuela Monteiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAULI, Gustav. **Arte del clasicismo y romanticismo**. Barcelona: Labor, 1948.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista do período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Monteiro (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PORTO ALEGRE, M. S. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998.

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

RAEDERS, Georges, FONSECA, Edson Nery da. **Bibliographie franco-brésilienne 1551-1957**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

RAGO, M. L. As marcas da pantera: Michel Foucault na historiografia brasileira contemporânea. **ANOS 90**, Vol.1, n.1, p.121-143, 1993. Disponível em:<[seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6120/3624](http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6120/3624)>. Acesso em: 20 de jan. de 2013.

RAMINELLI, Ronald J. **Viagens ultramarinas: monarcas, vassalos e governo a distância.** São Paulo: Alameda, 2008.

REALE, Giovanni. **História da filosofia: do romantismo até os nossos dias.** São Paulo: Paulus, 1991.

REVISTA USP. **Dossiê Brasil dos viajantes.** São Paulo, nº. 30, 1996.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. **Viagens e viajantes.** São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, vol. 22, nº 44, 2002.

RIBEIRO, José Eustáquio. **Viagens, viajante e livros de viagem: Goiás na primeira metade do século XIX (1812-1850).** Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2004.

RIVAS, Pierre. **Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil.** São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.

RIVAS, Pierre. **Diálogos interculturais.** São Paulo: Editora HUCITEC, 2005.

ROCHA, Levy. **Viajantes estrangeiros no Espírito Santo.** Brasília: EBRASA, 1971.

ROCHA, Levy. **Viagem de Pedro II ao Espírito Santo.** Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.

ROCHA, Elaine Pereira. Antes índio que negro. In: **DIMENSÕES – REVISTA DE HISTÓRIA DA UFES.** Vitória: Universidade federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vol. 18, p. 203-220, 2006.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional.** São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís. **Introdução ao romantismo.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce.** São Paulo: Itatiaia, 1974.

SALLAS, Ana Luisa F. Narrativas e imagens dos viajantes alemães no Brasil do século XIX: a construção do imaginário sobre povos indígenas, a história e a nação. In: **HISTÓRIA, CIÊNCIAS, SAÚDE – MANGUINHOS,** Rio de Janeiro, Vol. 17, n.2, p.415-435, abr/jun 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702010000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000200009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 12 de jan. 2013.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu. In: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, p. 189-205, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os franceses no Brasil de D. João. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 79, p. 54-69, set./nov. 2008. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/79/06-lilia.pdf>>. Acesso em: 21 de set. de 2011.

SEIXO, Maria A. Entre cultura e natureza: ambigüidades do olhar viajante. **REVISTA USP. Dossiê Brasil dos viajantes**. São Paulo, nº 30, p. 120-133, 1996.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. **As terras inventadas**: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVA, Tarcísio G.; MOREIRA, V. M. L. Junta de civilização e conquista dos índios e navegação do rio Doce. In: **REVISTA ÁGORA**, Vitória, n.4, p. 1-33, 2006. Disponível em:<[http://www.ufes.br/ppghis/agora/Documentos/Revista\\_4\\_PDFs/Tarc%C3%ADsi\\_o%20Glauco%20-%20%C3%81gora\\_4.pdf](http://www.ufes.br/ppghis/agora/Documentos/Revista_4_PDFs/Tarc%C3%ADsi_o%20Glauco%20-%20%C3%81gora_4.pdf)>. Acesso em: 23 de jan. 2013.

SIQUEIRA, Maria da Panha Smarzaró. Província do Espírito Santo – condições sócio-econômicas até 1889. In: **Dimensões – Revista de História da UFES**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, nº2, p. 9-11, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TAUNAY, Afonso de Escragnoille. **A missão artística de 1816**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TURNER, J. M. W. **Joseph Turner (1775-1851)**. (Mestres da pintura). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

VERRI, Gilda Maria Whitaker. **Viajantes franceses no Brasil**: bibliografia. Recife: Editora UFPE, 1994.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WIED, M. **Viagem ao Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**: ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.