

Encontros difíceis: O artista-herói e os índios corrompidos no relato de viagem *Deux Années au Brésil* (1862)

Ana Lucia Araujo

*This paper analyzes how Brazilian Indians are depicted in the illustrations of the travel account *Deux Années au Brésil* by François-Auguste Biard (1799–1882). Published by Hachette in Paris in 1862, the book includes 180 wood engravings, drawn by Édouard Riou from Biard's original sketches and engraved by several French artists. The way the painter represents the Indians reveals the kind of relationship he kept with them during his journey in Brazil. Even if most of the engravings are ethnographic portraits, some images give rise to a new representation of Brazilian Indians, as corrupted and diabolic. Several portraits of “civilized” natives are almost caricatures. Seeking to entertain the reader, many engravings depict conflicts between the painter and his models. In some illustrations, while Biard is the powerful hero, Indians are ridiculed. But even using stereotypes and exaggeration, these images show how close the painter's relationship with his Indian models is.*

Os contatos dos viajantes europeus com os índios brasileiros foram relatados de maneira substancial nos relatos de viagem de Jean de Léry, André Thevet, Hans Staden, Charles-Marie de La Condamine, Spix e Martius, Wied-Neuwied, Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret. Alguns estudos recentes, principalmente sobre a obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret, publicada entre 1834 e 1839, afirmam que a principal representação do índio que nela se encontra, é aquela do bom selvagem, do índio idealizado.¹ No entanto, desde o século XVI, os relatos de viagem nos mostram que a o bom selvagem é somente uma das várias representações do

índio brasileiro. Cruel e sanguinário nos relatos de Léry, Thevet e Staden, a imagem do índio decadente e corrompido começa a aparecer no álbum de Debret e é bastante presente no livro *Deux Années au Brésil* de François-Auguste Biard.

Nesse artigo, eu analiso as diferentes representações do índio brasileiro nas ilustrações do relato de viagem *Deux Années au Brésil* de François-Auguste Biard (1799–1882), publicado em 1862 em Paris pela editora Hachette. O livro, de 680 páginas, contém 180 gravuras sobre madeira, desenhadas por Édouard Riou, conforme os croquis originais de Biard, e realizadas por diferentes gravadores.

Eu tentarei demonstrar que as diferentes maneiras que o artista representa os índios brasileiros são reveladoras das relações que ele manteve com eles durante o período passado no Brasil. Essas gravuras dão origem a uma nova imagem do índio brasileiro, corrompido e diabólico, que se constrói em oposição ao personagem do herói aventureiro representado nas gravuras do livro pelo próprio personagem de Biard.

Franceses no Brasil: um breve histórico

Antes de analisar as gravuras, é importante fazer um breve histórico da presença francesa no Brasil. Os anos posteriores à descoberta do país são marcados pela exploração das riquezas naturais e pela luta de Portugal pelo monopólio do comércio com a nova colônia. Desde 1504, a presença francesa na costa brasileira é constante. Em 1504, a expedição de Paulmier de Gonneville percorre a região de Santa Catarina e provavelmente a de Porto Seguro, indo até a Bahia. Em 1516–1526, as duas expedições de Christophe Jacques marcam a consolidação da presença francesa no Brasil. Durante o século XVI, a França implanta duas colônias no Brasil: a França Antártica (1555) e a França Equinocial (1597), mas ambas fracassam. Depois da expulsão dos franceses pelos portugueses em 1631, como observa François Moureau, “a marinha mercante francesa já se dirige para outros locais de comércio: a rota das especiarias e suas feitorias através do Atlântico sul e do oceano Índico, o Atlântico norte em direção do Canadá, e o mar do Caribe no que diz respeito às Antilhas, de onde a França tira o açúcar que ela não pede ao Brasil.”² Após essas duas tentativas de estabelecimento em terras brasileiras, a presença francesa só voltará a ser significativa no Brasil durante o começo do século XIX.

Entre o começo do século XVII e o final do século XVIII, raros são os relatos de viagem ilustrados ao Brasil. A maior parte dos livros de viagem como os de Yves d’Evreux, Johannes Nieuhof et Charles de la Condamine, contém somente alguns mapas.³ Nos séculos XVII e XVIII, a presença desses viajantes é circunscrita muitas vezes às disputas pela posse da colônia entre Portugal, França e Holanda.

No começo do século XVIII, durante a guerra de Sucessão da Espanha, Portugal se alia à Inglaterra, evitando as invasões francesas e espanholas. Mas a partir da guerra dos Sete Anos (1756–1763), as ameaças vindas da França e da Espanha serão constantes. Em 1808, a côrte portuguesa se desloca até o Brasil, com o apoio da Inglaterra, para evitar a ocupação pelas tropas de Napoleão Bonaparte. A presença da côrte na cidade de Rio de Janeiro, fomenta a abertura comercial, política, científica e cultural da colônia.⁴ Assim, durante a primeira década do século XIX, o Brasil se torna um lugar atraente para comerciantes, viajantes, cientistas e artistas europeus. Em 1816, a monarquia portuguesa encomenda na França uma missão artística com o objetivo de promover o desenvolvimento das belas artes, o que incentivará muitos artistas franceses a irem passar uma temporada no Brasil.

Artistas franceses e modelos índios

Mesmo sendo difícil estabelecer o número exato de índios que viviam no Brasil quando da chegada de Pedro Álvares Cabral em 1500, autores como Frédéric Mauro estimam que a população indígena atingia 500 000 habitantes. As únicas descrições das tribos brasileiras da época da descoberta, são os relatos de viagem escritos alguns anos mais tarde por viajantes, portugueses, franceses, alemães, holandeses e ingleses. Estas descrições são, ainda hoje, os únicos testemunhos sobre essas populações.

As tribos indígenas brasileiras eram divididas em dois grupos: o Tupi-guarani e o Tapuia. O primeiro grupo, habitava a bacia do Amazonas e a zona costeira, subdividindo-se em várias tribos, como: Tupinambá, Potiguara, Tabajara, Caeté e Carijó. O grupo Tapuia, vivia no interior, longe da costa. Formado pelas tribos Goitacaz, Aimoré e Cariri, esse grupo era menos uniforme sob o plano lingüístico, ao contrário do Tupi-guarani que, segundo os relatos dos viajantes da época, tinha uma unidade lingüística muito grande.⁵ Para Sérgio Buarque de Holanda,⁶ a razão pela qual só o grupo Tupi-guarani tenha sido descrito de maneira precisa pode se explicar pelo contato estreito que manteve com os portugueses em quase todas as regiões ocupadas e exploradas. Várias tribos descritas nos relatos de viagem ao Brasil do século XIX e em *Deux Années au Brésil* pertencem ao grupo Tupi-guarani.

A maior parte dos artistas, viajantes e naturalistas europeus que visitam o Brasil são motivados pela vontade de estudar e pintar a fauna, a flora e principalmente as tribos indígenas. Apesar desse interesse comum, a natureza e a intensidade das relações entre os artistas europeus e os modelos indígenas são bem diferentes.

Viajantes como Wied-Neuwied, Spix e Martius descreveram longamente as tribos indígenas, principalmente as da região leste do Brasil. Johann Moritz Rugendas (1802–1858) representou o índio brasileiro em algumas litogravuras

do seu relato *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado em 1835. Porém, grande parte das litogravuras do álbum, mostram uma imagem idealizada do índio, semelhante a do europeu, característica recorrente nos relatos de viagem do começo do século XIX. Isto se explica, em parte, pelo fato dos artistas não terem tido um contato prolongado com as tribos e também pela interferência dos gravadores, que tinham tendência a uniformizar as fisionomias dos índios.⁷

Hercule Florence (1804–1879) foi um dos primeiros artistas a representar minuciosamente as tribos brasileiras do norte do Brasil. Seu diário de viagem nos induz a pensar que ele teve um contato cordial e próximo com as diferentes tribos da Amazônia. Os retratos realizados pelo artista, mostram detalhadamente o aspecto físico, os ornamentos e as tatuagens dos índios. Mesmo se os desenhos de Florence tenham sido realizados em presença dos modelos, eles nos indicam que o artista observou-os de um ponto de vista científico, conservando uma certa distância em relação a eles.

Jean-Baptiste Debret (1768–1848), ao contrário de Florence, teve um contato esporádico com os índios. Durante a época que viveu no Brasil, passou a maior parte do tempo no Rio de Janeiro e os modelos que utilizou para realizar seus desenhos, foram trazidos até a cidade por viajantes. Boa parte das informações sobre os tipos físicos e também sobre o vestuário, ornamentos, penteados e artefatos, utilizadas para a realização de seus desenhos, foram pesquisadas junto às coleções de objetos do Museu imperial de história natural do Palácio São Cristóvão ou ainda obtidas através da leitura de relatos de viagem como o de Wie-Neuwied.⁸

Os índios brasileiros vistos por François-Auguste Biard

François-Auguste Biard nasceu em Lyon em 1799. Pouca coisa se sabe dos seus anos de juventude. Em Lyon, ele estuda desenho durante alguns meses na Escola de Belas Artes e trabalha num fábrica de papel de paredes. Entre 1827 e 1828, torna-se oficial da marinha francesa, viajando como professor de desenho no navio *La Bayadère* e visitando o Chipre, a Malta, a Síria e o Egito. Alguns anos mais tarde, viaja pela Europa e em 1835, instala seu atelier em Paris, onde participa a cada ano do *Salon*, no qual recebe uma medalha de primeira classe (1836) e duas medalhas de segunda classe (1827 e 1848). Em pouco tempo, Biard torna-se pintor oficial da corte de Louis Philippe, realizando várias pinturas históricas para decorar as galerias do Palácio de Versailles, tendo o rei como personagem principal. Nos anos de 1839 e 1840, juntamente com a sua futura esposa Léonie d'Aunet, acompanha uma expedição francesa oficial no Ártico a bordo do navio *La Recherche*. Um dos objetivos da viagem era percorrer os lugares visitados pelo jovem Louis-Phillipe, antes de ter se tornado rei dos franceses.⁹ A expedição repercute positivamente na

sua carreira: ele utiliza os estudos realizados para produzir várias pinturas onde o rei Louis-Philippe é o personagem central.

No final dos anos 1840, a carreira de Biard entra em um período de declínio, devido ao fim da Monarquia de Julho, em 1848, e do término do seu casamento com Léonie d'Aunet, em 1845.¹⁰ Biard viaja ao Brasil em 1858, quase aos sessenta anos. As razões que levaram o artista a ir ao Brasil não são muito claras. O único documento que menciona o motivo é o seu próprio livro, onde ele diz que a idéia da viagem veio do fato que ele teria que se mudar do apartamento parisiense onde habitava há mais de vinte anos. Biard também faz referência a um encontro casual com um militar belga que vivia na Bahia e que teria lhe aconselhado a passar uma temporada no Brasil. No entanto, é bem possível que há bastante tempo o pintor já tivesse uma certa familiaridade com o Brasil. Na realidade, as relações entre a monarquia brasileira e francesa são bem conhecidas. Biard produziu duas pinturas retratando o príncipe de Joinville, filho do rei Louis-Philippe, em 1840. O príncipe, que já tinha viajado ao Brasil em 1838, retorna ao país em 1841, dessa vez para se casar com a princesa brasileira Francisca Carolina de Bragança (1824–1898), irmã do imperador brasileiro D. Pedro II.¹¹ Além disso, o pintor provavelmente teve contato com antigos membros da missão artística francesa, pois era um amigo íntimo do escultor James Pradier, irmão de Charles Pradier, que tinha estado no Brasil em meados de 1816.

Biard viaja ao Brasil a bordo do navio inglês *Tyne* e desembarca no Rio de Janeiro em maio de 1858, trazendo várias cartas de apresentação endereçadas ao imperador D. Pedro II e a outras autoridades locais. No Rio, é recebido pelo imperador que propõe-lhe de instalar seu ateliê no Palácio da cidade, situado no Largo do Paço. Desde sua chegada, Biard exprime seu desejo de pintar as tribos indígenas brasileiras, mas segundo seu próprio relato, era necessário ir muito longe para encontrá-las.¹² Depois de uma estadia de seis meses na cidade, o pintor viaja ao estado do Espírito Santo, onde permanece alguns meses. Volta ao Rio de Janeiro, antes de partir novamente para fazer uma longa excursão no Rio Amazonas. Durante estas duas viagens, ele encontra vários índios e os desenha pela primeira vez. Biard já tinha realizado diversos estudos de autóctones durante sua viagem no Ártico. Ao mesmo tempo, seu grande interesse em desenhar e pintar as tribos brasileiras faz parte de uma tradição oriunda da história natural, que se desenvolve principalmente a partir do início do século XIX com Wied-Neuwied, Spix e Martius. Mas esse interesse pela população indígena pode também ser associado a um tipo de turismo étnico.¹³ Na metade do século XIX, época onde as cidades crescem rapidamente, o desejo de representar o índio “civilizado” ou “selvagem” pode ser associado ao que Sylvia Rodriguez chama de “mistificação da modernidade,” quando ela analisa o fenômeno da colônia artística de Taos no Novo México no começo do século XX: “It illustrates a process of

mystification which is the product of modernity on the one hand and an ongoing postcolonial history on the other. It involves stratification, not only by class, but by race as well, and reflects the symbolic transformation of this particular arrangement into a marketable commodity. It springs, in a word, from the modern economy of tourism.”¹⁴

Mais do que apreciar a natureza brasileira ou permanecer em capitais como Rio de Janeiro onde a vida urbana 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. Além disso, a partir da segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem, como a fotografia, as observações feitas pelo viajantes mostrando nos mínimos detalhes não somente os rostos e os corpos dos índios, mas também sua cultura material (habitat, armas, utensílios), tornam-se acessíveis rapidamente por meio das publicações populares. Aos poucos, a história natural vai dando lugar à biologia e à antropologia.

O livro *Deux Années au Brésil* relata as relações turbulentas de Biard com os nativos. Entre outros, diante da resistência dos modelos em participar das sessões de pose, Biard não hesita em utilizar bebidas alcóolicas para fazê-los mudar de idéia.

Mesmo se Biard utiliza regularmente a simples denominação “índio” para designar os primeiros modelos que ele pintou durante a sua estadia no Espírito Santo, o uso de termos como “mulata,” “mulato,” “negro” e “mameluca”¹⁵ mostra sua preocupação em identificar os diferentes graus de mestiçagem da sociedade local. Seu interesse pelas “raças” brasileiras se confirma com a leitura do catálogo de venda de seu ateliê (1865).¹⁶ Entre os retratos que se encontram na seção “Études d’après nature,” no segmento “Races croisées,” estão: “Mameluco jovem, descendente de um branco e de uma tapuia,” “Menino jovem, descendente de pai e mãe mameluca,” “Jovem cafuzo, descendente de mameluca e tapuia,” “Menina jovem descendente de mameluca e de um cafuzo,” “Mulata descendente de um mameluco e de uma mulata,” “Mulata descendente de um tapuia e de uma negra.”¹⁷

Durante sua estadia no Espírito Santo, Biard encontra vários índios, muitos dos quais trabalhavam para seu anfitrião italiano¹⁸:

Efetivamente ele me empresta ainda um dos seus índios; eu digo um de seus índios, pois é costume na província do Espírito Santo, de tomá-los jovens, quando estão ainda submetidos à administração, eles são considerados como crianças abandonadas; compromete-se de criá-los e de mantê-los até certa idade, não como escravos, mas na qualidade de servidores.¹⁹

Vivendo entre os brancos de origem européia, esses índios compartilham o espaço doméstico com os escravos afro-brasileiros. Eles não têm um estatuto

social definido, pois não são nem escravos nem assalariados. Todavia, sua subsistência depende do mestre, a quem devem obedecer. Diante dessa situação, Biard encontra muitas dificuldades para conseguir modelos índios que aceitem posar contra a vontade de seu “anfitrião”:

À primeira palavra sobre o assunto, ele começa a fazer objeções. Os índios são supersticiosos, eles não iriam querer posar, e quanto a ele, ele achava delicado propor-lhes. No entanto, eu consigo persuadí-los e pintar um de nossos índios domésticos. Eu não deveria cogitar persuadir um outro; o primeiro já tinha se mostrado bem contrariado, conforme me assegurou o senhor X.²⁰

Depois de ter deixado a casa de senhor “X,” Biard consegue pintar alguns índios “civilizados.” Diante da resistência de alguns em serem seus modelos, o pintor negocia sessões de pose em troca de garrafas de cachaça, o que acaba gerando uma relação de dominação, pois muitos deles passam a consumir bebidas alcóolicas exageradamente.

A gravura *Un Botocudos* (ilustração 1), assinada por C. Maurand, no quarto capítulo, é o único retrato de um índio “selvagem” que se encontra na parte do livro que corresponde ao período passado no Espírito Santo. A ilustração de pequenas dimensões, inserida no texto e ocupando o centro da página, mostra um Botocudo de perfil.²¹ O resultado é uma gravura que mistura preceitos do retrato etnográfico e da caricatura, muito parecida com outras ilustrações de relatos de viagem do século XIX, representando a mesma tribo. A rapidez e o aspecto impreciso do traço indicam que o desenho foi provavelmente feito de memória. A passagem do texto onde Biard explica o motivo pelo qual o grupo de índios se encontrava perto de sua casa, confirma que o artista não realizou seu desenho na presença do índio:

Esses Botocudos voltavam de Vitória, onde eles tinham estado em delegação junto ao presidente da província. Eles tinham entrado nus na cidade, apressaram-se para oferecer-lhes camisas e calças, deram-lhes fusis, pólvora e chumbo, acrescentaram aos presentes belas palavras, promessas magníficas que logo seriam esquecidas, e logo eles foram dispensados.²²

A passagem acima é sem dúvida inspirada num trecho de *Voyage pittoresque et historique* (1834) de Debret, que comenta a litografia *Famille de Botocudos en marche*, da seguinte maneira:

Em 1816 vimos, no Rio de Janeiro, uma família de Botocudos civilizados, trazida das margens do Rio de Belmonte pelo comandante Cardoso da Rosa, a fim de ser apresentada ao Príncipe Regente D. João VI. [...] Para a sua apresentação na Côrte, acrescentou-se ao costume do chefe, por decência, um colête e umas calças de nanquim azul; todos os outros indivíduos foram revestidos de uma camisa e de calças de algodão branco. Logo depois de voltar ao Palácio de São Cristóvão, êles se apressaram em tirar as roupas que lhes haviam sido emprestadas, para gozarem, como é de seu hábito, da liberdade

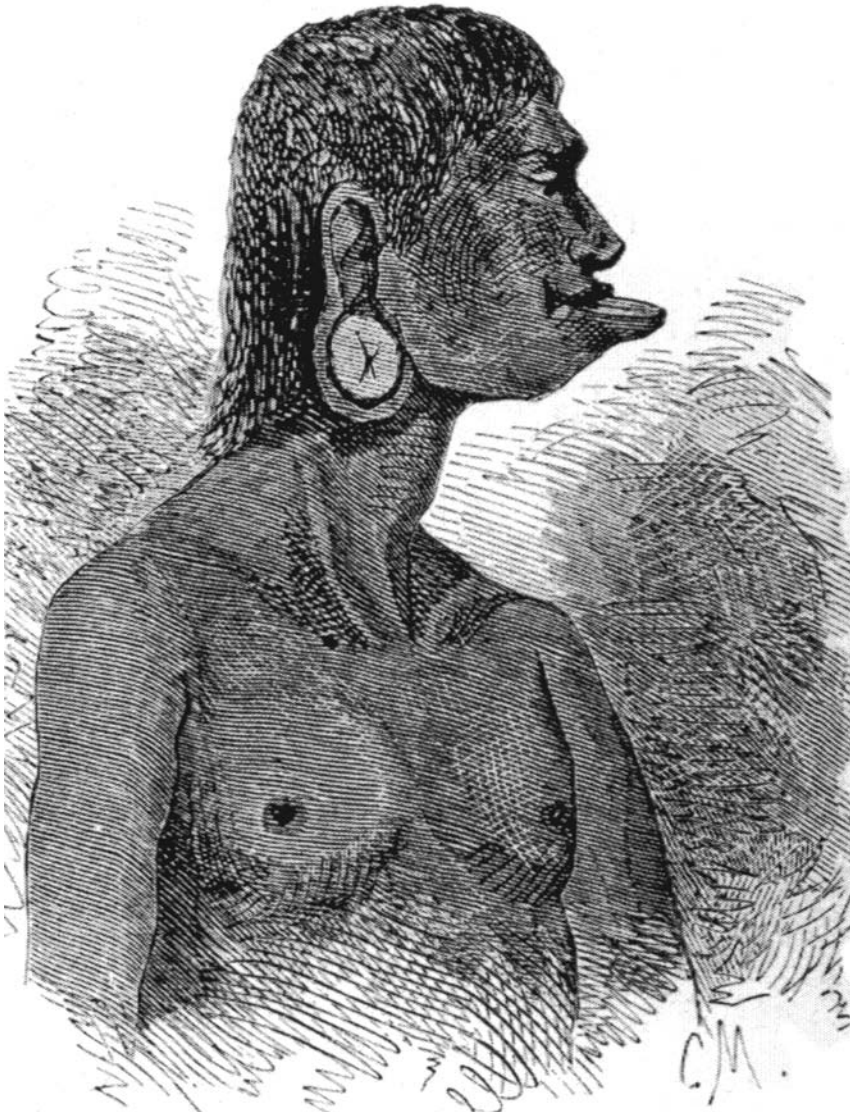


Ilustração 1. *Un Botocudos*, gravura sobre madeira, assinada por C. M. (monograma de Charles Maurand) 70 mm x 52 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 244.

de permanecer inteiramente nus. Voltaram em seguida para as suas aldeias, contentes por carregar os machados de ferro com que haviam sido presenteados.²³

Debret, que na época era pintor oficial da monarquia portuguesa no Brasil, enfatiza no seu comentário a satisfação dos índios após o encontro com as autoridades brasileiras. Mas Biard vai mais longe criticando as autoridades provinciais que fazem promessas aos índios sem ter nenhuma intenção de cumpri-las. Para atestar a veracidade de sua história, Biard afirma ter trocado alguns objetos com um dos Botocudos e relata também ter observado minuciosamente a maneira como esse último comia, com a ajuda do botoque introduzido no seu lábio:

Eu tinha alguns pequenos objetos de pouca importância, entre outros, uma faca e uma lixa de unhas compradas em Paris nessas tendas que se espalham pelas ruas nas vésperas do primeiro do ano. Dei-as de presente àquele que parecia o chefe do grupo; nós ficamos rapidamente bons amigos, pois ele me oferece em troca um arco e três flechas [. . .] ele tinha, assim como seus companheiros, numa abertura feita no lábio inferior, um disco feito de um talo de cactus um pouco maior que uma moeda de cinco francos; ele usou-o como um prato, nele cortando com minha faca um pedaço de carne defumada que ele só tinha que empurrar em seguida na sua boca. Essa maneira de usar o lábio como prato me pareceu muito cômoda.²⁴

A semelhança textual de Debret e Biard poderia nos fazer duvidar que esse último tenha realmente encontrado os Botocudos. Mas o catálogo da venda de seu ateliê (1865) repertoria, não somente o arco e as três flechas mencionadas no texto, mas igualmente quatro desenhos de Botocudos.²⁵ Se nós podemos supôr que o desenho que serviu a realizar gravura foi feito de memória ou mesmo inspirado em um outro relato de viagem, a existência desses quatro estudos pode ser considerada como prova do encontro. Assim, a pequena gravura *Un Botocudos* (ilustração 1) e o texto que a acompanha contribuem para convencer o leitor que Biard, por meio dos numerosos retratos etnográficos das tribos indígenas que realizou constituiu, um inventário verdadeiro.

A gravura intitulada *L'Indien Almeida mort et la vieille Rose sa femme* (ilustração 2)²⁶ foi feita a partir do desenho de um índio, realizado por Biard. Em primeiro plano, um personagem deitado ocupa quase toda a metade inferior da composição. Em segundo plano, uma índia, de olhos fechados, espanta as moscas com um ramo, enquanto com a outra mão, ela segura um peixe que vai mordiscando. O ponto de vista da imagem é próximo e lateral, mostrando em detalhes o interior da casa onde o velório tem lugar. As paredes, e também a esteira de palha, representadas minuciosamente, marcam a



Ilustração 2. *L'Indien Almeida mort et la vieille femme Rose sa mère*, gravura sobre madeira, sem assinatura, 105 mm x 164 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 227.

“tropicalidade” do local. À direita, uma janela aberta sobre a paisagem exterior equilibra a composição e funciona como uma saída para o olho do espectador. No texto que se refere à imagem, Biard descreve longamente o velório:

Sua cama normal era uma velha esteira, ele estava deitado, com as mãos cruzadas uma na outra. Ele tinha sido envolto numa velha blusa azul; suas pernas e suas coxas estavam nuas [. . .] Perto do defunto ficava a sua mãe, a velha Rosa; ela murmurava em voz baixa um canto de morte, espantando as moscas do rosto do seu filho, lhe abrindo os olhos de vez em quando, e às vezes também interrompendo seu canto monótono e lento para morder um peixe que ela ia buscar na cozinha.²⁷

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). A fonte fraca de luz lateral, que ilumina o interior da cabana, confere à cena um aspecto teatral, ressaltando os contrastes e os jogos de luz e sombra. A escuridão na qual mãe e defunto estão mergulhados aumenta o clima de tristeza. O drapeado das roupas dos personagens, acentuado pelo jogo de luz e sombra, e o tema do

luto fazem parte da tradição clássica de representação da morte como pode-se observar na pintura *La Douleur d'Andromaque*²⁸ de David. No entanto, esse tema clássico da pintura ocidental se tropicaliza na gravura de *Deux Années au Brésil*, pois o protagonista não é mais um personagem histórico ou mítico, mas um índio brasileiro.

Ao contrário da imagem idealizada do índio Almeida, o retrato de perfil *Le Petit Manoël, mon cuisinier* (ilustração 3), se inscreve na tradição da etnografia nascente na época, em que era comum representar detalhadamente as cabeças dos autóctones. A gravura ilustra o quarto capítulo, que conta como Biard deixou a casa de seu anfitrião italiano, após uma briga. O título da gravura indica a simpatia de Biard pelo seu empregado. O retrato coloca em evidência a forma do crânio, dos olhos, do nariz, da boca e do maxilar do modelo. Esse forte aspecto descritivo pode ser atribuído ao fato que o pintor pôde observar atentamente as características morfológicas do índio Manoel,—o que não o impediu de ter exagerado alguns de seus traços físicos—provavelmente um

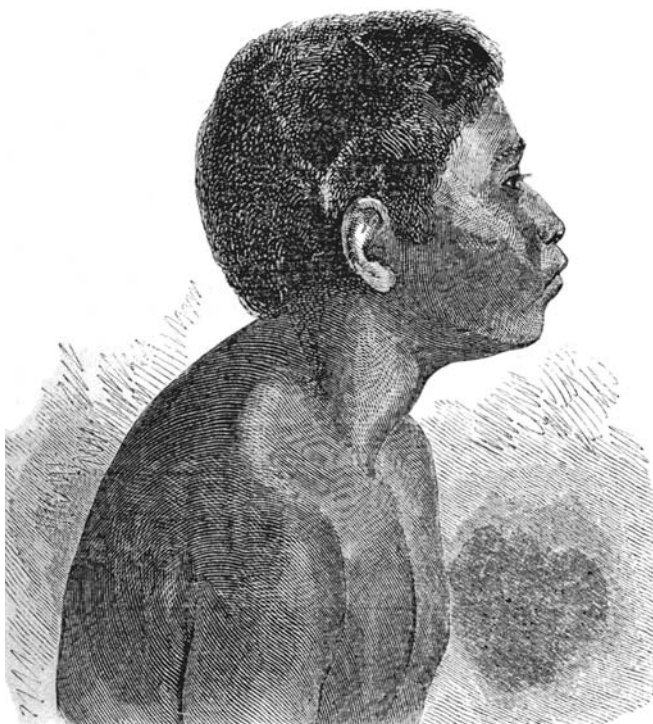


Ilustração 3. *Le Petit Manoël, mon cuisinier*, gravura sobre madeira, sem assinatura, 90 mm x 83 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 233.

dos primeiros a posar como modelo para o artista, sem ajuda de intermediários. Essa liberdade inédita para realizar desenhos de observação na presença de modelos índios foi sem dúvida fundamental para que Biard conseguisse constituir um verdadeiro inventário das tribos brasileiras—e também de outros grupos étnicos como os afro-brasileiros, os mulatos e os mestiços—elemento fundamental do seu relato de viagem.

O retrato *La Buveuse de cachasse* (ilustração 4) é também bastante descritivo: destacam-se os olhos puxados da modelo, assim como o nariz e a boca desenhados cuidadosamente. Lendo o texto que acompanha a gravura, a imagem adquire ainda mais sentido, começando pelo título que, sob o plano da pesquisa etnográfica, levanta um problema importante: uma vez que o artista-etnógrafo compra seus modelos em troca de cachaça, eles passam a pertencer à fração “degenerada” da população indígena. Apesar disso, o texto nos informa que nem sempre essas sessões de pose regadas à cachaça se passam bem, mesmo se o autor esconde a gravidade dos acontecimentos com uma pitada de humor negro:

Eu tinha algumas protegidas, aquelas que não tinham posado ainda; eu lhes reservava escondido alguns copinhos do resto do grupo. Uma delas, aproveitando uma rápida ausência de minha parte, me roubou uma garrafa e bebeu-a toda. Um instante depois ela começa a soltar urros e a rolar pelo chão com contorsões assustadoras. No meio de todo esse barulho, eu compreendi que ela dizia que estava envenenada, que tinha bebido das minhas drogas. Prudentemente, eu tinha feito espalhar o rumor que eles tinham que se manter longe das minhas garrafas, que continham venenos muito violentos. Meus dedos, escurecidos de nitrato de prata, provavam o quanto esses líquidos que eu usava eram perigosos. A garrafa vazia não me deixa nenhuma dúvida sobre o estado da doente; seu esposo também começava a misturar seus gritos aos dela, eu me vi forçado a lhes empurrar um pouco bruscamente para fora da minha casa.²⁹

Nos retratos que representam os índios mundurucus, como na gravura *Femme mundurucue* (ilustração 5), a descrição realista sobressai. A representação visual das tatuagens nas gravuras é acompanhada pelo texto, onde Biard descreve-as: “Eu sabia que os Mundurucus pintavam o rosto com uma cor azul esverdeada e que eles traçavam uma linha que passava embaixo do nariz, indo de uma orelha à outra. Não era tatuagem, mas um entalhe muito profundo, e ainda desenhos sobre o pescoço, o peito e os braços.”³⁰

As tatuagens dos retratos de Biard correspondem perfeitamente àquelas das aquarelas de Hercule Florence, representando a mesma tribo, realizadas em 1828 na Amazônia, durante a Expedição Langsdorff. Segundo Florence, os Mundurucus “escurecem o rosto de diferentes maneiras, com o ‘jenipapo,’ do qual o líquido produz uma cor como a da tinta de escrever. Eles fazem uma tatuagem no rosto, nos ombros, no pescoço e no peito, o que parece ser uma



Ilustração 4. *La Buveuse de cachasse*, gravura sobre madeira, sem assinatura, 85 mm x 83 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 254.



Ilustração 5. *Femme mundurucue*, gravura sobre madeira, assinada por Biard e John Quartley, 92 mm x 78 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 547.

marca da tribo. Algumas vezes, eles fazem ainda linhas verticais sobre algumas partes do corpo.”³¹ Assim, quando Biard encontra os Mundurucus em 1859, quase trinta anos depois da viagem de Florence na Amazônia, a tribo parece ter conservado o costume de se tatuar. Porém, os desenhos e o texto de Florence também fazem referência ao uso que os Mundurucus tinham de raspar os cabelos, elemento não identificado nas gravuras de *Deux Années au Brésil*.³² Como certos desenhos de Florence foram enviados na Rússia e outros permaneceram no Brasil, é quase impossível que Biard os tenha visto. Além disso, o catálogo da venda do ateliê do pintor de 1865, repertoria dezesseis estudos de Mundurucus, dos quais provavelmente uma parte serviu à realização das gravuras, o que confirmaria o encontro do pintor com a tribo.³³

Mais tarde, durante a estadia de Biard na Amazônia, o artifício de pagar os modelos com cachaça nem sempre dá bom resultado. Durante a excursão, o pintor é acompanhado de guias índios, entre os quais Polycarpe, seu principal antagonista, constantemente diabolizado ao longo da narrativa. Mas aos poucos as coisas começam a se complicar. Depois de ter convencido um bom número de índios de tribos “selvagens” a posar para ele, o pintor percebe que seus modelos mudam rapidamente de idéia: “No entanto eu havia observado algo, e, apesar de mim, eu me vi forçado a constatá-lo de novo. Um jovem Arara, todo disposto a ser meu modelo, quando eu preparei a minha paleta não pôde mais ser encontrado; procurou-se por ele em todos os lugares, mas ele tinha desaparecido.”³⁴ Esse tipo de episódio sem explicação se repete várias vezes e acaba se tornando um mistério: “Mas quando eu quis executar meu projeto, meus modelos fugiram para o mato e eu via em cada rosto um ar de desconfiança, o que terminou por despertar a minha também.”³⁵

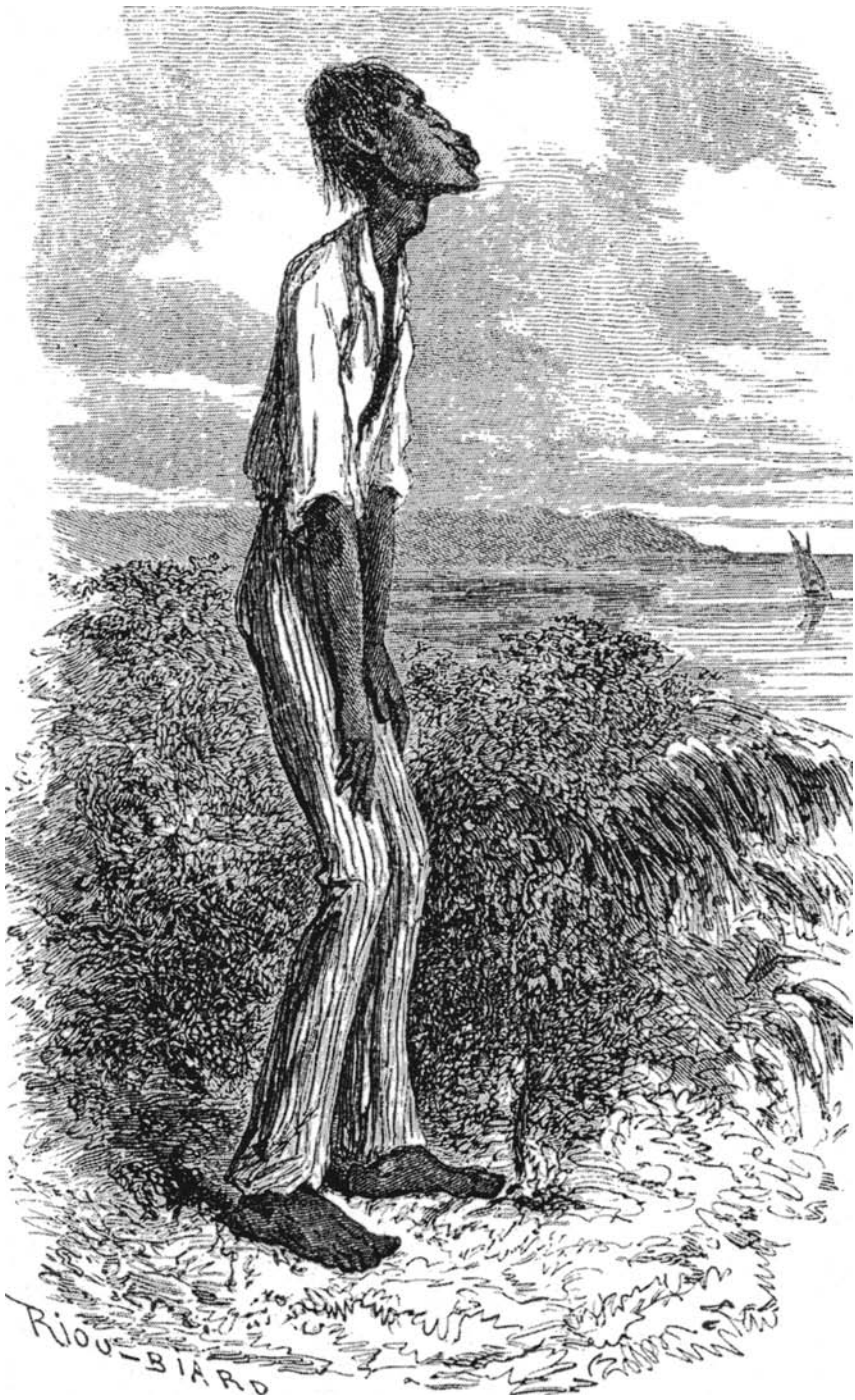
Durante uma parada na beira do rio Madeira, Biard tenta comprar víveres dos Mundurucus mostrando-os um desenho de um índio da mesma tribo, que ele tinha realizado anteriormente, mas essa estratégia produz um efeito contrário ao desejado, pois os índios começam a fugir. Assim, várias passagens do relato de Biard mostram como as tribos indígenas brasileiras têm uma relação ambígua e complexa com a imagem: “Tinha que se ver os gestos que essa gente fazia: eles olhavam atrás do papel, o tocavam, repetindo uma palavra que eu não compreendia. As mulheres, as meninas não ousavam se aproximar, e quando eu me aproximava delas, todas fugiam.”³⁶ Mais uma vez, Biard consegue estabelecer um diálogo com a tribo agindo como um colonizador: ele pendura um retrato de um dos Mundurucus em um tronco de árvore e oferece colares e tabaco aos membros da tribo. Em troca, ele obtém não somente os mantimentos que precisava, mas consegue também que um velho cacique pose para ele como modelo. No capítulo nove, quase no final do livro, o artista descobre o motivo pelo qual os índios “selvagens” recusavam ser seus modelos, confirmando que os índios encontrados mantinham crenças comuns a outras populações em relação aos poderes mágicos da imagem:

Polycarpe, não ousando me atacar abertamente, tinha começado em Manaus um sistema de maldade surda da qual eu tinha sofrido os efeitos sem suspeitar da causa. Quando um índio parecia disposto a me servir de modelo, se eu não o pintava no mesmo momento, Polycarpe lhe dizia que no país dos brancos, devia sem dúvida existir uma grande quantidade de indivíduos sem cabeça, e que provavelmente eu tinha sido encarregado de achar uma grande quantidade delas, se bem que o imprudente, que por um pouco de tabaco ou de colares se prestasse a atender o meu pedido, devia esperar ver sua cabeça lhe abandonar no primeiro dia, para ir se juntar em seguida ao corpo ao qual ela estava destinada.³⁷

Várias gravuras de *Deux Années au Brésil* se parecem bastante com caricaturas, onde o aspecto cômico predomina. Depreciar os índios “selvagens” e “civilizados” faz parte da tradição dos relatos de viagem ao Brasil. Em 1745, La Condamine afirmava que “todos ou a maior parte dos índios da América meridional são mentirosos, crédulos, obstinados pelo maravilhoso.”³⁸ Mesmo se o relato de Biard retoma esse estereótipo, a presença do humor atenua e relativiza a representação negativa dos retratos. Esse é o caso da gravura *Portrait et tic de Polycarpe* (ilustração 6) assinado por Riou e Biard. O retrato é retangular e ocupa quase a totalidade da página. Trata-se da primeira ilustração mostrando o personagem que, na narrativa, encarna o antagonista do pintor. Na primeira versão da relação de viagem, publicada na revista *Le Tour du monde* em 1861, a mesma gravura tinha o título *Polycarpe, mon premier modèle*³⁹ e tinha sido colocada no começo do texto, devido a um erro. No retrato, como em uma caricatura, todos os traços físicos de Polycarpe são exagerados. Sua pele escura é acentuada através do contraste com o branco de sua camisa. Seus braços, seu pescoço e suas pernas, ligeiramente dobradas, são muito longos e seus pés são igualmente enormes. O rosto, de perfil, é projetado para a frente e as dimensões da boca e do queixo são excessivas. A figura ridícula representada na gravura não corresponde àquela do texto, no qual Biard descreve Polycarpe como o “Mefistófeles em pessoa.”⁴⁰

Depois desse primeiro encontro, o pintor continuará contando várias anedotas colocando em evidência a preguiça e o caráter desobediente do seu servidor:

Na mesma noite, o juiz de direito, com quem eu tinha um certo contato, vem me dizer: “Mas você acusa Polycarpe de preguiça; eu venho de vê-lo carregando um cesto cheio de mantimentos.” Isso escapava aos usos e costumes de Polycarpe; eu tive medo por um instante que ele estivesse doente, mas, voltando, eu o encontrei, como sempre, dormindo um sono profundo. Eu inspecionei seu trabalho. Tendo comprado uma quantidade de algodão necessária para a preparação dos pássaros, eu o tinha encarregado de separar os flocos dos caroços. Ele tinha feito um quarto desse trabalho em quinze dias; em duas horas eu fiz o resto.⁴¹



Essas passagens humorísticas se alternam com outras em que Biard expressa sua desconfiança em relação à Polycarpe, a quem ele chama de “horrível” e “miserável.” A tensão e o suspense aumentam até o ponto em que o pintor começa a acreditar que é vítima de um complô.

Se os retratos humorísticos constituem um aspecto original das gravuras de *Deux Années au Brésil*, as ilustrações mostrando cenas de conflito entre o personagem de Biard e os índios são as mais reveladoras da relação do artista com seus modelos. Essas gravuras representando uma ação cumprem o objetivo de reforçar a dinâmica de aventura que caracteriza a narrativa. A gravura *Polycarpe étranglé* (ilustração 7), por exemplo, ilustra o final do longo conflito entre Biard e o seu companheiro de viagem. Se dando conta que Polycarpe e os outros índios não zelavam por sua segurança, Biard teme ser vítima de um complô e ainda por cima ser abandonado em plena Amazônia. Mas apesar do cunho dramático da passagem, o pintor além de sair vencedor, não resiste em mostrar sua veia humorística:

Quando ele se afastou uns quinze passos, eu lhe perguntei onde ele ia. “Passear no mato.” Em estilo de índio essa resposta significava que ele me abandonava. [...] eu quase ignoro o que aconteceu e como eu me encontrei com o joelho em cima de Polycarpe, meus cinco dedos cheios de sangue na sua garganta, e meu revólver, que sem dúvida tinha saído do meu bolso, apertado na minha mão levantada para lhe quebrar a cabeça, o bastão estava a mais de vinte passos, e Miguel olhava tudo sem se mexer. Se eu não matei o miserável, é porque sua brancura cadavérica me fez pensar que ele já estava morto. Eu tive medo por um instante e me levantei precipitadamente. Eu creio que estava tão pálido quanto ele. Ele se colocou de joelhos, me pediu perdão, me prometendo que se eu lhe conduzisse até o Pará eu não teria mais o que reclamar dele. O que eu podia fazer, senão perdoar?⁴²

A composição da gravura que ilustra a cena descrita no texto é bastante simples. No primeiro plano, Biard mantém Polycarpe deitado no chão. Com uma mão, ele aperta o pescoço do índio e sua outra mão, levantada, segura um revólver. No segundo plano, Miguel, um dos remadores, observa a cena de braços cruzados. O terceiro plano é ocupado pelo rio, pelas árvores e pelo céu. Biard ocupa a posição central na composição, juntamente com Polycarpe. A fisionomia dos dois personagens é nítida devido à luz central que dá à cena um aspecto teatral. A dramaticidade também aumenta por conta do ponto de vista próximo em “contre-plongé.” A cor escura da pele de Polycarpe parece mais a de um afro-brasileiro, enquanto que Miguel, o terceiro

Left: ilustração 6. *Portrait et tic de Polycarpe*, gravura sobre madeira, assinada por Riou et Biard, 127 mm x 77 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 358.



Ilustração 7. *Polycarpe étranglé*, gravura sobre madeira, assinada por Riou et Biard, 127 mm x 77 mm, in Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 358.

personagem, ocupa um lugar secundário numa zona sombria, à direita, razão pela qual é possível apenas distinguir seu rosto.

Conclusão: o índio degenerado e corrompido

Uma grande parte das gravuras de *Deux Années au Brésil* sobre as tribos indígenas brasileiras são retratos de cunho etnográfico. Esse inventário se enquadra dentro dos objetivos que Biard anuncia no começo de seu livro encontrar os índios e pintá-los. Mesmo se o pintor tenha podido inventar uma parte das informações que ele apresenta, os desenhos e os artefatos repertoriados nos catálogos de venda de seu ateliê correspondem às descrições dadas no seu livro. Porém, esta contribuição indiscutível para o conhecimento das tribos brasileiras, não é o aspecto mais original das gravuras de *Deux Années au Brésil*. Se comparadas às gravuras de seus predecessores como Debret e Rugendas, as ilustrações do livro de Biard introduzem uma nova maneira de representar o índio brasileiro, que coloca em evidência sua degenerescência e seu caráter corrompido. Essa nova representação é construída tendo como base a oposição entre o protagonista Biard e seus antagonistas, os índios. A maior parte das gravuras, que ilustram os conflitos do pintor com seus modelos e servidores, são marcadas pelo exagero: o pintor é representado como o herói possante enquanto os índios são ridicularizados. Vários retratos humorísticos dos índios “civilizados,” são muito próximos da caricatura e não tem como objetivo

descrever as características físicas dos modelos, mas sobretudo divertir o leitor por meio do exagero e do uso de estereótipos, como em um romance de aventura. Assim, ao representar o índio brasileiro como degenerado e corrompido, Biard busca também valorizar-se a si mesmo como herói da narrativa.

A análise das representações dos índios nas ilustrações do relato de viagem de François-Auguste Biard nos ajuda a pensar os diferentes tipos de relação entre os artistas e seus modelos. O forte apelo etnográfico das representações é possível graças à proximidade entre Biard e os índios, que, apesar de mostrarem uma certa resistência, aceitam participar das sessões de pose. Ao contrário de Debret, Biard introduz uma maneira menos idealizada de representar o índio.

Apesar da exatidão de certos retratos em relação às características físicas de certas tribos — o que os aproxima de uma visão da etnografia, nascente no século XIX, — Biard não tem intenção de ser observador neutro, mas de ser um participante ativo. Desse modo, ao comprar os índios oferecendo-lhes bebidas alcóolicas para que estes posem como modelos, o artista estabelece uma relação de troca, na qual, embora cumpra o papel tradicional do colonizador, ele nem sempre ganha.

Mesmo se o contato de Biard com seus modelos seja ainda similar àquele do colonizador com o colonizado, as gravuras de *Deux Années au Brésil* não apresentam somente uma simples oposição entre a representação idealizada e a representação negativa do índio cruel. Quando Biard utiliza o humor nas gravuras, ele apela para as representações caricaturais, exagerando, de um lado, os defeitos do índio para divertir o leitor e, de outro lado, acentuando suas próprias qualidades de herói romântico que sobrevive aos perigos da floresta tropical brasileira. Se as gravuras que ilustram as cenas em que Biard interage com os índios mostram uma relação de conflito, elas revelam igualmente uma proximidade com os modelos que é ausente nas gravuras de outros artistas como Debret, Rugendas e Florence.

Notas

1. Entre os estudos mais recentes que se situam nessa perspectiva pode-se citar: Bernard, Marie-Monique. 1995. “Jean-Baptiste Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil (1834)*” in *L’Oeil aux aguets ou l’artiste en voyage*, ed. François Moureau, 167–176. Paris: Klincksiecke; Guiochon, Xavier-Philippe. 1994. “Le Brésil face au regard artistique français: Debret et la mission artistique de 1816.” *Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris (23–24): 39–58.

2. Moureau, François. 1999. “O Brasil das luzes francesas.” *Estudos Avançados* 13 (36): 165.

3. O relato de viagem de La Condamine (1701–1774), intitulado *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones; lûe à l'assemblée publique de l'Académie des sciences le 28 avril 1745*, é publicado em Paris no ano de 1745. O relato do missionário capuchinho Yves d'Evreux, *Voyage dans le Nord du Brésil: fait durant les années 1613 et 1614*, é publicado em Paris no ano de 1615 e o do holandês Johannes Nieuhof, *Gedenkwaardige Brasiliaense Zee- en Lantreise. Behelzende Al het geen op dezelve is voorgevallen. Beneffens Een bondige beschrijving van gantsch Neerlants Brasil*, é publicado em 1682.

4. Em 1815, o Brasil adquire o estatuto de Reino e a cidade de Rio de Janeiro torna-se capital do Reino Unido do Portugal, Brasil e Algarves.

5. O tupi-guarani é chamado língua geral pelos portugueses.

6. Hollanda, Sérgio Buarque de. 1977. *História geral da civilização brasileira, volume I: A época colonial, tomo I: Do descobrimento à expansão territorial*. Rio de Janeiro: Difel.

7. Ver Tekla Hartmann. 1975. *A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Fundo de Pesquisa do Museu Paulista da Universidade de São Paulo: 75

8. Ver Wied-Neuwied, Maximilian, Prinz zu. 1820. *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*. Frankfurt: Heinrich Ludwig Brönnner.

9. A expedição percorre a Holanda, Hamburgo, Dinamarca, Suécia, Noruega, Spitzberg, Lapônia, Finlândia e Suécia, Prússia e a Saxônia.

10. Léonie d'Aunet torna-se amante do célebre poeta Victor Hugo. Em 1845, o casal é pego em flagrante delito de adultério por Biard e um comissário de polícia. Para não ser preso, Victor Hugo utiliza seu título de par da França, enquanto Léonie é levada para a prisão e em seguida para um convento. A separação do casal Biard acontece alguns meses depois.

11. Ver Joinville, Prince de. 1970. *Vieux Souvenirs de Mgr le prince de Joinville, 1818–1848*. Paris: Mercure de France: 94; Grandin, Léonce. 1899. *Le Prince de Joinville: sa vie, ses œuvres*. Abbeville: C. Paillart e Guillon, Jacques. 1990. *François d'Orléans: Prince de Joinville*. Paris: France-Empire.

12. Tradução da autora. Na versão original francesa: “Bien des fois j'avais demandé aux Français résidant depuis longtemps au Brésil où il faudrait aller pour trouver des Indiens, et je n'avais reçu aucune réponse satisfaisante. D'après la plupart de ces messieurs, les Indiens n'existaient presque pas, c'était une race perdue; cependant il me semblait qu'il devait en rester un peu quelque part [. . .].” Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette: 114.

13. Sylvia Rodriguez define esta forma de turismo: “Ethnic tourism, ‘wherein the prime attraction is the cultural exoticism of the local population and its artifacts (clothing, architecture, theater, music, dance, plastic arts)’ (van den Berghe and Keyes 1984: 344), is probably the most interesting type from an anthropological point of view because it can be seen to constitute a special case of ethnic relations and can therefore be profitably analyzed as such” (Rodriguez, Sylvia. 1989. “Art, Tourism, and Race Relations in Taos: Toward a Sociology of the Art Colony.” *Journal of Anthropological Research* 65 [1]: 77).

14. Ibid.

15. Na versão original francesa: “mulâtresse,” “mulâtre,” “nègre” e “mamaloca [sic].” O mameluco é o filho de um branco com uma índia, ou vice-versa. Desde o século XVII, na América do Sul, a palavra é sinônimo de mestiço. Ver Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss*: 1827.

16. *Atelier de M. Biard*: 11–12. Infelizmente, não foi encontrado nenhum dos desenhos retratando os índios, listados no catálogo.

17. Tradução da autora. Na versão original francesa: “*Jeune Homme mamaloka, issu d’un blanc et d’une Tapoïa; Jeune Garçon kafouse, issu de père et mère mamaloka; Jeune Homme kafouse, issu de Mamaloka et Tapouïa; Jeune Fille issue de Mamaloka et d’une Kafouse; Mulâtresse issue d’une Mameloka et d’une Mulâtresse; Mulâtresse issue d’un Tapouïa et d’une Nègresse.*” O “caboclo” seria o filho de um branco com um índio, *Dicionário Houaiss*, p. 545. O “cafuzo” seria o filho de um negro com uma índia. *Ibid.*: 560.

18. No livro, o anfitrião é simplesmente designado como “Senhor.” Trata-se provavelmente do italiano Pietro Tabacchi que alguns anos mais tarde será o precursor da colonização italiana na província do Espírito Santo. Segundo Luiz Guilherme Santos Neves, Tabacchi chega no Espírito Santo em meados de 1851 e compra uma propriedade em Santa Cruz onde passa a se dedicar à exploração e ao comércio do jacarandá. (Neves, Luiz Guilherme Santos. Prefácio. Biard, Auguste-François. *Viagem à Província do Espírito Santo* in <http://gazetaonline.globo.com/estacaocapixaba/textos/viajantes/biard/tbiard.html>, Cultural ES, 2000, página consultada 17/07/2002.) Ver também Grosselli, Renzo M. *Colonie imperiali nella terra del caffè: contadini trentini (veneti e lombardi) nelle foreste brasiliane*. Trento: Edizioni della Provincia Autonoma di Trento, 1987. Segundo Biard, seu anfitrião morava no interior do Brasil havia oito anos e fazia o comércio de jacarandá. Biard, *Deux Années au Brésil*: 114.

19. Tradução da autora. Na versão original francesa: “Effectivement, il me prêta encore un de ses Indiens; je dis un de ses Indiens, parce qu’il est d’usage, dans la province d’Espírito-Santo, de les prendre jeunes, quand, encore soumis à une administration, ils sont comme qui dirait des enfants trouvés; on s’engage à les élever, et on doit les garder jusqu’à un certain âge, non comme esclaves mais en qualité de serviteurs.” *Ibid.*: 202.

20. Tradução da autora. Na versão original francesa: “Au premier mot sur ce sujet, il commença à me faire des objections. Les Indiens sont superstitieux, ils ne voudraient pas poser; et quant à lui, il trouvait délicat de leur proposer. Je parvins néanmoins à persuader et à peindre un de nos Indiens domestiques. Il ne fallait pas songer à en persuader un second; le premier s’était déjà montré fort mécontent, à ce que m’assura le signor X . . .” *Ibid.*: 159.

21. Segundo o texto, o encontro com o Botocudo acontece por acaso: “Qual foi meu espanto, quando, colocando a cabeça através da porta, eu vi, em vez de um caçador armado com um fuzil, como acontecia às vezes, uma dúzia de selvagens botocudos estalando os lábios deformados e as orelhas de meio pé de comprimento” (tradução da autora). Na versão original francesa: “Quel fut mon étonnement quand, en mettant le tête à la portière, je vis, au lieu de quelque chasseur armé de son fusil, comme il s’en présentait quelquefois, une douzaine de sauvages Botocudos étalant leurs lèvres déformées et leurs oreilles longues d’un demi-pied.” *Ibid.*: 244.

22. Tradução da autora. Na versão original francesa: “Ces Botocudos revenaient de Victoria, où ils avaient été en députation près du président de la capitainerie. Ils

étaient entrés tout nus dans la ville; on s’empressa de leur offrir des chemises et des pantalons, on leur donna des fusils, de la poudre et du plomb, on ajouta à ces présents de belles paroles, des promesses magnifiques, quitte à ne pas s’en souvenir, et on les congédia.” Ibid.: 245.

23. Debret, Jean-Baptiste. 1972. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 41.

24. Tradução da autora. Na versão original francesa: “J’avais quelques petits objets de peu d’importance, entre autres un couteau et une lime à ongles achetés à Paris dans une de ces baraques dont l’approche du jour de l’an couvre les boulevards. J’en fis présent à celui qui paraissait le chef de la troupe; nous fûmes bien vite bons amis, car il m’offrit en échange un arc et trois flèches. [...] il avait, comme ses compagnons, dans une ouverture faite à la lèvre inférieure, un disque de tige de cactus un peu plus large qu’une pièce de cinq francs; il s’en servit comme d’une assiette, découpant dessus, avec mon couteau, un morceau de viande fumée qu’il n’avait qu’à glisser ensuite dans la bouche. Cette façon de se servir de la lèvre en guise de plat me parut d’une grande commodité.” Biard. *Deux Années au Brésil*: 245–246.

25. Os objetos são repertoriados na seção “Curiosités étrangères,” *Atelier de M. Biard*, p. 23, item 294. Na seção “Études d’après nature,” sub-seção “Amérique du Sud—Amazonie,” sob o título “Rio Doce—Tribu des Botocudos,” p. 11, são listados quatro estudos sobre os botocudos: *Jeune garçon*, *Jeune femme*, *Autre femme* et *Jeune guerrier*. Uma parte do Rio Doce, no Espírito Santo atravessa efetivamente uma região habitada antigamente pelos botocudos.

26. O estudo que originou a gravura *L’Indien Almeda, mort de la morsure du serpent trigonocéphale* é listado na seção “Études d’après nature,” sub-seção “Amérique du Sud—Amazonie,” sob o título “Destacamento—Tribu des Cabocles civilisés,” *Atelier de M. Biard*: 11.

27. Tradução da autora. Na versão original francesa: “Son lit ordinaire était une vieille natte; il était là couché, les mains serrées l’une contre l’autre. On l’avait enveloppé dans une vieille blouse bleue; ses jambes et ses cuisses étaient nues. [...] Près du défunt se tenait sa mère, la vieille Rose; elle marmottait à voix basse le chant mort, chassant les mouches du visage de son fils, lui ouvrant les yeux par intervalles, et de temps en temps aussi, interrompant son chant monotone et lent pour mordre dans un poisson qu’elle allait prendre à la cuisine.” Biard, *Deux Années au Brésil*: 225–226.

28. *La Douleur d’Andromaque*, Jacques-Louis David, 1783, óleo sobre tela, 146 cm x 181 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

29. Tradução da autora. Na versão original francesa: “J’avais bien quelques protégées, celles qui n’avaient pas encore posé; je leur réservais quelques petits verres en cachette de la société. L’une d’elles, profitant d’une légère absence de ma part, me vola une bouteille et la but tout entière. Au bout d’un instant elle se mit à pousser des hurlements, et à se rouler par terre avec des contorsions épouvantables. Au milieu de tout ce bruit, je compris qu’elle disait qu’elle était empoisonnée, qu’elle avait bu de mes drogues. J’avais prudemment fait courir le bruit qu’il fallait bien se garder de toucher à mes bouteilles, contenant des poisons très-violents. Mes doigts, tout noirs de nitrate d’argent, attestaient combien les liquides dont je me servais étaient dangereux. La bouteille vide ne me laissait aucun doute sur l’état de la malade; aussi comme son époux commençait à mêler ses cris aux siens, je me vis forcé de les jeter un peu brusquement à la porte de mon logis.” Ibid.: 254–255.

30. Tradução da autora. No original em francês: “Nous entrâmes un jour dans un grand lac, et nous découvrîmes au loin un amas de cases. A notre approche, tous les hommes vinrent sur le bord de l’eau, et je le vis s’asseoir en nous attendant. On ne pouvait méconnaître la tribu dont ils faisaient partie. On m’avait donné à Manaus des renseignements que je n’avais pas oubliés. Je savais que les Mundurucus se peignaient la figure d’un bleu verdâtre, qu’ils se traçaient une ligne partant de l’oreille et passant sous le nez pour aller rejoindre l’autre. Ce n’était pas du tatouage, mais une entaille très-profonde, puis des dessins sur le cou, la poitrine et les bras.” Biard, *Deux Années au Brésil*: 546–547.

31. “[Ils] noircissent la figure de différentes manières, avec le ‘jenipapo,’ dont le suc donne une couleur comme l’encre à écrire. Ils se font un tatouage sur la figure, les épaules, le cou et la poitrine, qui semble être une distinction de leur tribu. Quelquefois, ils se font encore des lignes verticales sur quelques parties du corps.” Carelli, Mario ed. 1992. *À la découverte de l’Amazonie. Les carnets du naturaliste Hercule Florence*. Paris: Gallimard: 140.

32. Segundo Hercule Florence, os Mundurucus vivem nus e raspam os cabelos, deixando um tufo redondo e curto, acima da testa, e deixando crescer os cabelos na parte de trás da cabeça: “sont nus comme les Apiacás. Leur usage est de raser les cheveux, laissant une houppe ronde et courte au-dessus du front, et laissant croître les cheveux de derrière la tête.” Carelli, Mario. *À la découverte de l’Amazonie* [. . .]: 140.

33. Na seção do catálogo, intitulada “Études d’après nature,” sub-seção “Amérique du Sud—Amazonie,” com o título “Rio Madeira—Tribu des Mundurucus,” *Atelier de M. Biard* [. . .], p. 10, encontram-se os seguintes desenhos: *Le grand chef, Autre chef, Indien, Femme indienne, Femme inspirée, Jeune garçon, Indien idiot, Indien, Jeune femme d’Abacachi, Jeune femme dans son hamac*. Sous le titre “Lac Jourouty—Deuxième tribu des Mundurucus” se trouvent les études suivantes: *Le Devin ou Page de la tribu, Jeune guerrier, Autre guerrier, Vieille femme et Vieille femme surnommée Bouche-Noire*.

34. Tradução da autora. No original em francês: “Cependant j’avais déjà fait une remarque, et, malgré moi, je me vis forcé d’y revenir de nouveau. Un jeune Arara, tout disposé à me servir de modèle, ne se retrouva plus quand j’eus préparé ma palette; on le chercha partout, il avait disparu.” Biard, *Deux Années au Brésil*: 548–551.

35. Tradução da autora. No original em francês: “Mais quand j’ai voulu mettre mon projet à exécution, mes modèles s’enfuyaient dans les bois, et je voyais sur chaque figure un air de méfiance qui finit par éveiller la mienne.” *Ibid.*: 551–552.

36. Tradução da autora. No original em francês: “Il fallait voir les gestes que faisaient ces bonnes gens: ils regardaient derrière le papier, ils le touchaient, en répétant un mot que je ne comprenais pas. Les femmes, les jeunes filles n’osaient approcher, et quand j’allai à elles, toutes se sauvèrent.” *Ibid.*: 540.

37. Tradução da autora. No original em francês: “Polycarpe, n’osant m’attaquer ouvertement, avait à Manaus même commencé un système de méchanceté sourde dont j’avais éprouvé les effets sans soupçonner la cause. Quand un Indien paraissait disposé à me servir de modèle, si je le peignais pas de suite, Polycarpe lui disait que dans le pays des blancs, devait sans doute exister une grande quantité d’individus sans tête, et que probablement j’étais chargé de m’en procurer le plus possible si bien que l’imprudent qui pour un peu de tabac ou des colliers se prêterait à ma demande,

devait s'attendre à voir sa tête le quitter au premier jour, pour aller rejoindre le corps auquel elle était destinée." Ibid.: 567–568.

38. La Condamine, Charles Marie de. *Voyage sur l'Amazonie*: 88–89.

39. Biard, François-Auguste. 1861. *Voyage au Brésil. Le Tour du monde*. Paris 4: 1–48 e 353–400.

40. Tradução da autora. No original em francês: "J'étais pressé: une heure après l'Indien parut. C'était de plus fort en plus fort; je reculai d'un pas: j'avais devant moi Méphistophélès en personne. Goethe et Schiller avaient deviné Polycarpe . . . Il s'appelait Polycarpe. Ce nom qui éloignait de la pensée toute idée diabolique, me rassura. A toutes les recommandations qui lui furent faites, il baissait la tête et ne répondait pas. Il parlait pourtant déjà le portugais, car il habitait le Para depuis un an. Je n'avais pas le choix; l'affaire fut conclue à l'instant." Biard, *Deux Années au Brésil*: 359.

41. Tradução da autora. No original em francês: "Le même soir, le juge de droit, avec qui je m'étais un peu lié, vint me dire: 'Mais vous accusez Polycarpe de paresse; je viens de le voir portant un panier rempli de provisions.' Ceci sortait des us et coutumes de Polycarpe; j'eus peur un instant qu'il ne fût malade, mais, en rentrant, je le trouvai, comme toujours, dormant d'un profond sommeil. J'inspectai ses travaux. Ayant acheté une provision de coton nécessaire à la préparation des oiseaux, je l'avais chargé de séparer la bourre des noyaux. Il avait fait le quart de cette besogne en quinze jours; en deux heures je fis le reste." Ibid.: 464–465.

42. Tradução da autora. No original em francês: "Quand il en fût à une quinzaine de pas, je lui demandai où il allait. 'Promener dans les bois.' En style d'Indien cette réponse signifiait qu'il m'abandonnait. [. . .] j'ignore presque ce qui s'est passé et comment je me suis trouvé le genou sur Polycarpe, mes cinq doigts pleins de sang sur sa gorge, et mon revolver, qui sans doute était sorti de ma poche, serré convulsivement et levé pour lui briser la tête; le bâton était à plus de vingt pas, et Miguel regardait sans bouger. Si je n'ai pas tué le misérable, si je n'ai pas payé d'un seul coup le mal qu'il avait essayé de me faire, c'est que sa pâleur cadavéreuse me fit penser qu'il était déjà frappé. Cet Indien cuivré, presque noir, était devenu méconnaissable et remuait à peine. J'eus peur un instant et me relevai précipitamment. Je crois que j'étais aussi pâle que lui. Il se jeta à genoux, me demanda pardon, me promettant que si je le ramenais au Para je n'aurais plus à me plaindre de lui. Que pouvais-je faire, sinon pardonner?" Ibid.: 635.

Bibliografia

Atelier de M. Biard. Tableaux, études d'après nature, objets étrangers, armes, vases, costumes, meubles, etc. (catalogue de vente). 1865. Paris: Hôtel Drouot.

Bernard, Marie-Monique. 1995. "Jean-Baptiste Debret, Voyage pittoresque et historique au Brésil (1834)" in *L'Oeil aux aguets ou l'artiste en voyage*, ed. François Moureau, 167–176. Paris: Klincksieck.

Biard, François-Auguste. 1862. *Deux Années au Brésil*. Paris: Hachette.

———. 1861. "Voyage au Brésil." *Le Tour du monde*. Paris, 4: 1–48 e 353–400.

Debret, Jean-Baptiste. 1972. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- Grandin, Léonce. 1899. *Le Prince de Joinville: Sa vie, ses œuvres*. Abbeville: C. Paillart.
- Grosselli, Renzo M. 1987. *Colonie imperiali nella terra del caffè: Contadini trentini (veneti e lombardi) nelle foreste brasiliane*. Trento: Edizioni della Provincia Autonoma di Trento.
- Guillon, Jacques. 1990. *François d'Orléans: Prince de Joinville*. Paris: France-Empire.
- Guiochon, X.-P. 1994. "Le Brésil face au regard artistique français: Debret et la Mission artistique de 1816." *Cahiers du Brésil Contemporain* (23–24): 39–58.
- Hartmann, Tekla. 1975. *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: Fundo de Pesquisa do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- Hollanda, Sérgio Buarque de. 1977. *História geral da civilização brasileira, volume I: A época colonial, tomo I: Do descobrimento à expansão territorial*. Rio de Janeiro: Difel.
- Joinville, Prince de. 1970. *Vieux Souvenirs de Mgr le prince de Joinville, 1818–1848*. Paris: Mercure de France.
- La Condamine, Charles Marie de. 1981. *Voyage sur l'Amazone*. Paris: François Maspero.
- Carelli, Mario ed. 1992. *À la découverte de l'Amazonie. Les carnets du naturaliste Hercule Florence*, Paris: Gallimard.
- Moureau, François. 1999. "O Brasil das luzes francesas." *Estudos Avançados*, 13 (36): 165–181.
- Neves, Luiz Guilherme Santos. 2000. Prefácio. Auguste-François Biard. *Viagem à Província do Espírito Santo*. <http://gazetaonline.globo.com/estacaocapixaba/textos/viajantes/biard/tbiard.html>, Cultural ES, página consultada no dia 17 de julho de 2002.
- Rodriguez, Sylvia. 1989. "Art, Tourism, and Race Relations in Taos: Toward a Sociology of the Art Colony." *Journal of Anthropological Research* 65 (1): 77–99.