

Pedro Alvim

**Das estepes da Lapônia à selva
amazônica: viagens do pintor François–
Auguste Biard em 1839 e 1859**

Resumo

Os relatos e imagens associados às duas expedições realizadas pelo pintor viajante François–Auguste Biard (1799–1882) na Lapônia e Amazônia, separadas por vinte anos de intervalo, são analisados a partir de alguns motivos recorrentes. Os temas desenvolvidos por Biard estão ligados a diferentes graus de exposição das comunidades afastadas da influência do modo de vida moderno às transformações acarretadas pelo desenvolvimento industrial. É apontada a mistura de elementos fantasiosos e sentimentais com observação das relações sociais e registro etnográfico. É destacada a busca de exotismo, assim como o viés anedótico, tendo em vista um público crescente de leitores e espectadores.

Palavras–chave: François–Auguste Biard; etnografia; exotismo; Lapônia; Amazônia; viagens

Résumé

Les récits et images associés aux deux expéditions réalisées par le peintre–voyageur François–Auguste Biard (1799–1882) en Laponie et Amazonie, séparées par vingt ans d’intervalle, sont analysés à partir de quelques motifs récurrents. Les sujets traités se rapportent aux différents degrés d’exposition aux transformations apportées par le développement industriel à l’intérieur de communautés éloignées de l’influence du mode de vie européen. Il est question du mélange d’éléments fantaisistes et sentimentaux avec des aspects d’observation sociale et ethnographique. Sont soulignées les approches exotique et anecdotique, dirigées à un public croissant de lecteurs et de spectateurs.

Mots–clés : François–Auguste Biard ; ethnographie ; exotisme ; Laponie ; Amazonie ; voyages

O Sr. Biard medita há muito tempo um projeto cuja realização seria um grande serviço prestado à ciência e à arte: ele gostaria de continuar suas frutuosas explorações através do mundo que ele já tanto percorreu, fazendo uma coleção completa de todos os tipos das diferentes raças humanas.

Louis Boivin, *Notice sur M. Biard...*, Paris : 1842¹

Os relatos associados às duas viagens do pintor François–Auguste Biard empreendidas em 1839 e 1859 fornecem um testemunho singular da constituição de um ponto de vista sobre diferentes povos e regiões do globo, destinados ao entretenimento e reforço das opiniões de uma classe burguesa que havia chegado ao poder, na França, com a Revolução de 1830, continuando a se fortalecer com a expansão do sistema colonial, durante o Segundo Império (1852–1870).

Hoje um nome pouco conhecido, François–Auguste Biard (Lyon, 1799 – Les Plâtreries, 1882) expôs nos Salões anuais de pintura em Paris ao longo de quase seis décadas. Grande viajante, manteve na capital francesa um "atelier–museu" que funcionava como gabinete de curiosidades e vitrine de suas pinturas, expondo objetos e representações de sítios e costumes dos quatro cantos do mundo.

Biard alcançou grande popularidade durante a chamada Monarquia de Julho (1830–1848). Tal sucesso – cuja principal razão, ainda mais do que aos motivos exóticos, se devia às cenas cômicas, que provocavam grande estardalhaço nos Salões de Pintura – acabou por aproximá-lo da corte do "rei–burguês" Louis–Philippe, por quem foi favorecido com encomendas de pinturas destinadas a instituições públicas, museus e coleções oficiais. Em 1839, quando estava no ápice de sua carreira, o pintor participou de uma expedição ao Círculo Polar Ártico, viajando da Lapônia ao arquipélago groenlandês do Spitsberg, em companhia de sua esposa, a escritora Léonie d’Aunet (1820–1879), que tempos depois publicaria seu próprio relato sobre a viagem.

Nos anos seguintes, a carreira de Biard começa a passar por certo desgaste. Os críticos começam a reagir com irritação à facilidade com que salta dos temas mais ambiciosos para os mais triviais –Baudelaire, por exemplo, o qualifica ironicamente de "homem universal", numa resenha do Salão de 1846. O sucesso de suas charges cômicas diminui e os episódios de viagem são recebidos com progressiva indiferença. Entre 1859 e 1861, o pintor realizou

* Pedro Alvim – Professor da Universidade de Brasília (UnB)

¹ Este e os demais trechos citados de publicações estrangeiras foram traduzidos pelo autor.

em nosso país seu último grande empreendimento exploratório; frequentou a corte de D. Pedro II no Rio de Janeiro e embrenhou-se por florestas do Espírito Santo e Amazônia.

Logo após sua volta à Europa, após uma curta etapa nos Estados Unidos, fez uma tentativa infrutífera de convencer o governo francês a adquirir suas coleções. Devido ao processo de dispersão de sua obra que se seguiu, atualmente se desconhece a localização da grande maioria das aquarelas, desenhos e estudos a óleo que constituíam, do ponto de vista documental, a parcela mais importante de sua produção enquanto artista-viajante.

As principais fontes escritas sobre Biard estão ligadas às suas duas principais viagens: a expedição de 1839 ao Spitsberg e Lapônia, no círculo polar ártico, e o périplo por terras brasileiras, entre 1858 e 1860. Uma “Notícia Biográfica” assinada por Louis Boivin foi publicada logo após a expedição polar, à qual o autor dedica especial atenção. Duas décadas depois, o próprio pintor escreveu um extenso relato sobre sua viagem ao Brasil. Se as fontes citadas fornecem muitas informações sobre suas duas principais viagens, quase nada se sabe sobre as passagens de Biard pela África do Norte, Oriente Próximo, Europa Central e outras regiões do globo pelas quais pode ter perambulado.

Os relatos dessas viagens, assim como as imagens que os ilustram, expõem a penetração dos viajantes, provenientes dos centros urbanos europeus, em territórios dos quais seus tradicionais ocupantes – camponeses, lapões ou indígenas – foram sendo cada vez mais expropriados. O exame desses textos, pinturas e gravuras deve partir do reconhecimento dos limites de seu raio de visão. É lícito crer que o pintor possuía um nível de informação acima da média nos campos das ciências naturais e da etnografia, considerando sua experiência como viajante e seus contatos nos meios científico e jornalístico, mas a extensão de seus interesses e recursos de observação era limitada. Ele praticava um colecionismo diletante, não havendo passado por um treinamento científico mais efetivo. Haja vista sua falta de preparo e informação sobre os costumes das populações dos locais por que passa, as peripécias de suas viagens chegam a conduzi-lo à beira do desastre. Mas a facilidade mesma com que comete numerosos equívocos talvez seja o que mais aproxima seu canal de expressão do leitor comum.

Início da viagem à Lapônia: costumes e paisagens do Norte

Entre maio e julho de 1839, Biard e Léonie d'Aunet atravessaram a Holanda, Dinamarca e Suécia, indo até a Noruega, onde cruzaram a cadeia de montanhas situada entre Christiania (atual Oslo) e Trondheim até chegarem ao Mar do Norte. Na cidade de Hammerfest, no extremo norte da Europa, juntar-se-iam à Comissão Científica do Norte, instituída pelo rei Louis-Philippe para explorar as regiões geladas do Ártico.

Uma viagem por via terrestre indo da França até o extremo norte do continente europeu apresentava, então, elevado grau de dificuldade. Os viajantes eram obrigados a contratar, a cada etapa do percurso, diligências ou carroças que os levariam ao posto de abastecimento seguinte. A variabilidade das condições de transporte, a dureza do clima e o estado incerto das estradas os obrigavam a longas esperas nos albergues, intercaladas com jornadas de viagem exaustivas para compensar os atrasos e chegar a seu objetivo na data prevista. O tempo de que dispunham para se familiarizarem com os "sítios e costumes" dependia das condições do momento.

Nos registros de viagem que seriam depois publicados, as observações sobre o "atraso local" da Suécia e Noruega são entremeadas com expressões de admiração pela autonomia política dos condados. O pintor e sua companheira notam o zelo administrativo e a participação dos camponeses na administração regional com a eleição de representantes municipais. Encontram camponeses engenhosos e orgulhosos, que ensinavam a ler seus filhos com a ajuda de professores ambulantes, sob a supervisão de pastores (dizia-se que o analfabetismo havia sido extirpado desses países). Era para eles divertido observar como as roupas antiquadas dos camponeses da Noruega lembravam modas francesas de quarenta anos atrás:

Lá, como sempre, desenhei o modo de vestir. São trajes com cauda de andorinha, descendo até o calcanhar; um colete e uma gravata de *incroyable* (eles ainda estão em 1800); grandes suíças passando sob o queixo e, por cima disso tudo, um gorro vermelho empinado. Mais o eterno cachimbo. (BIARD, 1841, pp.368-373)

O corte e o modo de usar desses gorros de lã vermelha, segundo reporta Léonie d'Aunet, são idênticos ao do barrete frígio, "de sangrenta memória em nosso país". Numa parada, o casal adquire trajes de festa completos dos camponeses. Enquanto o traje

masculino dos camponeses da Noruega era de um “estilo Luís XV puro”, o feminino “não se parecia em nada com o estilo Pompadour, contraponto natural desse cavalheiro de 1755” (D’AUNET, 1995, pp.328–329). A coleção de trajes típicos e acessórios reunida pelo casal de viajantes enche um tremó, que é expedido a Paris.

Ao visitar a mesma região, no ano anterior, como relator das viagens da Comissão Científica do Norte, o escritor Xavier Marmier havia sido surpreendido pela presença de bustos de Napoleão nas casas dos camponeses, relatando havê-los ouvido cantar “os refrãos de 1789 e da Revolução de Julho”.

Sejamos orgulhosos da influência que a França exerce sobre esses homens do Norte. Não é mais, como no século XVIII, uma influência de capricho social, mas influência do pensamento [...]. Dir-se-ia, ouvindo-os contar com todos os detalhes essas duas fases de nossa história [a Revolução de 1789 e a expansão napoleônica], que contavam a história de sua própria nação. (MARMIER, 1842, t. I, p.143)

Marmier lamentava, por outro lado, o desaparecimento progressivo dos antigos costumes dos camponeses, queixando-se de que os tecidos com padrões impressos na Alsácia tomassem o lugar das tradicionais roupas de *wadmel*, e os interiores das casas fossem invadidos pela louça decorativa e litografias emolduradas.

O cronista considerava o alastramento do alcoolismo na população escandinava um problema extremamente grave, embora o visse também como uma forma de compensação das condições naturais rigorosas e da pobreza dos caçadores e pescadores:

Para alcançar a caça nas montanhas escarpadas [...] para sair à pesca nas escuras noites de inverno, é preciso aos pastores, aos pescadores da Noruega mais coragem [...] do que a um soldado para se ilustrar no campo de batalha. (MARMIER, 1842, t. 1, p.45.)

Biard e Léonie d’Aunet passaram alguns dias em Christiania, e depois em Trondheim, cidades que, segundo a escritora, ressentiam-se de uma ausência de pitoresco, parecendo “talhadas à faca”. Desagradava-lhe a frieza das cidades planejadas, reconstruídas “por mandato” depois de terem sido destruídas pelos conflitos internacionais e com a vizinha Suécia.

Uma cidade é uma aglomeração de obras e lembranças que precisa essencialmente da colaboração do tempo; suas construções devem ser o produto de uma espécie de aluvião dos séculos... (D'AUNET, 1995, p.59)

Em outra passagem, Léonie d'Aunet revolta-se contra a transformação de uma igreja gótica em templo protestante:

Sofro ao ver devastar, seja em nome do Evangelho, uma dessas velhas basílicas tão plenas de grandeza e poesia. É meu sentimento de artista que está aqui em jogo, e não a minha fé religiosa. (D'AUNET, 1995, p.90)

Também faz críticas ao provincianismo da vida cultural das cidades, à indignação das representações teatrais, à "falta de gosto" do modo de vestir-se na capital norueguesa. Lá, o casal foi bem recebido pela sociedade local, que o apresentou às atrações de Christiania. Léonie nota que havia na Noruega "um fluxo de estrangeiros de toda sorte" durante o verão (apesar do custo de vida considerado como alto); entre os turistas encontravam-se artistas e romancistas "atraídos pela beleza dos sítios", naturalistas, "*gentlemen* ingleses afligidos pelo *spleen* e necessidade de locomoção".

À medida que os viajantes se afastavam rumo ao extremo norte da Europa, a paisagem se tornava cada vez mais inóspita. Ao cumprir o mesmo itinerário, Xavier Marmier, cronista da Comissão Científica do Norte, descrevia inicialmente uma paisagem "mais risonha do que grandiosa", mas, ao atravessar a cadeia de montanhas do Dovrefeld, entre Christiania e Trondheim, retifica:

[...] pouco a pouco o país que percorremos aparece com um caráter mais austero e mais sombrio [...] aqui e ali se identificam os sinais de um antigo desabamento. Colinas foram rasgadas por uma violenta erupção; as montanhas não têm mais essas formas ondulantes e moles [...]. Blocos imensos, rochedos as coroam como as ameias de uma fortaleza. (MARMIER, 1842, t. 1, p.80)

A carruagem que conduzia Biard e d'Aunet subiu as montanhas escarpadas do Dovre com o reforço de dois cavalos suplementares, e os viajantes mergulharam em gargantas de aspecto "lúgubre muito variado", troncos tortuosos que barravam a passagem, "como enormes serpentes",

[...] assim como grandes pedras esverdeadas, meio escondidas pelos pântanos de águas lodosas, me pareciam sapos monstruosos. Em um

momento acreditei ver no meio da estrada um espectro ainda envolvido em sua mortalha... (D'AUNET, 1995, op. cit., pp.79–80)

Marmier havia adotado um tom igualmente eloquente, ainda que um pouco menos delirante, ao registrar sua passagem pelos mesmos locais em 1838:

Toda a natureza toma um aspecto mais selvagem e imponente: as montanhas nuas se lançam em impulsos ousados desde o nível do mar [...] seus cumes esculpidos com energia, afiados como uma agulha ou dentados como uma serra; a neve vai-se abaixando em direção ao mar, e as névoas nos mergulham como em um véu de luto nessa superfície branca [...] Quantas vezes, contemplando essas cenas magníficas que eu me sentia incapaz de descrever [...] não desejei que Byron tivesse vindo aqui! Que tema de canto sublime para *Child–Harold*! Que página terrível para *Manfred*. (MARMIER, 1842, t. 1, pp.117–118)

Os viajantes se lançam à busca de referências associadas a personagens fictícias e reais, como Hamlet e Ouli–Eiland, um salteador de diligências norueguês que havia se tornado célebre na época. Pode-se ler, numa passagem do “extrato de diário” de Biard, publicado na revista ilustrada *Musée des Familles*:

Amanhã veremos Trondheim e o castelo de Munckholm, tornado tão célebre graças ao *Han da Islândia*, do Sr. Victor Hugo. Nós trouxemos este livro. Nós o leremos nos locais mesmos em que o poeta dispôs a cena de seu romance. (BIARD, 1841, pp.368–373, e BOIVIN, 1842, “Extrato do diário de viagem de Biard”, p.24 e ss.)

Léonie d’Aunet narra uma alucinante cavalgada noturna no caminho que conduzia a essas recônditas paragens:

Nós corríamos com uma leveza de fantasmas [...] eu vi o fogo sair de baixo dos cascos dos cavalos [...] grandes corujas brancas voaram [...] soltando gritos de crianças esganadas. (D'AUNET, 1995, p.83)

As faíscas provocadas pelo atrito de cascos de cavalo na pedra remetiam a uma célebre pintura de Horace Vernet inspirada na *Balada de Lenora* de Burger, poema que era também lembrado por Biard:

Quase de pé, como heróis da antiguidade sobre suas carruagens, juntamos nossas explosões de riso a todos esses barulhos. Nós embalávamos os

cavalos, comparando-nos aos personagens da balada de Lenora, em que os mortos andam rápido. (BIARD, 1841, pp.368–373, e BOIVIN, 1842, p.27)

Um segundo extrato do presumido diário de Biard publicado pelo *Musée des Familles* narrava um acidente de carruagem ocorrido nas montanhas do Dovre: por pouco não haviam caído num precipício, após o cocheiro ter perdido o controle da condução. A passagem é típica dos relatos do pintor-repórter sobre as dificuldades para exercer seu talento em campo. Acidentes de viagens eram assuntos explorados, sob um viés muitas vezes humorístico, pelas estampas e *tableaux de genre*. Biard costumava enviar aos jornais e revistas “comunicados” de viagem. Foi publicada em primeira mão na seção *Faits divers* da prestigiosa revista *L’Artiste* uma notícia sobre o acidente sobrevivendo na “horrível estrada que vai de Christiania a Trondheim”. Na nota se dizia que Biard, o “pintor costumeiro dos ursos brancos”², “este homem que tem tanto espírito e alegria na ponta de seu pincel”, e sua jovem esposa, que “há menos de seis semanas assistia a uma representação teatral em Paris”, haviam ficado durante horas “suspensos sobre o abismo”, até que camponeses, “com precauções infinitas [...] puderam trazer de tão longe os dois estrangeiros sãos e salvos”. O autor da nota acrescentava, de forma irônica, que a cena do acidente, combinando elementos “terríveis” e “joviais”, se prestaria bem à mistura de estilos característica do pintor, e que, se este resolvesse incluí-la entre os envios ao Salão de 1840, poderia expor ao público sua obra-prima (*L’Artiste*, 1839, t. 18, p.224).

124

Os lapões – observações etnográficas

Após atingirem o Cabo Norte europeu e navegarem pelo oceano Ártico a bordo da Recherche até a ilha de Spitsbergen, Biard e sua companheira retornaram a Hammerfest e se despediram dos cientistas da Comissão Científica do Norte, que se preparavam para uma nova temporada na região.

O casal havia planejado seu retorno a Paris de maneira independente, como na viagem de ida. Mas dessa vez contavam atravessar territórios que quase não haviam sido afetados pelo modo de vida moderno. Ao passar pelos distritos centrais da Lapônia norueguesa e sueca, Kautokeino e Karesuando, teriam a ocasião de se documentar sobre a

² Referência a um envio de Biard ao Salão de 1839, que mostrava um barco de pescadores atacado pelos ditos animais.

vida dos lapões. Para atingir os rios Alten e Muonio, que contavam descer de canoa no fim do mês de agosto, deviam atravessar os pântanos do Finnmark a pé e a cavalo³. Fatores como a corrente do Golfo tornam esse território um dos mais quentes dos arredores do Polo, com noites que podiam ser “límpidas, frescas como a aurora” (MARMIER, 1842, t. I, p.292). A viagem fora programada para o fim do verão, quando o calor mais intenso e os enxames de insetos começavam a dar lugar a chuvas frequentes.

Nosso grupo se compunha de dez pessoas: três iam a cavalo [...] os outros sete, a pé: primeiro nosso guia lapão Abo, chefe absoluto da caravana, depois os três condutores de cavalo, um intérprete finlandês (nosso criado só sabia falar norueguês), e enfim dois jovens habitantes do Finnmark que haviam pedido para juntarem-se a nós com o propósito de chegar à Rússia. (D’AUNET, 1995, p.206)

Abraão (Abo), o guia da caravana, seria depois lembrado com afeto e gratidão; seu retrato, pintado por Biard, teve durante os anos seguintes lugar reservado entre as peças do “Atelier Museu” do artista na *Place Vendôme* (BOIVIN, 1842, p.36). Léonie d’Aunet traça uma imagem do guia

inquieta, ocupado, indo e vindo, sondando todas as direções com um longo bastão e descobrindo com tato infalível as melhores passagens. Este pobre ser miseravelmente vestido com uma velha manta de pele de rena, a cabeça pouco protegida, os pés mal calçados, era escutado por nosso grupo como um general de exército. Ele falava, nós obedecíamos; ele fazia um sinal, nós o seguíamos. Seu bastão ferrado era mesmo um bastão de comando, e na névoa espessa o fogo de seu cachimbo era a pálida estrela que atraía todos os olhares. (D’AUNET, 1995, p.212)

Nos relatos europeus eram frequentes os comentários sobre a “feiura”, a “burrice” e a “sujeira” dos lapões. A *Notice* de Boivin os apresenta a um público desprevenido como “uma gente boa que não se parece com nada conhecido e cuja estupidez iguala, no mínimo, a estranheza” (BOIVIN, 1842, p.30). Léonie d’Aunet, que se propunha a opor observações imparciais à “quantidade de fábulas absurdas que foram ditas e aceitas sobre os lapões”, desencorajava-se frente à sua situação “miserável e ínfima”, que podia “ser retratada nestas poucas palavras”:

ele não come pão e não veste roupas de baixo, aí está pela miséria física; ele ignora toda ciência e toda arte, aí está pela miséria moral [...] eles nada

³ O *Finnmark* compreende regiões da Noruega, Suécia, Finlândia e Rússia que eram percorridas pelos lapões em diferentes períodos do ano (*Finn* é o termo norueguês que designa os lapões).

compreendem do grande sentido moral da religião; só observam rotineiramente suas práticas, pois toda ignorância necessita superstições, e toda fraqueza, autoridade. (D'AUNET, 1995, p.143)

Mesmo para Xavier Marmier, que realiza um esforço maior de observação objetiva e pormenorizada, o “traço distintivo” do povo lapão se resumia a “uma indolência morna e muda, como um torpor”, podendo também esconder “por trás de uma aparente apatia, um espírito fino, precavido” (MARMIER, 1842, t. I, p.329).

[Os lapões] São geralmente de altura média; têm cabelo negro, olhos castanhos, pequenos e afundados nas órbitas; testa larga, maçãs do rosto salientes, queixo pontudo, barba rala, ombros largos e pernas arqueadas. A cor de sua pele é morena oliva, devido, em grande parte, à fumaça de suas tendas e falta de higiene[...]. Com tal tipo de fisionomia, tão diferente da beleza caucasiana, existem fisionomias laponas que não são desagradáveis, e vimos jovens que, com alguns cuidados de *toilette*, teriam podido parecer bonitas. Mas quando essas mulheres envelhecem, as rugas que cavam seus rostos calejados, o impacto da neve e da fumaça que exauriu suas pálpebras e apagou seu olhar, as tornam verdadeiramente horríveis. Apesar de sua altura medíocre e suas pernas arqueadas, os homens são quase todos bem robustos e ágeis. As mulheres dão à luz sem dificuldade, e retomam o trabalho logo após o parto. Desde o início de suas vidas, as crianças acostumam-se a todas as intempéries e a todas as dificuldades de uma marcha penosa. (MARMIER, 1842, t. I, pp.327–328)

O missionário sueco Laestadius, sobre quem nos deteremos mais adiante, contrapunha o tipo de vida tradicional dos lapões enquanto pastores e pescadores nômades, “uma das mais felizes que possa haver nesse mundo”, à “vida miserável” do lapão sedentário cuja “interminável sonolência” atribuía ao tipo de alimentação (apud MARMIER, 1842, t. I, p.322). O saldo das diferenças culturais se verifica sobretudo no plano religioso. Léonie espantava-se de não encontrar vestígios de tradição musical entre os lapões, mas não estabelecia relação entre a penúria cultural aparente e a proscricção de tradições como os cantos rituais e os “tambores mágicos” pelo catecismo dos missionários noruegueses.

*O pastor Laestadius instruindo os lapões (Salão de 1841)*⁴

Alguns estudos a óleo sobre tela ou cartão, remanescentes da produção dispersa de Biard,⁵ mostram, na maioria, homens de idade diversa que são vistos pescando, remando, carregando mochilas e acessórios de trabalho diversos. Os trajés às vezes contrariam um pouco a ideia de penúria: faixas de tecido colorido em torno da cabeça, toucas ornamentadas, roupas com proteções de couro de rena cosidas nos braços e nas pernas, luvas e *kapmakahs* ou mocassins de pontas curvas próprias para a fixação de esquis. Parte desses estudos a óleo era costumeiramente deixada em estado de esboço, realçando trechos do ambiente, riachos e solos pedregosos. A intenção era certamente empregá-los na composição de telas mais ambiciosas.

No mesmo Salão em que expôs as pinturas de grande formato *Aurora Boreal* e *Pesca à morsa por groenlandeses*, Biard exibiu outra obra igualmente destinada a causar sensação: uma cena de costumes ou de “gênero histórico”, passada num cenário lunar, em que um estranho personagem usando cartola e casaco de peles discursa para uma plateia maravilhada de lapões. A pintura efetua uma espécie de registro dramatizado de um momento marcante do sincretismo religioso gerado pela influência dos missionários protestantes sobre a cultura local. Pintada antes da instauração do culto laestadiano no Finnmark, ganhou um significado histórico inesperado após sua difusão por todo o território.

Mais conhecido, na época, por seus estudos como botânico, o pastor Lars Levi Laestadius (1800–1861) era o filho de um sueco e de uma lapona, e um dos membros da Academia de Ciências da Suécia com quem a Comissão Científica francesa mantinha contato. Instigado por Xavier Marmier, Laestadius empreendeu a redação de uma *Mitologia lapona* que permaneceria inacabada, mas que forneceu subsídios para publicações da Comissão. Léonie d’Aunet guardaria uma impressão negativa do pastor, a quem atribuiu uma “desagradável mistura de pretensão erudita e grosseria rústica” (D’AUNET, 1995, p.253) – pode-se imaginar que, por seu lado, o anfitrião não devia encarar com bons olhos o estilo de vida moderno da escritora e seu companheiro. A passagem de Biard e Léonie por Karesuando deu-se numa época próxima àquela em que Laestadius começaria a levantar o tom de seus

⁴ Óleo sobre tela de 1840-41, 131 x 163 cm, Museu de Belas-Artes de Tromsø.

⁵ Trata-se de estudos executados em óleo sobre telas de pequeno formato. Alguns deles foram postos à venda nas últimas décadas, tendo sido reproduzidos em catálogos da Christie’s e outras casas de leilão.

sermões e mobilizar a população para o combate ao alcoolismo, profundamente incrustado entre os lapões desde o período da colonização e favorecido pela conivência das autoridades europeias.

O “despertar religioso” do pastor Laestadius ocorreu entre 1844 e 1846, ligado a dois acontecimentos extraordinários: o tremor de terra de 1845, que deu aos lapões o sentimento de estarem expostos à “eminência de um castigo divino”, e o encontro com uma jovem lapona em quem percebeu um “conhecimento da disposição para a graça”. Sob o impacto dessas ocorrências, Laestadius fundou a seita dos *vekkelsepredikanter*, os “pregadores que despertam”, cuja influência foi logo de saída muito forte e logo se espalharia pela Lapônia norueguesa, finlandesa e russa. Uma multidão de pessoas foi atraída a Karesuando para escutar o testemunho do pastor e dos que viam no tremor de terra uma mensagem divina: “do alto de sua cátedra, a linguagem do pastor tornou-se mais popular, às vezes até mesmo sórdida”, e os curiosos acorriam para escutar alguém “que não hesitava em dar às coisas o nome que lhes é devido” (MERIOT, 1980, pp.300–302).

A rapidez com que o movimento se difundiu deveu-se provavelmente à recuperação de traços xamanistas que caracterizavam as práticas religiosas tradicionais. O *noaide* ou xamã lapão tinha a função de servir de intermediário entre o mundo visível e invisível, podendo entrar em transe e cair em estado de êxtase. As assembleias do culto laestadiano eram, desde sua origem, marcadas pela confissão e remissão pública dos pecados. A exaltação dos fiéis crescia até atingir um momento extático, chamado *likkatusak*. O abalo nervoso coletivo era incitado e canalizado pelo pastor. A comunidade laestadiana dos *regenerados* “encarnava o corpo de Cristo, possuindo, a esse título, o poder de absolver os pecados”. A salvação espiritual só seria possível, assim, “pelo intermédio do corpo social” (MÉRIOT, 1980, p.302).

O repertório de expressões fisionômicas constituído pelo pintor poderia remeter à reputação que possuía Laestadius de ler as emoções dos fiéis em seus rostos, de modo a dirigir a evolução de seus estados psíquicos (MÉRIOT, 1980, p.304). Parecia ter sido parte dos planos do pintor que a excentricidade dos personagens funcionasse como um atrativo para o público dos Salões ao qual a obra era destinada. Inspirando-se na pintura flamenga e holandesa, com sua valorização dos estudos fisionômicos e cenas populares, o pintor unia a documentação sobre a história e os costumes locais a uma busca deliberada de estranheza, sendo patente um interesse pelo efeito cômico que podia insinuar-se no interior da visada etnográfica. O grupo principal de lapões é composto por sete ou oito personagens com

atitudes variadas, numa gama que passa da expressão de desconfiança à letargia, e desta à dignidade do “bom selvagem”. Verifica-se, como em outras pinturas do artista, a inclusão de uma lapona loura no grupo⁶.

Emergindo das crateras, percebem-se as pontas das tendas, de cujos tetos abertos escapa fumaça. Para pintar o cenário gelado, Biard pode ter usado como base estudos realizados no Spitsberg, pois os viajantes atravessaram o Finnmark no período de calor, quando a região se transforma num imenso lodaçal. No inverno, entretanto, o aspecto da paisagem aproxima-se da representação feita na pintura, como se depreende da descrição feita por Martin e Bravais, naturalistas da Comissão:

Por toda parte a rocha está exposta [...] Lagos solitários dormem nas grandes depressões do solo; tudo gela durante oito meses, a terra e a água desaparecem sob uma mortalha de neve. (Citado em MÉRIOT, 1980, p.15).

O lugar em que se situa a cena do quadro está longe de convir à localização de um acampamento, mas o cenário factício ajuda a sugerir a revitalização de um sentimento religioso arcaico. Antigas crenças dos lapões se ligavam ao culto de locais sagrados, montanhas e lagos onde se manifestava – através das *seides*, pedras e tocos de pau com formas bizarras – o espírito dos mortos. Em sua busca de exotismo, Biard reconstituía um cenário cuja estranheza correspondia inopinadamente a essa concepção animista.

129

Louis-Philippe recebendo hospitalidade numa tenda de lapões (Salão de 1841)⁷

Em 1795, o rei Louis-Philippe, que então possuía o título de duque de Orleães, fora obrigado pela Revolução no ano de 1795 a exilar-se da França. Nos anos em que se encontrava abrigado na Alemanha, o futuro monarca francês resolveu empreender sua aventureira expedição ao Cabo Norte. Quatro décadas depois, costumava lembrar-se com

⁶ Em uma parada da viagem de volta num acampamento lapão, Léonie d'Aunet menciona haver encontrado uma mulher “jovem e bastante bonita para uma lapona”, que ela suspeitava pudesse “ter algum sangue norueguês que se lhe pudesse censurar, pois era loura e com os olhos azuis; de resto, com o nariz amassado e as maçãs salientes; mas para embelezar o todo, um belo frescor” (D'AUNET, 1995, p.222).

⁷ Óleo sobre tela de 1840-41, 131 x 163 cm, Museu de Versailles. As medidas são as mesmas de várias telas pintadas por Biard nesse período, como *A embarcação atacada por ursos brancos*, *A pesca à morsa por groenlandeses*, *O pastor Laestadius* e *O Duque de Orleães descendo as grandes corredeiras do Eijjanpaikka*.

emoção de sua passagem pela Lapônia, onde “uma feiticeira havia feito nascer suas primeiras ambições de pretendente, profetizando que ele subiria ao trono” (GUIMBAUD, 1927, p.23). As publicações da Comissão Científica do Norte patrocinadas por Louis-Philippe mencionariam frequentemente sua passagem pelas regiões geladas, e, no Salão de 1841, Biard expôs duas obras que se acordavam a esse programa. A primeira dessas telas associa a abordagem etnográfica à dramatização sentimental de um episódio do périplo do rei, mostrando Louis-Philippe e alguns companheiros no interior de uma tenda lapona, ao redor de uma fogueira sobre a qual pende uma marmitta de ferro, em companhia de uma família de pastores.

Xavier Marmier evoca a visita a uma habitação lapona extremamente pobre, entre Tromsøe e Hammerfest:

Entramos por uma porta de três pés de altura em uma espécie de galeria esfumaçada em que um pálido raio de luz descia através da abertura efetuada no teto. De um lado, algumas peles de rena formavam a cama de toda a família; do outro era o estábulo de ovelhas; no meio, o espaço comum, e no fundo, recipientes de madeira destinados a conter leite: este era todo o mobiliário da habitação. Uma mulher, segurando um galho de bétula, mexia dentro de um caldeirão de ferro uma sopa de ossos de peixe; uma menina, sentada sobre uma pedra, confeccionava fios com nervos de rena que ela cortava com os dentes e torcia em seguida sobre o joelho; e uma meia dúzia de pobres crianças, de rosto pálido e olhar cansado, corpos magros, estavam agrupadas silenciosamente entre sua mãe e sua irmã mais velha. Todos usavam uma grosseira vestimenta de lã, todos tinham os olhos úmidos e vermelhos de fumaça. (MARMIER, 1842, t. I, pp.167–168)

130

Os pintores da velha escola *troubadour*⁸ compraziam-se em transpor para a tela a história do príncipe que viaja incógnito e é abrigado por uma gente pobre e generosa; Biard recupera o tema, atualizando-o com o acréscimo de uma dimensão etnográfica. Ao mesmo tempo, também reata com a representação sentimental da vida familiar burguesa iniciada com a pintura de Greuze (1725–1805), gênero que iria desenvolver-se no sentido do interesse pelas condições de vida da população mais pobre – como exemplificam obras de Octave Tassaert (*Uma família desafortunada*, Salão de 1849) e Alexandre Antigna (*Cena de incêndio*, Salão de 1850). A possibilidade de associação com o registro etnográfico acrescenta um elemento novo a esse realismo social na pintura do século XIX.

⁸ No início do movimento romântico francês, a corrente da pintura *troubadour* pôs em voga temas medievais. Muitos membros desse grupo eram originários de Lyon, cidade em que nasceu Biard e onde ele teve sua formação inicial.

A viagem de 1859 às selvas brasileiras

Duas décadas depois da expedição à Lapônia, Biard, então com 60 anos, viaja para o norte do Brasil, com o objetivo de explorar o Alto Amazonas.

Vivendo em uma época de transformações, o artista encontrava-se ele próprio dividido entre a propensão a reencenar velhas histórias e a atração pela objetividade científica. Comparando os textos publicados na década de 1830 com os de 1860, que em certa medida pretendiam continuar a difundir sua imagem de explorador intrépido, passamos de um domínio mais ligado aos códigos da ficção a um discurso mais comportado, que aspira a um conhecimento positivo dos territórios pouco explorados do planeta, admitindo, ao mesmo tempo, as limitações que circunscrevem o empreendimento. Como escrevem os prefaciadores da reedição de seu relato brasileiro, ao se decidir pela viagem à Amazônia,

ele não ignora que a região não está então mapeada mais do que nos arredores dos oito ou dez cursos fluviais gigantes que a irrigam. Todo o resto – da floresta pré-histórica que se estende aos pés dos Andes colombianos, as plataformas úmidas, impenetráveis, que sobem em degraus para o Mato Grosso ao sul, os pesados contrafortes das Guianas, ao norte – tudo isso ainda está em larga medida para ser descoberto [...]. Ele sabe também que em sua idade já é passado o momento de se arriscar nessas áreas em branco do mapa [...] e ainda assim pleiteia seu quinhão selvagem [...]. (EDEL; SICRE, 1995, p.13)

131

De modo geral, a trajetória do artista no Brasil revela a visão mediana de um pintor-repórter – também naturalista, taxidermista e fotógrafo amador – transplantado para regiões desconhecidas, empenhado na função de levar de volta ao solo de origem imagens e troféus que pudessem de alguma forma restituir sensações de estranheza e maravilhamento. É acima de tudo o efeito de contraste que é buscado, seja no sentido do pitoresco, seja no do registro objetivo.

Em Belém do Pará, o pintor faz, assim, suas provisões de pólvora, papel de desenho e quinquilharias para trocar com os índios, contactando a “Companhia dos Negros”, onde se depara com um chefe de serviço com a mais terrível aparência que ele jamais vira, uma crosta que ia da testa até o nariz, “inspirada pela cauda do crocodilo”, e uma “bocarra de tigre”, com dentes talhados à faca. Promete a si mesmo pintar de memória a cabeça desse feitor, assim como a figura de “uma negra albina que havia visto mendigar nas ruas de Belém”.

Seguindo indicações, o pintor contrata um índio Tapuia (como eram chamados os índios que não pertenciam ao tronco Tupi) para lhe servir de guia e ajudante. A administração da companhia de barcos a vapor oficializa a situação do empregado, que não possuía documentos, dando-lhe ciência de suas obrigações e das sanções às quais se exporia, em caso de má conduta. Numa parada em Santarém, Policarpo, o guia, logo desaparece, para ser encontrado no último momento antes da partida, bêbado e caído no cais.

Subindo o Amazonas a bordo do vapor *Marajó*, Biard anota observações variadas sobre a rotina do barco e realiza desenhos que serão depois gravados por Riou (ilustrador das obras de Jules Verne editadas por Hachette), para serem integrados ao relato de suas viagens, inicialmente publicados pela revista *Le tour du monde*.

Numerosos episódios que recheiam a narrativa giram em torno de uma ameaça de degradação física e moral, associada à precariedade das condições de vida, contra a qual o narrador reage com repulsa. O distanciamento irônico e as anedotas cômicas lhe servem como escudo, às vezes não muito eficiente, contra seus próprios sentimentos de superioridade cultural e racial. O impulso, frequentemente manifestado, para se alçar a uma posição de julgamento moral parece reagir à iminência de retorno a uma condição animal.

132

Um dia, estando eu em meu lugar de costume [na proa, junto ao timão], seis marinheiros, todos gente de cor, vieram sentar-se a meus pés; catavam pedaços de peixe seco de uma bacia de zinco, cheia de farinha de mandioca; e como o uso do garfo lhes é desconhecido, apanhavam a iguaria aos punhados, besuntando-se as caras uns dos outros. [...] Do outro lado, três amigos almoçavam em silêncio. Se o festim não era suntuoso, era comido com muito apetite. Os convivas eram nada menos do que um cachorro vira-lata, um negro e um índio. Durante a primeira parte do repasto, tudo correu bem; mas a discórdia, que outrora instalou-se no campo de Agramante, veio perturbar a refeição desse trio interessante. O índio quis apoderar-se de um pedaço melhor; o negro, igualmente; o vira-lata aproveitou a discussão e desapareceu com o objeto cobiçado. Esse pequeno debate atraiu a atenção do contramestre, e como o negro certamente tinha culpa, recebeu, como se deve, alguns golpes de corda. (BIARD, 1862, pp.382–383)

Numa curva do rio, o pintor irá perceber índios “imóveis como estátuas”, instalados sobre palafitas. Um companheiro de viagem diz a Biard tratar-se de índios Mura...

Nenhuma tribo quer aliar-se com esta. Pensa-se que eles emigraram do Oeste na época da conquista do Peru; são ladrões, não se pode confiar em sua palavra. Tendo, mais ainda que os outros índios que fizeram contato

com a nossa civilização, apanhado os vícios da Europa, e abandonado suas qualidades próprias... (BIARD, 1862, pp.372–3)

O guia Policarpo pertencia à mal afamada tribo Mura, que havia perdido seus territórios e incorporado um contingente de índios desenraizados e desertores do exército. Os Munduruku, que se tornariam os modelos pelos quais tinha maior apreço, haviam sido recrutados em guerras de extermínio contra os Mura, no fim do século XVIII, acabando por expulsá-los da região do rio Madeira. As duas tribos haviam participado da revolta da Cabanagem, no Pará, no fim dos anos 1830 – recrutados tanto pelas forças revoltosas quanto pelas governamentais (SALOMON; SCHWARZ, 1999, p.359–363). Biard chega a fazer alusão à “revolta do Pará”, cujos sinais sangrentos ainda se faziam notar à época.

Antes da etapa amazônica, o pintor havia passado uma temporada nas matas do Espírito Santo, buscando aproximar-se dos grupos indígenas remanescentes. Com alguma dificuldade, conseguira fazer com que alguns índios posassem para ele, objetivo que constitui um dos temas recorrentes de seu relato de viagem. Os primeiros modelos pertenciam a comunidades “aculturadas”, de origem mais ou menos incerta. Um deles era uma velha índia Puri, que deixou que ele lhe fizesse o retrato numa tapera, enquanto velava o corpo de seu filho, morto em decorrência de uma picada de cobra. Biard reporta sua sensação de repugnância ao observar a mulher comendo peixe ao lado do cadáver. A imagem referente a essa passagem que ilustra o livro representa a cena com efeitos tenebristas típicos do período (BIARD, 1862, p.227).

Pouco a pouco o pintor consegue atrair modelos, a quem oferece cachaça, para a tapera em que estava instalado, nas proximidades de uma fazenda. Tal expediente acaba tendo consequências nefastas. Junto às garrafas de aguardente, Biard também guardava frascos com produtos químicos destinados à prática fotográfica⁹. A ingestão do conteúdo de um desses frascos acaba causando o envenenamento de uma índia, que havia invadido o barraco, na ausência do pintor, em busca de bebida. Em seu retorno, Biard se depara com a inesperada visitante tomada de dores atrozes; sem saber o que fazer, não encontra melhor solução do que mandá-la embora, perdendo-a de vista. Na primeira versão do relato, publicada na revista *Le tour du monde*, este episódio é narrado sem que seja feita menção ao

⁹ Ao que se sabe, tudo o que sobrou da produção fotográfica de Biard são algumas poucas gravuras do livro *Deux années au Brésil*, que teriam sido baseadas em clichês originais do pintor.

envenenamento da Índia, transformado em estado de embriaguez. Com a publicação da segunda versão do episódio na edição em livro, o autor restabelece, ao que tudo indica, uma verdade que não contribui para enaltecer sua própria imagem.

Durante sua viagem de canoa pelos rios da região amazônica, a relação do pintor com seus empregados “caboclos” é igualmente marcada por sentimentos incômodos. Desconfia de que sua vida está sendo posta em risco devido a uma negligência calculada. Passa então a adotar uma conduta baseada na violência e disposição de recorrer às armas para garantir sua autoridade, o que é definido como uma guinada “pragmática” em relação à sua anterior conduta “liberal”:

E eram estes os homens cuja sorte eu outrora havia deplorado, esses homens por quem sentia tanta simpatia quando lia, na Europa, o relato dos sofrimentos que os brancos lhes haviam infligido. Bem me haviam dito que eles eram pérfidos; vivendo ao seu lado, tentei esquecê-lo. Eu havia sido bom para eles e desejaram a minha perda... Mas, a partir de agora, só encontrarão em mim um senhor. Minha vida depende desse papel a que estou obrigado. (BIARD, 1862, pp.520–523)

134

Submetido ao implacável mecanismo da relação senhor–escravo, nada pode fazer para escapar da situação de que se encontra prisioneiro.

Um só temor me restava, que não se dissipou enquanto eu continuava a sair nas minhas incursões solitárias de canoa. Meu coração batia violentamente sempre que, ao retornar, minha imaginação me fazia ver o barco fugindo no horizonte, me abandonando para ser devorado pelas feras ou morrer de fome. (BIARD, 1862, pp.523–524)

Em determinados momentos, entretanto, ele é levado a observar seu ajudante de forma diferente, emocionando-se com suas “perorações”, que o fazem intuir o trágico destino de seu povo.

Esse horrível Policarpo tomava em suas falas um ar tão doce que me fazia esquecer sua figura feroz. Ele começava a falar em um tom ordinário; pouco a pouco sua voz abaixava e me parecia ouvir ao longe um canto melodioso; não era mais uma voz humana; ele me magnetizava! Que dizia ele? Seria a história dos homens de sua tribo, despossuídos de seus domínios selvagens em que reinavam como soberanos em outras épocas? Falava ele dessas alegrias desconhecidas que iam encontrar em seus territórios de caça? Não sei, mas o escutávamos em silêncio; o remo deslizava na água... apesar da

antipatia que sua má vontade me inspirava, esquecia tudo e perdoava...
(BIARD, 1862, p.517)

O devaneio romântico do pintor sobre o passado mítico dos índios toma parte em algumas de suas obras inspiradas na paisagem amazônica expostas nos Salões de Paris daqueles anos, como aquela a que foi atribuído o título “Os Mundurukus às margens de um afluente do rio Madeira”, uma cena de pesca tendo a floresta como fundo, de que sobressaem pajés portando mantas e cocares¹⁰.

Uma parte do relato de viagem de Biard ao Brasil diz respeito a descobertas de paisagens sublimes, da flora e da fauna tropicais, dos índios Munduruku, com quem o pintor consegue finalmente travar relações. No entanto, é preciso pagar um preço alto pela perseguição do sonho romântico de uma natureza intocada: a custosa travessia de territórios devastados, a necessidade de pactuar com o sistema escravagista e de assistir ao desaparecimento da identidade cultural dos indígenas.

Ele adivinha que para ele a aposta está perdida. Seria preciso ser mais jovem, avançar mais longe rumo ao sul até as imensidões virgens do rio Madeira. Ele terá de contentar-se em subir esse rio até um distrito selvagem em que os indígenas já haviam feito contato com missionários. Exaurido pelas febres, e já contente de haver escapado às armadilhas que lhe reservara seu guia Policarpo, irá deixar esse Eldorado sem mesmo se haver dado ao trabalho de descobrir seu nome. O símbolo lhe será suficiente. (EDEL; SICRE, 1995, pp.15–16)

135

Uma terra de ninguém quase intransponível toma forma com o avanço da civilização industrial, cujo rastro de dejetos vai se acumulando. Uma passagem do livro diz respeito, por exemplo, a carcaças de tartarugas abandonadas nas ruas de Belém, cercadas de urubus; outra se refere ao mal-estar do autor diante da longa agonia daqueles anfíbios, arpoados e costurados uns aos outros pelos índios. É irônico que, no ponto mais longínquo de sua expedição, quando se encontra numa aldeia Munduruku, Biard seja obrigado a interromper seu percurso, vitimado por uma indigestão causada, justamente, por carne de tartaruga.

As imagens e relatos de Biard tomam parte numa imensa produção deixada por publicistas e artistas ligados ao entretenimento do público e à divulgação científica, que, embora de alcance e qualidade variável, não merece ser reduzida a mero prolongamento de

¹⁰ Óleo sobre tela, datado de cerca de 1862, 127 x 195, coleção Zózimo Gomes da Costa, São Paulo.

preconceitos e impulsos predatórios gestados na sociedade europeia do século XIX. Se está longe de poder ser equiparada às mais altas manifestações das tendências românticas e realistas contemporâneas do pintor, ela possui o mérito de expor um pouco das falhas que existem na autossuficiência da visão de mundo moderna, as contradições de seu imperativo de progresso e as barreiras internas e externas contra as quais se chocam seus ideais igualitários e republicanos.

O tratamento dado por Biard aos temas amazônicos no contexto da cultura europeia de sua época

Por volta da mesma época em que Biard realiza suas incursões pelas florestas brasileiras, muitos naturalistas realizaram investigações sobre a natureza e culturas sul-americanas com grau de aprofundamento mais elevado, e um número certamente ainda maior de viajantes atuava na mesma faixa do pintor ¹¹. A banalidade dessa última produção, focada na obtenção de efeitos exóticos, logo se tornou evidente, mas isso não impede que ela também possa ser digna de interesse e possuir qualidades – como no caso das pinturas de Biard, cujo esforço sempre renovado para atrair a atenção do público ajuda a lançar luz sobre a realidade histórica e social.

Nos anos de 1850 e 1860, a exploração de novos motivos naturalistas e diferentes formas de abordagem já fazia a pintura de Biard, com sua vivacidade típica da época romântica, parecer bastante ultrapassada. Mas a inspiração que encontra nos lugares por que passa e a obrigação de manter vivo o interesse de seu antigo público – além, talvez, da esperança de obter o reconhecimento das gerações mais jovens – lhe dão impulso para produzir obras que passariam a ocupar seu lugar num museu (europeu) imaginário da floresta tropical: *A adoração do deus-sol*; *A fabricação do curare*; *Casal de índios descendo o rio numa piroga*; *A pesca dos Mundurucus...*

Mesmo sujeito a direcionamentos que acarretavam variados efeitos de distorção, o autor muitas vezes acerta a mira, tanto ao traçar o autorretrato de sua consciência individual quanto ao restituir um olhar exterior dirigido aos lugares por que passa. As incorreções e

¹¹ Nesse primeiro grupo de naturalistas-viajantes, podemos citar Alfred Russell Wallace, Louis e Elizabeth Agassis, Avé-Lallemant, Chaffanjeon e Morisot, Franz Keller. Do segundo grupo, alguns exemplos são Marthe Verdier, Paul Marcoy, Jacques Arago.

preconceitos agregados às suas observações não devem obscurecer outros aspectos, que dizem respeito ao processo de constituição de um imaginário coletivo no século XIX. Se os lugares comuns são reforçados em alguns momentos, em outros, nem tanto, agregando-se a um repertório de imagens estereotipadas uma potência imaginativa, que contribui para o processamento de experiências genuínas¹².



¹² BRUNO, 1982, e GULLAR, 1989, foram os primeiros a se demarcar com nitidez de uma tradição crítica bastante negativa de recepção do relato de Biard no país, acusado de ser excessivamente fantasioso e difamador para a imagem do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Pedro de Andrade. **Le monde comme spectacle** : l'œuvre du peintre François-Auguste Biard (1798–1882). Université Panthéon-Sorbonne (Paris). Thèse de doctorat : Histoire de l'art : Paris 1, 2001.

_____. "Grottesco e sublime na obra de um pintor viajante do século XIX". In: MARTINS, Carlos; PICCOLI, Valéria. (Org.). **Paisagens e panoramas: o indígena e o olhar romântico**. São Paulo: Coleção Brasileira/Fundação Estudar – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

BERTHOUD, Samuel Henry. "En Chemin pour le Spitzberg". **Musée des Familles**, t. 7. Paris : 1840.

BIARD, François-Auguste. "Entre Christiaan et Rosheim (notes prises à Königswald, Norvège, le 10 juin 1839)". **Musée des Familles**, t. 8. Paris : 1841.

_____. "Voyage au Brésil". **Le tour du monde**. Paris : 1861.

_____. **Deux Années au Brésil**. Paris : Librairie de L. Hachette et Cie., 1862. (Illustrado com 180 vinhetas desenhadas por E. Riou, a partir de croquis do autor).

BOIVIN, L. **Notice sur M. Biard ; ses aventures ; son voyage en Laponie, avec Madame Biard ; examen critique de ses tableaux**. Paris: Imprimerie de Madame de Lacombe, 1842.

BRUNO, Ernani da Silva. "Biard, um pintor da vida brasileira". **Folha de São Paulo**, 22/06/1982.

D'AUNET, Léonie. **Voyage d'une femme au Spitzberg**. Arles : Actes Sud, 1995.

EDEL, Chantal ; SICRE, J. P. **Le pèlerin de l'enfer vert**. Paris: Phébus, 1995.

GULLAR, José Ribamar Ferreira et al. **150 anos de pintura brasileira: 1820 — 1970**. Rio de Janeiro : Colorama, 1989.

MARMIER, Xavier. **Relation du Voyage**. Paris : Arthus Bertrand, 1842. (Voyages de la commission scientifique du Nord en Scandinavie, en Laponie, au Spitzberg et aux Feröes pendant les années 1838, 1839 et 1840 sur la corvette La Recherche, commandée par M. Fabvre, publiés par ordre du gouvernement sous la direction de M. Paul Gaimard. Paris: Arthus Bertrand, Paris, 1842–1855. 17 vol. in-8°. T. I).

MÉRIOT, Christian. **Les Lapons et leur société, étude d'ethnologie historique**. Toulouse: Sciences de l'homme, Privat, 1980.

SALOMON, Frank; SCHWARZ, Stuart B. **The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas** –South America, Part 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.