

ZEA, Leopoldo (coord.). *América Latina y sus ideas*. México: Siglo XXI, 1986.

\_\_\_\_\_. *Discurso desde a marginalização e a barbárie; A filosofia latino-americana como filosofia pura e simplesmente*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

**José Alves de Freitas Neto** é professor-doutor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenador do curso de graduação em História (2006/2010). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2), é pesquisador da área de História da América contemporânea, com ênfase nas temáticas relativas a cultura e política, nos séculos XIX e XX.

## “CORA E ALICE”

### REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO ENTRE O SELVAGEM E O CIVILIZADO EM UM QUADRO PERDIDO DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

Claudia Valladão de Mattos  
(IA/Unicamp)

**Resumo** A partir de uma obra desaparecida do artista paisagista Félix-Émile Taunay, representando uma cena do livro *O Último dos Moicanos* de James Cooper, o presente texto proporá algumas reflexões sobre a posição do artista, que foi durante mais de uma década diretor da Academia Imperial de Belas Artes, com relação à questão da representação do índio e das três “raças” formadoras do Brasil.

**Summary** Through the analysis of a lost work of the academic landscape painter Félix-Émile Taunay representing a scene taken from Cooper’s *The Last of the Mobicans*, the present paper will propose a reflection on the artist’s ideas about the representation of Indians and of the picturing of the three basic “races” that composed the Brazilian population.

Félix-Émile Taunay é conhecido principalmente por suas paisagens. Foi também como professor de pintura de paisagem que ele ingressou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1824. No entanto, vários dos seus quadros mais conhecidos, como “Praia de Dom Manuel”, “Mãe D’Água” (Fig. 1) e “Mata Reduzida a Carvão” (Fig. 2), por exemplo, não são passíveis de serem inteiramente compreendidos a partir desse gênero de pintura. Neles, não encontramos apenas a busca pelo pitoresco, ou pela representação idealizada da paisagem brasileira, mas, ao contrário, essas obras “historicizam” a paisagem, isto é, fazem dela matéria para uma reflexão sobre a história da civilização brasileira. O verdadeiro tema das obras de Taunay é, de fato, a história do Brasil e sua formação a partir do confronto entre natureza e homem. Desta forma, não foi uma grande surpresa encontrar, recentemente, em um jornal de língua francesa, publicado no Rio de Janeiro no início do século XIX, a descrição detalhada de uma obra de Félix-Émile Taunay, hoje desconhecida, que poderia ser lida, como se fará aqui, nesta mesma chave interpretativa, isto é, como um discurso sobre as condições de formação da civilização brasileira. A descrição aparece em uma crítica publicada na sessão de “variedades” do jornal *Le Messager, Journal Politique et Littéraire*, datada de 07/08/1831, onde o autor relata sua visita à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, por ocasião da exposição de três quadros do professor de paisagem Félix-Émile Taunay. Após citar brevemente o tema de cada uma das três obras: “Praia de D. Manuel”, “Vista da Ilha das Cobras” (1829) e “Cora e Alice”, o autor concentra-se nesta última. Trata-se de uma pintura, provavelmente contemporânea às duas primeiras, representando uma passagem do romance histórico *O Último dos Moicanos*, do americano James Fenimore Cooper.



Fig. 1 Félix Émile Taunay, *Vista da Mãe D'Água*, 1840, óleo sobre tela, 115 x 88 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 2 Félix-Émile Taunay, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, 1843, 134 x 195 cm, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 3 Thomas Cole, *Cena do Último dos Moicanos: Cora ajoelbando-se aos pés de Tamenund*, 1827, óleo sobre tela, 64,4 x 89,1 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.

O romance de Cooper, publicado com grande sucesso em 1826 nos Estados Unidos e traduzido imediatamente para diversas línguas, incluindo o francês, foi um dos maiores responsáveis pela construção do imaginário americano e europeu sobre as Américas e seus habitantes ao longo do século XIX. A popularidade do romance levou-o a ser transposto em pintura por diversos artistas, sendo a série de quadros de Thomas Cole, realizados no ano seguinte à publicação do romance, a mais conhecida dessas representações. (Fig. 3) O enredo se desenvolve em meio à guerra de ingleses contra franceses e seus aliados indígenas pelo domínio de territórios na fronteira canadense, no século XVIII, retratando, particularmente, o famoso episódio de massacre das tropas britânicas e de suas famílias no forte William Henry, em 1757. Em meio à guerra, duas jovens inglesas são transportadas por um oficial britânico para se encontrarem com seu pai em forte Henry, vivendo grandes aventuras em meio a uma paisagem ao mesmo tempo sublime e selvagem. O romance inicia com o grupo quase caindo em uma emboscada de índios inimigos, mas sendo resgatados por um caçador branco que vive há muitos anos na mata, conhecido como Olho de Falcão, e dois chefes índios Moicanos, Chingachgook e Uncas, pai e filho, respectivamente, que são os últimos sobreviventes de seu povo. Os dois índios e Olho de Falcão levam o grupo para um esconderijo, situado por trás de uma enorme cachoeira, onde permanecem algum tempo a salvo. A cena escolhida por Félix-Émile Taunay para ser representada em sua pintura é justamente retirada do momento em que o grupo se encontra reunido no esconderijo, ao cair da noite, e as duas jovens irmãs, Cora e Alice, iniciam um canto religioso, juntamente com David la Gamma, um salmista que tinham encontrado pelo caminho e que os acompanhara até o abrigo secreto. De todo o livro, esta é a única cena onde aparece o tema das artes, configurando-se como uma pausa em meio às aventuras movimentadas e violentas que o compõem. É também o momento do ro-

mance em que emerge o verdadeiro tema da obra: a relação entre as três raças formadoras do povo Americano, o branco, o negro e o índio. Nas trocas de olhares estabelecidos nesse recanto isolado da floresta, Cora, a mais velha das jovens irmãs, apaixonou-se por Uncas, o último chefe Moicano. Como nos é revelado posteriormente no texto, Cora era apenas meia irmã de Alice, sendo filha de mãe africana e pai inglês, o que explicaria, no romance, sua tez escura e seu caráter orgulhoso e determinado. Em sua paixão por Uncas, Cora representaria, portanto, a possibilidade de miscigenação entre as três raças do continente americano. No livro, no entanto, esta paixão possui um desfecho trágico, terminando com a morte, tanto de Cora, como de Uncas. Assim, a caverna torna-se o espaço de um amor proibido, impossível de ser realizado às claras. De acordo com Chester Mills, que em seu texto “Ethnocentric Manifestations in Cooper’s *Pioneers and The Last of The Mohicans*” (Manifestações Etnocêntricas nos Pioneiros e no Último dos Moicanos e Cooper), procura analisar a mensagem racista do livro, “Cooper jamais evoca uma relação circunspeta entre as três raças – independentemente de serem boas ou más”<sup>1</sup>, tratando como indevida a mistura de raças. Levanto aqui a hipótese de que esta não seria a posição defendida por Taunay em sua pintura. Porém ainda um elemento da narrativa de Cooper deve ser mencionado, antes de passarmos para a análise do quadro de Taunay. No romance, a cena de intimidade e harmonia criada pelo canto das irmãs na caverna, é brutalmente interrompida por um grito sobre-humano e assustador vindo de fora. É precisamente este momento que é representado por Taunay em seu quadro. O instante em que os personagens são surpreendidos, em meio ao prazer da arte, pelo terrível chamado. O autor da crítica publicada no *Messenger* resume com as seguintes palavras a cena represen-

---

<sup>1</sup> Chester H. Mills, que em seu texto “Ethnocentric Manifestations in Cooper’s *Pioneers and The Last of The Mohicans*”, in: *Journal of Black Studies*, vol. 16, n. 4, Junho 1986, p. 447.

tada no quadro, mantendo-se muito próximo do texto de Cooper: “[...] Após alimentarem-se rapidamente, Heyward encoraja Alice a render graças a Deus de sua situação momentânea. Cora declara que ela cantará com a irmã, e a música sacra inicia-se após o metódico David estabelecer o tom. O clima é pesado e solene. Jamais entonações assim puras haviam reverberado no interior daquelas rochas. Os índios, imóveis, de olhos fixos, pareciam metamorfoseados em estátuas de pedra. O caçador, que tinha apoiado o queixo sobre a mão com ar de fria indiferença, na medida em que as estrofes se sucediam, via seus pensamentos voltarem-se aos tempos de sua infância e grossas lágrimas lhe saírem de uma fonte que parecia ressecada há tempos, correndo sobre as faces, mais acostumadas às terríveis tempestades. As vozes emanavam um tom baixos, por vezes quase inaudíveis, que os ouvidos sorvem com tanta volúpia, quando um grito que não parecia nada humano, nem terrestre, foi transportado pelo ar e penetrou não apenas nas entranhas da terra, mas também o fundo do coração daqueles que se encontravam reunidos.”

Na crítica, segue a esta retomada da cena a descrição do quadro de Taunay:

[...] Os sete personagens estão dentro da caverna à volta de um fogo que os ilumina. Os galhos de sassafrás protegendo o solo, servindo de assento e de leito. Sobre uma pedra, à esquerda do fogo, Olho de Falcão está sentado, a cabeça apoiada em uma das mãos. Perto dele, à sua frente e praticamente apresentando as costas para o observador, o Major Heyward encontra-se de pé. De frente para o Major, do outro lado do fogo, está o velho Chingachgook, também de pé, de frente para o espectador. Atrás de Olho de Falcão, encontramos o jovem chefe Uncas visto de perfil. Está na mesma posição, do outro lado do quadro, David la Gamme. Alice e Cora, de joelhos, fecham o círculo. O terrível grito as surpreende nesta posição, que

nenhuma das duas abandona, enquanto que o medo e o espanto se fazem agir sobre cada uma delas de maneira apropriada a seus caracteres. Alice, tímida, como uma jovem loira de dezesseis anos, levanta, desesperada seus braços e por um movimento mecânico parece querer se precipitar sobre o Major, protetor de seu jovem coração já há algum tempo, escolhido em segredo. Cora, que tem de uma outra mãe um pouco de sangue africano e um caráter mais forte e também é mais velha que sua irmã, para quem ela é como uma mãe, a contém nos braços e parece ser, por assim dizer, suficientemente dona de si mesma para olhar para trás, de onde ela intui o ser misterioso que emitiu a terrível entonação. David la Gamme está trans-tornado pelo terror. Suas mãos trêmulas deixaram cair a Bíblia e o diapasão, seus olhos saltam para fora das órbitas, seus cabelos se embarçam, um espasmo parece sacudir todo seu ser. Ao contrário, Chingachgook, A Grande Serpente, não deixa sua impassividade, marca característica de um grande chefe. Que efeito pode ter um grito sobre aquele que diante do fogo está imóvel? Olho de Falcão está quase tão imóvel quanto ele, ainda que sua mão tenha se estendido em direção à fiel carabina, depositada no chão a seu lado e seus grandes olhos cinzas, assemelhando-se a olhos de águia, pareçam querer descobrir, através da parede das rochas, a causa dessa estranha interrupção. O Major Heyward, como homem e como militar, enrubesce ao se mostrar mais perturbado que seus companheiros selvagens. Ele está agitado, mas domina sua agitação. Levanta sua bela cabeça, sua mão está vivamente postada sobre o punho de seu sabre. Uncas, por sua vez, não fez um só movimento, pois o filho do grande chefe Chingachgook, ele mesmo grande chefe, não deve nunca abandonar aquela calma que distingue os heróis indígenas. Mas Cora corre perigo e seus brilhantes olhos negros velam por ela como sobre um tesouro. Esses agudos contrastes de impressões diversas que o mesmo sentimento produz sobre seres de diferentes idades, sexo, condição e hábito, reunidos em um local assim tão extraordinário, são ressaltados pelo uso de vestimentas tão exatas como habilmente retratadas. Gostaríamos de

descrever as roupas de viagem das belas inglesas, o uniforme de Edward, dignificado pela grande dobra de sua casaca azul. As roupas semi-indígenas e semi-européias de Olho de Falcão, os emblemas de morte e a tatuagem azul do largo peito da Grande Serpente e a coqueteria cheia de elegância, do colar vermelho, dos braceletes, da túnica de pelo franjado e das plumas ligeiras do jovem herói Uncas, tipo perfeito dessa raça humana magnífica, chamado de Chefe Ágil, pela incrível flexibilidade de seus membros, mas nos falta aqui o espaço. A admiração nos carregou longe e não há mais tempo para louvar uma execução conscienciosa que abordou com franqueza todas as dificuldades. Uma compreensão do claro-escuro que fez obter efeitos magníficos desse fogo brilhante no centro de um local escuro, uma pureza de desenho, uma verdade de atitude, atingida raramente na pintura de história.

Nos contentaremos, portanto, a convidar os amadores a ir ver uma composição que demonstra como a natureza americana é inspiradora, pois o autor, M. Félix Taunay, firmou, sob os olhos de seu pai, seu talento, diante das florestas e magníficas paisagens do Brasil, e é de um romance Americano que ele tirou esta cena tão nova e pitoresca.

Infelizmente a falta de acesso ao quadro de Taunay, propriamente dito, diminui muito nossa possibilidade de interpretação da obra. Precisamos ingressar naqueles jogos eufrásticos, tão conhecidos da tradição clássica, mas que hoje, com a grande facilidade de acesso a imagens, se tornaram estranhos. Devemos nos esforçar para imaginar a cena representada, tomando cuidado, porém, para que não confundamos a pintura com o texto do crítico do *Messageur*. Ainda assim, considero possível levantar algumas perguntas sobre a obra de Taunay e, eventualmente, ensaiar algumas respostas, mesmo que provisórias, partindo da escolha do tema e da forma como ele é apresentado.

A primeira questão a ser colocada diz respeito à representação dos tipos indígenas. Se pudermos de fato confiar na descrição de nosso crítico, Taunay parece representá-los como verdadeiros heróis, aproximando-os do imaginário clássico, tal como ele foi recriado por Winckelmann. De fato, em uma passagem dos *Pensamentos sobre a Imitação*, publicado em 1755<sup>2</sup>, o autor faria uma comparação entre o herói grego Aquiles e índios primitivos, que foi de grande importância para artistas como Benjamin West entre outros, na invenção de um tipo indígena para a tradição pictórica da América. Tal visão heróica e moral do índio americano perpassa igualmente todo o romance de Cooper e, pela própria escolha de representar uma cena deste livro, Taunay parece também fazer essas associações. O crítico do *Messenger* insiste na “imobilidade”, dos dois Moicanos representados por Taunay, interpretando-a como índice da grandeza heróica das figuras, em contraste com a movimentação “espásmica” de David la Gamma e Alice, por exemplo. É importante lembrarmos que, ainda que Taunay não tenha tido, ele mesmo, contato direto com os indígenas brasileiros, ele certamente não era ignorante de seus hábitos e costumes, assim como de sua aparência, tendo em vista que seu irmão mais jovem, Aimé-Adrien Taunay, participara da expedição Langsdorff ao interior do Brasil, realizando uma grande quantidade de belos retratos de povos nativos. Sua morte por afogamento em 1828, talvez tenha mesmo sido um estímulo para a ocupação de Taunay com o tema do “selvagem”, já que o quadro aqui em questão foi realizado muito

---

<sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*, apud PFOTENHAUER, Helmut und MILLER, Norbert (org.) *Früh-Klassizismus: Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995, p. 41.

provavelmente nesses mesmos anos. Porém Taunay não parece interessado em registros científicos dos nossos índios. Seu modelo é o índio da América do Norte e ao escolher representar uma cena do livro de Cooper, seu interesse parece se voltar para o potencial moral desses povos, e não para a condição real do índio brasileiro de seu tempo.

A percepção do índio da América do Norte como a realização do potencial físico e moral da raça indígena (e, portanto, também do índio do Brasil), parece ter um grande alcance entre intelectuais e artistas do início do século. Como já foi apontado por Luciano Migliaccio<sup>3</sup>, esse mesmo modelo é recorrente em diversas obras do período, concretizando-se, por exemplo, nas figuras indígenas que se encontram na base da escultura de D. Pedro I, realizada por Louis Rochet entre 1855-62, ou nas obras do escultor Prettrich. Em seus “Apontamentos para a Civilização dos Índios Bravos do Império do Brasil”, apresentado à Assembléia Nacional Constituinte em 1823, José Bonifácio também estabeleceria associações entre nossos nativos e o *topos* do herói grego, mesmo reconhecendo que, em seu atual estado, os índios podiam ser considerados “preguiçosos” e “indolentes”. Nos episódios de guerra, por exemplo, diz Bonifácio, “o índio Americano aparece como um homem novo: então a fraqueza e covardia que alguns escritores europeus fazem ingêntas aos índios desaparecem, e uma coragem, e valentia, de que há poucos exemplos na Europa, tomam o seu lugar.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Luciano Migliaccio, “A Escultura Monumental no Brasil do Século XIX. A Criação de uma Iconografia Brasileira e as suas Relações com a Arte Internacional”, in: *Desígnio*, São Paulo, n. 3, 2005, p. 37-44.

<sup>4</sup> José Bonifácio de Andrada e Silva, *Projetos para o Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.93.

Mas voltemos à pintura. A escolha da cena do canto, dentro do esconderijo secreto, no seio da natureza selvagem não nos parece fortuita. No próprio romance, ela é uma oportunidade para a aproximação máxima entre as diferentes raças e para a realização de uma “investigação” a respeito das possíveis formas de interação das mesmas. Este também parece ser o interesse de Taunay ao pintar o quadro. No entanto, aparentemente, Taunay dá maior ênfase que Cooper à construção de uma relação harmônica e de íntima convivência entre os personagens representantes das três raças americanas, ao situá-las em um círculo em torno da fogueira que as aquece. O próprio círculo sugere um movimento de “troca” – de olhares, sentimentos e experiências –, pondo para “circular”, as diferentes qualidades dos personagens. A impressão é reforçada ao compararmos a descrição do quadro de Taunay com outras representações da mesma cena, onde uma ênfase na guerra e na violência, mais em sintonia com o livro de Cooper, é explícita.

A questão da relação entre as três raças formadoras do Brasil e sua importância para a construção da jovem nação, receberia sua versão mais consagrada no texto de Karl von Martius: “Como se deve escrever a história do Brasil”, escrito em 1843, por ocasião de um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Porém, já nos anos de 1820 ela era bastante discutida. Debret usou a temática, por exemplo, em seu “Pano de Boca” para as festividades da coroação de D. Pedro I em 1822 (Fig. 4), apresentando as três raças formadoras da nação brasileira, juntamente com “mestiços”, a prestar homenagem à figura alegórica do Império, entronada ao centro. De acordo com Elaine Dias, a obra recebeu grande atenção por parte do então primeiro ministro, José Bonifácio, que sugeriu inclusive mudanças em seu programa e provavelmente teve tam-

bém alguma influência na proposição do tema, uma vez que ele próprio era grande defensor da mestiçagem como forma de criar um povo brasileiro vivendo em harmonia e civilizado.<sup>5</sup>



Fig. 4 Jean-Baptiste Debret, *Pano de Boca do Teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I*, 1822, aquarela, 21 x 35 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

Félix-Émile Taunay conhecia certamente as posições políticas de Bonifácio, dentre outras razões, por tê-lo retratado em sua posição de primeiro ministro de D. Pedro I em seu famoso panorama, hoje perdido, e exposto na Europa em 1824, e é provável que as teses de Bonifácio sobre a formação do Brasil através da união das três raças estivesse presente no espírito de Taunay, no momento da composição de “Cora e Alice”. A escolha de representar o único momen-

<sup>5</sup> Elaine Dias, *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de Corte da “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”*, Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp, 2001, p.151 a 159.

to do romance de Cooper em que uma das artes, no caso a música, e precisamente a música religiosa, contribuiria ativamente para a aproximação dos personagens caracterizados ao longo do romance como exemplos protótipos de suas respectivas raças, é também indício de sua afinidade com as teorias de Bonifácio, pois este também via nas artes um dos caminhos privilegiados para a assimilação das raças ditas “inferiores”, à civilização dos brancos. Em seu discurso sobre a questão indígena brasileira, já citado acima, Bonifácio dá como exemplo bem sucedido de assimilação dos índios à cultura dos brancos aquela promovida pelos padres jesuítas nas missões, tendo como principal instrumento justamente a música. Diz o autor: “A facilidade de os domesticar era tão conhecida pelos missionários, que o padre Nóbrega, segundo refere Vieira, dizia por experiência que com música e harmonia de vozes se atreveria a trazer a si todos os gentios da América.” (p. 96) Concluindo a seguir: “É preciso pois imitar, e aperfeiçoar os métodos de que se usaram os jesuítas. Eles por meio de brandura, e benefícios aldearam uma infinidade de índios bravos [...]”<sup>6</sup>

A idéia de construção de uma civilização no Brasil através da propagação das artes foi sem dúvida também cara a Félix-Émile Taunay. Ela foi, de fato, central para seu pensamento enquanto diretor da Academia Imperial de Belas Artes, durante os anos de 1834 a 1851. Em um discurso proferido em 1844, podemos ler por exemplo: “Os monumentos são sinônimos da glória dos países, são, em certo sentido, para os viajantes sobre tudo, o país mesmo, o que fica do país na sua lembrança. [...]”<sup>7</sup> A representação, em “Cora e Alice”, da harmonização dos diferentes personagens

<sup>6</sup> José Bonifácio, op.cit., p.101.

<sup>7</sup> Elaine Dias, *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*, Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 2005, p.249.

de Cooper através da música poderia ser talvez compreendida como uma reiteração das opiniões de Bonifácio. Porém este é um momento frágil. O terrível grito que vem de fora, desfaz aquilo que a música havia conquistado. Taunay acompanhara desde muito jovem a luta dos artistas da Missão Francesa, incluindo seu pai, para fazer vingar um projeto artístico no Brasil. Nos anos seguintes, como diretor da Academia de Belas Artes, ele prosseguiria lutando com grande dificuldade para fazer valer seu projeto civilizatório.

Dito isso, certamente levamos longe demais a interpretação de um quadro recriado por nossa imaginação. Somente o reaparecimento da obra em alguma coleção brasileira, ou européia, nos permitiria avaliar de forma mais definitiva o seu sentido. Com a ajuda do nosso crítico do *Messageur*, no entanto, podemos desconfiar que, como ocorre com suas paisagens, ao escolher seu tema Taunay tinha em mente contribuir para os debates políticos sobre a formação da jovem nação que elegera como pátria. Nesse contexto, a escolha de um tema retirado de um romance norte-americano, aspecto também enfatizado pelo crítico do *Messageur*, é talvez o elemento mais surpreendente. Temos o velho hábito de buscar somente na Europa modelos que nos ajudem a compreender a produção brasileira do século XIX, quando talvez os diálogos dentro do próprio continente americano pudessem iluminar com nova luz a interessante produção do período.

**Claudia Valladão de Mattos** é professora de História da Arte no Instituto de Artes da Unicamp e pesquisadora do CNPq. Possui doutorado em História da Arte pela Universidade Livre de Berlim e pós-doutorado pelo Courtauld Institute de Londres. É autora de vários artigos e dos seguintes livros: *Goethe e Hackert: Sobre a Pintura de Paisagem* (Ateliê Editorial, 2008), *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo* (Perspectiva, 2000), *O Brado do Ipiranga* (EDUSP, 1999), *Entre Quadros*

e *Esculturas. Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*: (Discurso Editorial, 1997), *Lasar Segall* (EDUSP, 1996).

## IMAGENS DA FLORESTA

AUGUSTE DE SAINT-HILAIRE E  
JOSÉ DE ALENCAR

Eduardo Vieira Martins  
(FFLCH/USP)

**Resumo** O objetivo desta comunicação é fazer uma análise comparativa de duas descrições da floresta do Brasil, uma feita pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1830), a outra por José de Alencar, em *O guarani* (1857). A análise procura demonstrar que, a despeito das semelhanças existentes entre elas, os diferentes gêneros em que as descrições se inserem lhes conferem diferentes sentidos e finalidades.

**Palavras-chave** descrição literária, romantismo, paisagem.

**Abstract** This paper aims to make a comparative analyses of two descriptions of the Brazilian forest: the former one by the French naturalist Auguste de Saint-Hilaire, in *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes* (1830), and the latter one by the Brazilian novelist José de Alencar, in *O guarani* (1857). The purpose is to demonstrate the different meanings and goals achieved by the diverse genre of description, even considering their similarities.

**Key-words** literary description, romanticism, landscape.