

## LITERATURA DE VIAJE EN LA HISTORIOGRAFÍA BRASILEÑA

Maria de Fátima Costa<sup>1</sup>  
Profesora del Departamento de Historia  
Universidade Federal de Mato Grosso



Grupo humano Bororo, Aimé-Adrien Taunay, década 1820

Desde los primeros años del siglo XVI, las tierras que irán a recibir el nombre de Brasil se constituyeron en personaje de la literatura de viaje. La célebre carta de Pero Vaz Caminha, el escribano de la escuadra de Pedro Álvares Cabral, inauguró en 1500 el género de esta narrativa. Pero, serán las misivas que Américo Vespucio envió a Lorenzo Pier de Medici, contándole sobre la prodigiosa naturaleza que encontró - así como sobre los hombres que se alimentaban de carne humana-; serán esas cartas las que

---

<sup>1</sup> Conferencia dictada en la **Cátedra Historia de Brasil** del Instituto de Historia de la P. Universidad Católica de Chile, el día 8 de abril del 2010.

inicialmente marcaron este lugar que, en virtud de las descripciones del florentino, se tornaron la cuarta parte del mundo y recibieron el nombre de América.

Son célebres también las descripciones legadas por el mercenario alemán Hans Staden en 1557, por el franciscano André Thévet, en 1558 y por el pastor protestante Jean de Léry, en 1578. Estas narrativas, al ser ilustradas por Theodor de Bry, difundieron imágenes de Brasil como un lugar de naturaleza paradisíaca y de hombres salvajes y caníbales. Esto marcó indeleblemente, a lo largo de varios siglos, la idea que se construyó acerca de Brasil y sus habitantes. Sin embargo, se trata de manifestaciones fragmentarias, noticias dispersas que siempre fueron contadas sin el beneplácito de la corona portuguesa.

Diferente es el caso de las descripciones legadas por los holandeses, que en el siglo XVII dominaron la Región nordeste de Brasil y que, al mando del príncipe Mauricio de Nassau, produjeron un conocimiento sistemático de la flora, la fauna, la población y la geografía. Estas noticias fueron publicadas en forma de libro por George Marcgrave y Willem Piso, en la bien conocida *Historia Naturalis Brasiliae*, de 1648. Si bien esta obra mantuvo algunos de los arquetipos precedentes, como las insistentes referencias al canibalismo, ofreció nuevas y ricas informaciones y contribuyó a que en Europa se gestase otra forma de representar el Brasil.

Pero será sólo a inicios del siglo XIX que la literatura de viajes adquirirá cuerpo. Tal como los territorios coloniales españoles, también la América lusitana estuvo vedada a las miradas de los extranjeros. El divisor de aguas en esta mudanza se dio con las guerras napoleónicas.

Recuerden ustedes que la corte portuguesa se embarcó en Lisboa con todas sus pertenencias, huyendo de las tropas del general Junot, bajo la protección de la marina inglesa. El destino de este viaje de la familia real fue el de sus territorios sudamericanos, donde la ciudad de Río de Janeiro fue transformada en sede de la administración del imperio lusitano.

Al llegar a Brasil, una de las primeras medidas del príncipe regente Don João, el futuro rey Don João VI, fue promulgar la Carta Regia que, en enero de 1808, abrió los puertos brasileños a “todas las naciones amigas”. Por un lado, este acto garantizó a Inglaterra un dominio sobre los negocios del amplio imperio portugués, principalmente bajo las circunstancias que siguieron a la firma del “Tratado de Comercio, Navegación, Alianza y Amistad con Gran Bretaña”, de febrero de 1810; por otro lado, también permitió el libre tránsito de extranjeros.

En corto plazo, hombres de las más diferentes nacionalidades comenzaron a visitar el Brasil. Por esos años, el puerto de Río de Janeiro se transformó en la principal

puerta de entrada al territorio brasileño, y pasó a ser habitual ver ahí a grupos de viajeros, principalmente ingleses, franceses y alemanes, todos ellos seducidos por la posibilidad de conocer la tan famosa naturaleza tropical. Y esto fue más visible después de 1815, cuando la antigua colonia se transformó en parte del Reino Unido y sede del Imperio Portugués. Diplomáticos, comerciantes e individuos de las más diversas profesiones y de diferente procedencia fueron personajes comunes no sólo en Río de Janeiro, sino también en localidades como Bahía, Pernambuco o Minas Gerais.

Visitantes, como Koster, Wied-Neuwid, Saint-Hilaire, Martius e Spix, alimentados de una curiosidad tan del gusto del Siglo de las Luces, recorrieron Brasil, cruzándolo de sur a norte y de este a oeste, recolectando informaciones para completar el gran inventario del mundo iniciado durante el siglo anterior.

<b>Principales viajeros que estuvieron en Brasil a inicios del siglo XIX y sus obras</b>		
<b>Nombre</b>	<b>Estadía en Brasil</b>	<b>Obras</b>
Henry <b>Koster</b> (1793 – 1820)	1809 - 1815	<i>Travels in Brasil 1809-1815</i> , Londres, 1816
Wilhelm Ludwig von <b>Eschwege</b> (1777-1855)	1808 - 1821	<i>Journal von Brasilien</i> . Weimar, 1818. <i>Brasilien die Neue Welt</i> . Braunschweig, 1824. <i>Pluto Brasiliensis</i> . Berlín, 1833
Maximilian Alexander Philipp zu <b>Wied-Neuwied</b> (1782 – 1867)	1815 –1817	<i>Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817</i> , Francfort, 1820-1821.
Hippolyte <b>Taunay</b> (1793-1864 ) y Jean-Ferdinand <b>Denis</b> (1798 – 1890)	1816 -	<i>Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume</i> , París 1822.
Augustin François César Provençal de <b>Saint-Hilaire</b> (1779 - 1853)	1816 - 1822	<i>Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais</i> , París, 1830 <i>Voyage dans le district des diamans et sur le litoral du Brésil</i> , París 1833 <i>Voyage aux sources du Rio de S. Francisco et dans la province de Goyaz</i> , París, 1847 <i>Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Saint- Catarina</i> , París, 1851
Jean-Baptiste <b>Debret</b> (1768-1848)	1816 -1831	<i>Voyage pittoresque et historique au Brésil</i> , París 1834 – 1839
Carl Friedrich Philipp von <b>Martius</b> (1794 – 1868) y Johann Baptiste von <b>Spix</b> (1781 – 1826)	1817-1820	<i>Reise in Brasilien, in den Jahren 1817-1820</i> . Múnich, 1823 – 1831
Johann Moritz <b>Rugendas</b> (1802 – 1858)	1822 – 1825	<i>Voyage Pittoresque dans le Brésil</i> , París 1827 – 1835

Sus publicaciones darán cuerpo al género de la literatura de viaje dirigida a un público amplio. En ella se combinarán informaciones de carácter científico con datos sobre el día a día de las ciudades, del mundo rural, de las riquezas naturales, de las formas de producción y sobre la multiétnica población.

Parafraseando al historiador Jean-Paul Duviols podemos decir que la realidad brasileña fue siendo modelada de forma determinante por los testimonios de los viajeros, en el curso del siglo XIX.

Al describir el Brasil, esos viajeros procuraban elementos comparativos en el ámbito de la realidad que ellos conocían. Así, trazaban cuadros de un mundo preconcebido, más que de una realidad vivida. De este modo, a través de las narrativas surgió un lugar de naturaleza exuberante, pero habitado por pueblos salvajes e incapaces de aprovecharla. En esos mundos se combinan lo exótico, lo pintoresco y la novela histórica, enmarcados por saberes botánicos, zoológicos, geológicos y etnológicos.

Las imágenes que ofrecía la literatura de viaje eran absorbidas tanto por extranjeros como por brasileños. Y esto se irá acentuando en el período posterior a la independencia. La nueva nación que surgió en 1822 – el Imperio Brasileño – carecía de un conocimiento de sí misma. En esas circunstancias, la literatura de viajes, principalmente aquella producida por expediciones científicas, va a transformarse en la principal fuente para el conocimiento de Brasil. Porque, de acuerdo con los contemporáneos, “fueron los viajeros aquellos que más verdades dijeron sobre nuestro país”.

Cabe recordar, por otra parte, que a pesar de que los visitantes registraron en sus relatos los defectos y denunciaron el estado que consideraban de atraso en el que el país se encontraba, también indicaban formas y procedimientos para la superación de los problemas.

Esas soluciones casi siempre eran intermediadas por acciones que deberían ser generadas en el extranjero. Así, surgió a los ojos de los lectores europeos un lugar de oportunidades. Y para los brasileños, estas narrativas se tornaron un instrumento para atraer personas e inversiones.

Al pensar en las narrativas de viaje debe tenerse en cuenta que abordamos un campo documental complejo, compuesto por dos tipos de lenguaje: el escrito y el visual. Y que estos, la mayoría de las veces tenían funciones complementarias.

El lenguaje visual, al asociarse al lenguaje escrito, se transformó en un recurso didáctico fundamental. Y tratándose de una expedición científica, el complemento visual era una necesidad vital, siendo el dibujante aquél que era capaz de retener en imágenes las informaciones necesarias y complementar el trabajo realizado por los científicos, sus colegas.

Esto no será diferente entre los viajeros que estuvieron en Brasil en la primera mitad del siglo XIX. Y el asunto se reviste de un significado aun mayor cuando constatamos que los autores que más se destacaron en la construcción de la imagen de Brasil, fueron aquellos cuyas narrativas aparecían acompañadas de vistosos registros visuales. Así, por ejemplo, fue desde la primera edición que los veintidós grabados publicados por el príncipe Wied-Neuwied en el Atlas de su viaje, adquirieron el prestigio de ser documentos esenciales. De la misma manera, las decenas de imágenes que Spix y Martius llevaron al público en 1831 se transformaron en fuentes privilegiadas para el montaje de la historia de la sociedad brasileña. O también los espectaculares libros-álbumes publicados por Debret y por Rugendas, fruto de sus viajes pintorescos que, sin duda, se constituyeron en el banco de imágenes más ampliamente utilizado para los estudios en las más diferentes áreas temáticas.

Estas obras pusieron a disposición del público, ya en la primera mitad del siglo XIX, un vigoroso conjunto iconográfico con informaciones sobre lugares, con representaciones de paisajes; imágenes de las poblaciones, con ilustración de los tipos étnicos, de objetos de la cultura material y escenas de la vida cotidiana, entre otros muchos temas relevantes.

Curiosamente, sin embargo, casi siempre, los estudios históricos han utilizado los registros visuales de forma restrictiva, sin penetrar en el universo amplio que ellas ofrecen, sea en lo que dice respecto al contenido visual expuesto o a su autor y sus motivaciones. Erróneamente se ha solido hacer de los registros visuales apenas un recurso más para la investigación y se ha pretendido tomarlos como datos objetivos.

No obstante, en las últimas dos décadas, felizmente esto ha sido revisado y las imágenes – más aun que las narrativas escritas – son las que han sido objeto de los más cuidadosos análisis desde una perspectiva histórica.

Al trabajar con acervos visuales, el investigador se ve confrontado, por vía de regla, con ilustradores que poca atención dieron a la realidad expuesta. Esto se debió unas veces a la necesidad de atender las exigencias de un editor, que aspiraba a responder a las expectativas de sus lectores, otras a que el ilustrador no había sido testigo presencial de las escenas que dibujó y otras también al simple deseo de tornar más atractivos los motivos expuestos en los grabados que ilustran las narrativas. En fin, por una razón o por otra, los registros visuales suelen ofrecer idealizaciones. Conocemos los casos extremos de Debret o de Rugendas que, entre otras cosas, llegaron

a crear fisionomías paisajísticas para lugares en los que jamás estuvieron. Pero también existen aquellos que sí se preocuparon de manera sistemática por construir documentos visuales con bastante rigor.

En estas circunstancias, inevitablemente nos vemos confrontados con un problema esencial: ¿cómo escoger la narrativa sin caer en las trampas colocadas por sus autores, sea en relación con los textos o las imágenes?

La respuesta estará necesariamente vinculada al tipo de investigación que se quiera realizar. Si se buscan informaciones que faciliten una aproximación más segura con respecto al motivo presentado, habrá que buscar documentos visuales que hayan sido contruidos de primera mano, diarios o dibujos realizados en el transcurso de los viajes. Pero ni siquiera esto debe llenarnos de excesivas ilusiones; siempre existe un amplio margen para las invenciones, una cuestión de la que no nos cabe hablar aquí.

Mantengámonos en esta exposición con algunas aproximaciones de lectura que nos permiten las narrativas elaboradas en lenguaje visual.

Es con un conjunto de imágenes de ese tipo que me propongo llevar adelante mi exposición. Así pues, los convido a adentrar en una narrativa visual legada por el artista francés Aimé-Adrien Taunay, imágenes realizadas cuando el joven viajero estuvo en el interior de Brasil a finales de la década de 1820. Nuestro pasaporte será un conjunto iconográfico que retrata diversos aspectos de la vida cotidiana de los indios Bororo.



Nacido en París en 1803, Aimé-Adrien Taunay fue a Brasil en 1816; Acompañaba a su padre, Nicolas Antoine Taunay, uno de los artistas de la Colonia Francesa que atendió a la invitación que había extendido Don João VI y emigró de Francia para Río de Janeiro. Ciertamente, el aprendizaje artístico de Aimé-Adrien se dio en el seno de la familia. Y ya muy joven abrazó la profesión de ilustrador en viajes científicos. En 1818, aún antes de cumplir 16 años, participó en la expedición de circunnavegación comandada por Claude de Freycinet, que naufragó en las proximidades de las islas Malvinas. Y en 1820 lo encontramos de vuelta en Río de Janeiro, donde permaneció hasta 1824. Entonces fue convidado a participar en la empresa rusa de exploración en Brasil, bajo el mando del científico alemán Georg Heinrich von Langsdorff. Efectivamente, entre 1825 y 1828 Aimé-Adrien participó de aquella empresa naturalista.

Como artista, a Taunay le cabía, en este viaje, realizar el trabajo de ilustrador científico, poniendo su talento al servicio de la expedición. Su tarea era la de llevar al papel la flora, la fauna, los paisajes y los tipos humanos. Y fue en el ejercicio de estas funciones que trabó contacto con los indios Bororo, en diciembre de 1827, cuando visitaba la provincia de Mato Grosso. Luego después, en enero del año siguiente, nuestro artista morirá ahogado en las aguas del amazónico río Guaporé.

Con singular sensibilidad, Taunay documentó escenas del día a día indígena, registró diferentes ángulos de la aldea, objetos de la cultura material y diversas figuras humanas. Son quince hojas acquareladas, esbozos que hoy pertenecen a los fondos de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo.



Es posible que esta haya sido la única relación que ese artista mantuvo en Brasil con una sociedad indígena. Y quizá por eso se esmeró en representar a ese pueblo con tal lujo de detalles. En el conjunto de la obra de Taunay, este cuerpo documental es, sin lugar a dudas, el más denso y completo.



Los Bororo, el pueblo al que Taunay dedicó este importante conjunto temático de su obra, se llama a sí mismo de *boe* y pertenece al grupo lingüístico Macro-Jê. Su territorio original se extendía por gran parte del centro interior de la América



Meridional y hoy está reducido a algunas aldeas en el estado brasileño de Mato Grosso. A través de la abundante bibliografía dedicada a estos indios, se sabe que poseen una estructura social bastante elaborada, cuya expresión más visible se presenta en el modelo circular de sus aldeas, divididas en dos mitades.

Ya a inicios del siglo XVIII, los Bororo comenzaron a mantener contacto con los colonizadores portugueses y ya muy luego vieron como sus tierras iban siendo ocupadas por otros núcleos urbanos. Creando formas alternativas de sobrevivencia, este pueblo consiguió resistir y aún hoy mantiene gran parte de los ritos cotidianos en sus aldeas circulares.



Claude Levi-Strauss llegó a conocerlos a inicios de la década de 1930, cuando era un joven etnólogo. La estructura social y espacial de los Bororo lo impresionó profundamente, y llegaría a ser una de las principales inspiraciones para sus propuestas teóricas estructuralistas.

Entre las quince representaciones realizadas por Taunay, me detendré aquí en la acuarela que recibió el título de “Hombre y Mujer Bororos”, una composición en la que el artista aprehende todo el conjunto cultural expresado en el cuerpo de los tres indios a los que retrata.

No se pretende hacer un estudio de corte antropológico. Sobre todo porque no son el indígena y su arte en sí mismos que se pretende analizar. Nos interesa el retrato del grupo de indígenas ejecutado por otro personaje, que es el artista viajero.



Para organizar este registro, Taunay tomó como soporte un muro de media altura, interponiéndolo entre sus personajes. Reservó el primer plano para la figura femenina, dibujándola prácticamente de cuerpo entero, con la excepción de la parte inferior de una pierna, a la derecha de la hoja. Se trata de una mujer joven que se presenta con la cabeza rapada y que trae en el rostro una expresión seria y distante. Su codo derecho se apoya en el muro, permitiendo que su brazo flexionado se mantenga junto a la frente. El otro brazo también aparece flexionado, de modo que la mano izquierda sostiene una cuerda que la india lleva al cuello. El juego gestual de los brazos parece querer acentuar la expresión facial de la retratada. Su única vestimenta, además

de la citada cuerda, es un largo cinto que envuelve su abdomen y que sustenta una prenda íntima. El cuerpo, a excepción de los brazos y del rostro, está cubierto de pequeñas marcas horizontales.

Montada en el hombro izquierdo de la mujer aparece una niña de poca edad. Su figura ofrece un notable contraste con la india que la carga, posiblemente su madre. Está ataviada con collares, aretes y ataduras que le dan mucha gracia.

La figura masculina, colocada detrás del muro, a la izquierda de la composición, también usa la parte superior del muro para apoyar los brazos. Este artificio permitió al artista esconder gran parte del cuerpo de su representado, reduciéndolo a la mitad superior del tronco. De este modo valorizó la cabeza, destacando la riqueza ornamental que contiene el rostro del indio y el bello tocado de plumas que corona su cabeza. El rostro está parcialmente pintado de rojo y tiene un dibujo de la boca, realizado con un círculo negro. Las orejas, la nariz y los labios aparecen perforados por diversos objetos.

Al analizar esta imagen, se ha pretendido percibir cómo un artista viajero consiguió captar el universo cultural y simbólico Bororo. Se ha aspirado a identificar las formas simbólicas que aparecen en los dibujos, verificando la pertinencia del registro, pues, como observó Berta G. Ribeiro en 1989, “en la ornamentación corporal del indígena nada es gratuito. Cada adorno tiene una razón de ser, sea ella la pintura corporal o el aderezo plumario [...]”. Así, el conjunto de la ornamentación responde a un código que singulariza la etnia y clasifica visualmente al individuo.

De esta manera nos preguntamos: ¿será que Taunay, al usar sus lápices y pinceles, consiguió retener sobre el papel los códigos étnicos contenidos en los cuerpos y en las fisionomías de los indígenas que representó?, ¿será que sabía lo que estaba registrando?

Veamos algunos de los comentarios que se han tejido en torno a esta imagen. En 1948, el etnólogo ruso G.G. Manizer llamó la atención sobre la “extraña postura de la pierna” de la figura femenina, registrando que se trataba de una posición común entre los indígenas. Observó también que la mujer tenía todo el pecho y la superficie de los muslos “cubiertos de líneas horizontales, probablemente pintados y no tatuados. Tiene trazos de rojo vivo en la cabeza rapada, en las manos, en el pecho, etc.”. Continuando su pionera descripción, Manizer se dedicó a la figura masculina, observando que el joven indio está “dibujado con tocado de danza y las armas en la mano. En las orejas y en la nariz, los aretes y las pequeñas varas [...]. En torno de la boca, un trazo ancho de color negro. En el labio inferior lleva insertado un largo hueso o una varita.” El etnólogo ruso concluye que “los Bororo poseían el hábito de pintar el cuerpo de rojo con semilla de urucú”.

Años después, en 1975, la antropóloga Thekla Hartmann observó que los “Bororo de Taunay se presentan desprovistos de los adornos considerados peculiares de aquellos indios” y comentó también que “tales adornos existían, pero que el pintor no los vio en uso”. Hartmann llama la atención, también que, en su conjunto, la serie de registros de los Bororo realizada por Taunay trae muchos de los elementos propios de esta sociedad, tales como la característica cinta ancha que circunda las caderas, o los aretes en forma de luna creciente, los adornos masculinos de la cabeza, los pendientes labiales y la envoltura peniana.”

De hecho, mirando las figuras aquí analizadas se observa que Manizer y Hartmann consiguieron reconocer con maestría los emblemas étnicos que los tres Bororo dibujados por Taunay traen en sus cuerpos.

Sin embargo, estos análisis son escuetos y se atienen a datos básicos y simples. Les faltó relacionar los diversos elementos representados con el conjunto de la compleja y ritualizada sociedad Bororo. Para los Bororo, como para otras sociedades indígenas, la superficie del cuerpo es un escenario simbólico en el que se desenvuelve el drama de la socialización. La ornamentación corporal, como observó acertadamente Terence Turner en 1980, constituye un elaborado código de lenguaje, con el que la sociedad registra y transmite sus valores. Y tal como enseña la historia del arte, las imágenes guardan en sí misterios. Siendo así nos preguntamos ¿cuál es el misterio embutido en esta acuarela?

Con auxilio de la bibliografía especializada, en especial con la Enciclopedia Bororo, una obra producida en la década de 1960 por dos misioneros salesianos, fue posible adentrar en sutiles aspectos de la historia de los Bororo, y verificar que esas figuras llevan un texto visual estampado y traspasando sus cuerpos.

Hagamos entonces su lectura. Comencemos por la joven figura masculina. En primer lugar, él se presenta y se afirma como un hombre Bororo. Esto está explicitado a través de la perforación labial, que lleva atravesado un labrete o varita. Como reza el ritual de su sociedad, él recibió este distintivo aún siendo un recién nacido. En ese día fue perforado su labio inferior y pudo recibir un nombre entre aquellos privativos del clan de su madre, escogido dentro de la tradición. Su rostro trae también otra información: es padre de un niño. Este mensaje está expresado en el adorno que traspasa su tabique nasal.

De la misma manera, el cuerpo femenino que Taunay retuvo al acuarela sobre papel, guarda mensajes de profunda significación, dentro de los códigos etno-culturales Bororo. Esto se manifiesta en diversos signos que se distribuyen de la cabeza a los pies de esta joven mujer. La vemos vestida con el traje cotidiano de su gente, el *Kógu* o cinto femenino confeccionado con cáscara de árboles. A falta de esa prenda, ninguna mujer se presentaría en público.

Sin cualquier otro aderezo, a excepción del fino cordón que lleva ceñido al cuello, esta mujer de mirada distante nos cuenta que acabó de perder a un pariente o a un amigo muy próximo. Nos dice que estuvo presente y que participó activamente de los conmovedores ritos del funeral. Ahí se escarió el cuerpo, cortándose sin piedad el pecho, las piernas, los muslos, y dejó que su sangre cayese abundantemente sobre el cadáver extendido en el suelo en la plaza central de la aldea. Completando su relato de dolor, nos informa que se arrancó el cabello, se quitó todos los adornos y se limpió con la pasta roja de urucum, cuyos restos son visibles en la representación del artista francés.

Para que no haya dudas, casi gritando ella afirma que es una mujer enlutada.

Entendemos ahora que lo que se ve en todo el cuerpo son cicatrices recientes. La cabeza rapada y pintada de rojo, la falta de aderezos y adornos y las marcas abiertas en todo su cuerpo son los signos de un lenguaje corporal. La falta de adornos y de pinturas corporales y faciales documenta una falta, una pérdida. Pero también representan un renacer, pues el funeral es un momento muy especial entre los Bororo.

Tenemos, pues, delante nuestro una página escrita por la sabiduría indígena. Ella se habría perdido, tal como se perdieran tantas otras, si el saber ilustrado de un artista viajero no la hubiese dibujado sobre una hoja de papel, aplicando la destreza de sus pinceles y poniendo en juego el rigor exigido a los que se dedicaron a este oficio de documentador científico.

Fue esa conjugación de saberes que permitió que hoy, como por un acto de magia, se rompiese el espacio temporal de dos siglos. La literatura visual de una imagen científica permitió pasar una página más de la historia de un Brasil indígena.