

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

DOIS ANOS NO BRASIL, DE FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD: entre o tempo da escrita e o da publicação¹

FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD'S DOIS ANOS NO BRASIL: time lapse between writing and publication

DOS AÑOS EN BRASIL, DE FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD: entre el tiempo de la escritura y la publicación.

GISELLE MARTINS VENANCIO²

Professora Associada IV do Departamento de História e do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil,
giselle@historia.uff.br

Resumo: Em 1945, a coleção *Brasiliana*, da Companhia Editora Nacional, publicou o livro *Dois anos no Brasil*, de autoria de François-Auguste Biard, pintor francês que tinha estado no país quase um século antes. O texto, um relato de sua viagem pelo Rio de Janeiro, Espírito Santo e Pará, havia já sido publicado na França e na Itália em meados do século XIX. Pretende-se aqui, investigar a distância entre o tempo da escrita e o tempo da publicação do texto, buscando compreender as razões que levaram ao ato editorial que o incluiu numa coleção que tinha como objetivo tornar-se uma metáfora do Brasil.

Palavras-chave: Coleção Brasiliana. François-Auguste Biard. Viajantes século XIX.

Abstract: In 1945, Companhia Editora Nacional's *Brasiliana* collection published *Dois anos no Brasil*, by François-Auguste Biard, a french painter that had been in Brazil almost a century earlier. This text, which describes the author's trip to Brazilian states of Rio de Janeiro, Espírito Santo and Pará had already been published in both France and Italy by mid-19th century. We aim on this paper to investigate the lapse between the time the text was written and when it was published, seeking to understand the reasons that led to the editorial act which included it in a collection that had the objective of becoming a metaphor of Brazil.

Keywords: Brasiliana Collection. François Auguste Biard. 19th century travelers.

Resumen: En 1945, la colección Brasiliana, de la Companhia Editora Nacional, publicó el libro "Dois anos no Brasil", de autoría de François-Auguste Biard, pintor francés que había vivido en Brasil aproximadamente un siglo antes. El texto, que trata de un relato sobre su viaje por Rio de Janeiro, Espírito Santo y Pará, había sido publicado en Francia e Italia en meados del siglo XIX. En este artículo, se busca investigar el tiempo de la escritura y de la publicación del texto, comprendiendo las razones que llevaron al acto editorial que incluye en una colección que proponía tornarse una metáfora del Brasil.

Palabras clave: Colección Brasiliana. François-Auguste Biard. Viajeros del siglo XIX.

¹ Artigo submetido à avaliação em 14/09/2014 e aprovado para publicação em 26/10/2014.

² Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Produtividade CNPq com o projeto: *O Brasil sob a escrita alheia: viagens e viajantes na coleção Brasiliana (1931-1993)*.

Na ânsia de preencher os espaços "vazios" do território nacional, Getúlio Vargas criou, no período do Estado Novo, a Expedição Roncador-Xingu, cujo objetivo seria ocupar as regiões do Centro-Oeste do Brasil, por meio da construção de colônias agrícolas, campos de pouso para aviões, novas estradas e escolas. Neste mesmo momento, inaugurou a Fundação Brasil Central, para a implantação de núcleos populacionais nos territórios conquistados pela Expedição. A justificativa para estas iniciativas encontrava-se expressa na portaria n. 77, de 03 de junho de 1943, culminância de um projeto em curso de “marcha para o oeste”, cujos contornos haviam se estabelecido desde fins dos anos 30. As políticas empreendidas por Vargas, neste momento, baseavam-se na ideia de que o Brasil deveria voltar-se para o seu território interior, em busca das riquezas disponíveis que poderiam alavancar o processo de desenvolvimento econômico. Em discurso veiculado pela Rádio Nacional, em 1937, ao traçar os ideais do recém implantado Estado Novo, Getulio Vargas anunciava:

o verdadeiro sentido de brasilidade é a marcha para o oeste. No século XVIII, de lá jorrou a caudal de ouro que transbordou na Europa e fez da América o continente das cobiças e tentativas aventurosas. E lá teremos de ir buscar: os vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das estradas de terra, o metal com que forjará os instrumentos da nossa defesa e de nosso progresso industrial³.

Ao Estado varguista caberia estimular, assim, o avanço sobre espaços ainda pouco explorados do território nacional, estabelecendo uma relação direta, “um traço comum com as bandeiras de 1600: a conquista de terra.”⁴

Certamente, a comparação com os antigos bandeirantes não era fortuita. A construção do “consenso em torno da ideia de conquista do espaço interior”⁵, levada a cabo pela política estadonovista, inseria-se numa tradição de pensamento que teve no livro de Cassiano Ricardo, *Marcha para o Oeste (a influência da bandeira na formação social e*

³ Getulio Vargas, 1938 apud GALVÃO, Maria Eduarda C. G. A marcha para o Oeste na experiência da Expedição Roncador-Xingu. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, jul. 2011.

⁴ Expedição Roncador Xingu promovida pela coordenação da mobilização econômica. *Revista Brasileira de Geografia*, v. 3, p. 193, jul./set. 1943.

⁵ SECRETO, Maria Verónica, p. 21. A análise da obra de Cassiano Ricardo aqui realizada, segue de perto a proposição elaborada por Maria Verónica Secreto no texto “Os sertões, a Amazônia e o trabalhador rural no discurso varguista”, publicado no livro *Soldados da borracha: trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 13-34. Neste livro, a autora investiga outro programa de interiorização empreendido pelo governo estadonovista: o que procura solucionar emergencialmente o déficit de borracha nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial e que acabou por derivar na ação de transferência de trabalhadores nordestinos, particularmente cearenses, para os seringais amazonenses.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

política do Brasil)⁶, talvez, a sua mais completa representação. Na opinião de Verónica Secreto, “a obra de Cassiano Ricardo deve ser colocada em um lugar de destaque entre as que procuraram estabelecer a continuidade entre o bandeirismo dos séculos XVII e XVIII, as penetrações no planalto paulista no século XIX e o projeto estadonovista de colonização denominado “Marcha para o Oeste.”⁷ A autora destaca o fato de que ao transformar o conceito de bandeirismo, Cassiano Ricardo lhe atribui uma “plasticidade que permite [sua adaptação] (...) ao longo da história.”⁸ Desta forma, ele pôde se referir ao “neobandeirismo do século XIX” e “as bandeiras do século XX”, transformando o bandeirismo num “conceito com o qual se pod[ia] interpretar toda a história do Brasil.”⁹

No entanto, como demonstra ainda a autora, Cassiano Ricardo não esteve sozinho nesta empreitada. Seguindo uma tradição que havia se iniciado, possivelmente, com Capistrano de Abreu – passando por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, e pelos modernistas, particularmente, aqueles associados ao grupo verde-amarelo, do qual o próprio Ricardo fazia parte –, organizou-se, entre os intelectuais brasileiros, um discurso que tinha como objetivo retomar o “fio inaugurado com as bandeiras”¹⁰, e a valorização do bandeirante que, de acordo com essa enunciação, ao penetrar “no território desconhecido extraiu dele as riquezas ocultas e arrancou da natureza o que esta escondia.”¹¹

As razões que justificavam o projeto estadonovista mobilizavam, certamente, uma infinidade de argumentos econômicos. Porém, articulavam-se, também, em torno de um sentimento de que havia um desconhecimento do território nacional e de que o verdadeiro Brasil era o que não tinha sido atingido, aquele espaço que ainda demandava exploração. O país real, o cerne da nacionalidade, encontrava-se distante do litoral, proposição que, em larga medida, resgatava, em novos moldes, uma tópica largamente explorada em meados do século XIX, nos escritos dos autores românticos, moldada pela ideia do “interior dos territórios como receptáculo dos tesouros ocultos”¹².

Ao analisar os escritos da literatura romântica, Lucia Ricotta demonstra a importância do livro de Ferdinand Denis, *Cenas da Natureza sob os trópicos e sua influência*

⁶ A primeira edição do livro de Cassiano Ricardo é de 1940.

⁷ SECRETO, op. cit., p. 15.

⁸ SECRETO, op. cit., p. 16.

⁹ Ibid.

¹⁰ SECRETO, op. cit., p.26.

¹¹ BRAUDEL apud SECRETO, op. cit., p. 17.

¹² RICOTTA, Lucia. A constelação espacial das cenas de origem em *Scènes de la Nature* de Ferdinand Denis. *Revista de História USP*, n. 91, set./nov. 2011.

sobre a poesia, de 1824, que, seguindo a via aberta pelo livro de Humboldt, *Visões da Natureza*, lançado na Alemanha, em 1807, “deu um sentido inédito à pintura da natureza tropical pelos românticos”¹³. Na opinião da autora,

Visões é escrito logo após a chegada de Humboldt de sua expedição de cinco anos à América, em 1804. Empenhado em um conhecimento deslocado da perspectiva das “expedições marítimas”, realiza uma “viagem ao interior do continente”, uma “viagem de terra”, capaz de cumprir com seu programa de uma “física do mundo” ou de uma “teoria da terra”, tal como indica em *Relation Historique* (Humboldt, 1814-18). O que está em jogo aí é a ideia de que a história natural está submetida à geografia e, em especial, à dimensão “interior do Novo Continente”. Portanto, à coerência geografada entre o físico e o moral, local e geral, para fisionomia da paisagem, corresponde a busca humboldtiana da mais profunda intimidade da natureza (seja para alcançar o distante ou as camadas geológicas mais profundas, seja para suscitar o sentido interno de criação ao mecanismo natural). Ao recuperar tal nexu humboldtiano em relação ao mundo natural, presume-se que o projeto das *Cenas no Brasil* revela tanto um princípio vital à natureza, revivido a partir dos aspectos físicos localmente expressos, como a circunscrição da dimensão interna à natureza, sua *tékhné* artística. Daí o valor romântico do interior dos territórios como receptáculo de tesouros ocultos e do “ouro nas entranhas da terra”¹⁴.

Talvez seja a proximidade entre a tópica romântica de “ouro nas entranhas da terra”, combinada com aquela mobilizada pelos projetos varguistas de valorização da exploração do interior do território brasileiro e a retomada dos antigos bandeirantes como heróis da nacionalidade, que possa explicar o fato da Coleção *Brasiliiana*, organizada pela Companhia Editora Nacional, ter decidido publicar, em 1945, um antigo texto, até então inédito em português, *Dois anos no Brasil*, escrito pelo pintor francês François-Auguste Biard, e cuja primeira edição havia ocorrido quase um século antes, em 1861, na revista *Le Tour du Monde*.

É possível supor que o ambiente favorável ao discurso de valorização das entranhas do país como legítimo lugar da nacionalidade justifique o ato editorial de publicação de um texto produzido tanto tempo antes, e com protocolos de escrita associado às narrativas dos viajantes naturalistas, enquadradas num viés romântico. Pode-se considerar que a ação editorial que resultou na publicação do livro *Dois anos no Brasil*, em 1945, esteve associada a uma adaptação do texto produzido numa época distinta às práticas de leitura e aos padrões de recepção constituídos nos anos 40 do século XX. O resultado é a construção de um novo sentido para o texto relacionado ao ato editorial¹⁵. Entre o tempo da escrita e o tempo da

¹³ RICOTTA, op. cit., p. 112-124.

¹⁴ RICOTTA, op.cit., p. 116.

¹⁵ OUVRY_VIAL, B. L'acte editorial: vers une théorie du geste. *Communication et langages*, n. 154, 2007, p.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

edição, quase um século se passou. O que garantiu a permanência do interesse editorial neste texto? Como um relato escrito com o objetivo de ser lido por um público europeu de meados do século XIX pôde ter interessado aos editores brasileiros preocupados em produzir uma coleção que sintetizasse o Brasil?

Coleções e viajantes: o lugar dos editores

“vivemos numa era em que quase todos viajam”¹⁶

Resultado da expedição realizada nos anos de 1858 e 1859, *Dois anos no Brasil* havia tido, até o momento de sua publicação na coleção *Brasiliana*, três edições: duas francesas e uma italiana. Todas no século XIX.

Na França, o texto foi publicado pela primeira vez com o título de *Voyage au Brésil*, na Revista *Le Tour du Monde*, em 1861 e, posteriormente, com o título de *Deux années au Brésil*, pela editora Hachette, em 1862.

Com certeza, os anos que François Biard viveu, entre 1798 e 1882, inseriram-se no que se pode considerar como a “era dos viajantes”. É verdade que houve viajantes em todas as épocas, porém, no século XIX, as distâncias foram encurtadas pela navegação a vapor e graças “em boa medida ao espírito romântico em voga, que concebia a viagem como uma das melhores formas de aprender e de cultivar a mente e a alma”¹⁷, o número de viajantes e de publicações sobre viagens cresceu exponencialmente. Esta foi a época da moda dos textos de “viagens pitorescas” e dos jornais com relatos de viagens¹⁸, “sempre escritos na primeira pessoa, sugerindo a experiência pessoal de seu autor.”¹⁹

Esta foi também a época das revistas com relatos de viagens, ilustradas por importantes artistas gráficos. Certamente que a ideia de recorrer à arte para mostrar a outros o que se via em viagens e explorações, não foi uma novidade do século XIX. Porém, neste

70.

¹⁶ ELWES, R. A sketcher's tour round the world. Londres: Husrst & Blackett, 1854 apud ADES, Dawn. Os artistas viajantes: a paisagem e representações do Brasil. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: IPHAN/Paço Imperial, set./nov. 1999. p. 19.

¹⁷ LONDOÑO VEGA, P. El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa. In:_____. *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Obras sobre papel, colecciones de la banca central Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. Bogotá: Banco de la República, 2004. p. 21.

¹⁸ Sobre os relatos de viajantes sobre o Brasil, particularmente os franceses, ver, entre outros: SCHWARCZ, L. Ouvir, ver, ouvir dizer: relatos franceses sobre o Brasil. In:_____. *O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Índias, 2008. p. 11-52.

¹⁹ SCHWARCZ, op. cit., p. 49.

momento, houve a intensa propagação da “ideia da arte como auxiliar das ciências, uma arte que lograva captar com precisão, assombro e emoção, a natureza, fixando-se tanto em seu aspecto exterior como em seu impacto sobre o espírito do homem.”²⁰ O registro, com a maior autenticidade possível, da flora, da fauna, das vistas topográficas ou de uma cidade, tornou os relatos de viagem, e, particularmente, as imagens das Américas, extremamente populares.

Com o avanço da impressão e da produção editorial, os relatos de mundos distantes alcançaram lugar de destaque entre os textos que encantavam os indivíduos dos mais diversos pontos do planeta. A possibilidade de viajar e de produzir conhecimento sobre o mundo, muitas vezes sem sair do seu próprio gabinete de trabalho, chegou mesmo a conformar algumas das concepções sobre o modo de fazer ciência nos séculos XVIII e XIX, como demonstra Lorelai Kury,

[...] muitos dos mais célebres naturalistas europeus nunca viajaram [...] Georges Cuvier (1769-1832), um dos mais poderosos homens de ciência do seu tempo, não foi um viajante. [...] Cuvier justificou posteriormente a sua escolha por razões científicas: encontrava-se em Paris, capital da ciência, tendo à sua disposição as mais completas coleções de história natural do mundo. Uma expedição [...] teria sido prejudicial à coerência e ao caráter sistemático de seus trabalhos.²¹

Cuvier, citado por Kury, defendia ainda a sua posição ao afirmar que “o viajante percorre apenas um caminho estreito. É unicamente no gabinete que se pode percorrer o universo em todos os sentidos.”²²

É bem verdade que nem todos os naturalistas estavam de acordo com este posicionamento de Cuvier. Muitos “optaram pela viagem: queriam ver com os próprios olhos.”²³ No entanto, para aqueles que não viajaram ou para os que queriam eternizar as sensações vividas, os jornais, revistas, livros e coleções com relatos de viagens tornaram-se a viagem possível.

Le Tour du Monde era uma dessas publicações de narrativas de viagem. Editada pela Hachette, entre 1860 e 1914, a revista possuía um importante grupo de ilustradores e servia, muitas vezes, à editora para testar a narrativa de um viajante antes que ela fosse publicada em livro.

²⁰ LONDOÑO VEGA, op. cit., p. 20.

²¹ KURY, L. Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, ciência, saúde: Manguinhos*, v. 8 (suplemento), 2001. p. 863.

²² Apud KURY, op. cit., p. 865.

²³ Lorelai Kury analisa as posições opostas de naturalistas de gabinetes e naturalistas viajantes. Ver: KURY, op. cit., p. 863-880.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

O texto produzido por François Biard, com o título de *Voyage au Brésil*, foi publicado durante todo o segundo semestre de 1861, o que demonstra a importância que a revista atribuiu a este relato. O texto, com ilustrações de Eduard Riou, a partir dos esboços do próprio Biard, serviu de base para a publicação do livro *Deux années au Brésil*, pela mesma editora Hachette, um ano mais tarde.

As edições francesas foram seguidas da versão italiana, intitulada *Viaggio al Brasile*, publicada entre os anos de 1864 e 1880, pela editora Fratelli Treves.

Ao que tudo indica²⁴, esses textos não tiveram uma boa recepção no Brasil, visto que seu autor, em tom muitas vezes irônico, fazia várias críticas à forma como o país se organizava em meados do século XIX. O mesmo não se pode afirmar das publicações europeias do texto, pois a edição na Revista *Le Tour du Monde*, de grande circulação na época, havia se seguido a edição da Hachette, importante casa editorial francesa, e a edição italiana.

O texto de François Biard, publicado na *Brasiliiana*, inseria-se, portanto, nesta tradição de narrativas de viajantes que ganhou um grande incremento ao longo do século XIX. Os impressores e editores, certamente, perceberam nestes relatos – assim como em outras narrativas, ficcionais ou não –, a possibilidade de “encerrar a totalidade do conhecimento em livros que contribuiriam”, na opinião deles, “para a felicidade da espécie humana.”²⁵ Ao seguir o princípio da reunião de textos em dicionários, enciclopédias e coleções, impressores e editores potencializaram a possibilidade de expansão e circulação dos conhecimentos produzidos pelos homens, tornando o XIX o século, por excelência, das “bibliotecas sem muros”, na feliz definição de Roger Chartier.

Desse modo, ao longo deste século, as coleções, criadas pelas casas editoriais europeias, serviram como o principal instrumento de difusão dos saberes produzidos e permitiram a afirmação do poder dos editores que se tornaram os principais mediadores entre a produção escrita e seu público leitor. Organizar uma coleção e escolher os textos que deveriam compor o repertório a ser publicado resulta de uma estratégia que dota de sentido único a totalidade dos textos selecionados por meio de uma produção planejada, metódica e

²⁴ Pedro de Andrade Alvim destaca o fato de que o texto de Biard não foi bem recebido no Brasil. ALVIM, Pedro de Andrade. *Le monde comme spectacle : l'œuvre du peintre François – August Biard (1798-1882)*. Paris: Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne, 2001. Thèse de Doctorat/Art et archéologie.

²⁵ MOLLIER, Jean-Yves. Biblioteca de Babel: coleções, dicionários e enciclopédias. In: _____. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 130.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

racional. Por esse motivo, Jean Yves Mollier considera que a criação das coleções foi uma das chaves do sucesso da autonomização dos editores²⁶ no período.

Editar coleções tornou-se, portanto, ao longo do século XIX uma forma eficiente de ganhar prestígio e mercado. As coleções – ou bibliotecas, como eram popularmente conhecidos muitos desses projetos editoriais²⁷ – foram organizadas a partir de diferentes critérios de reunião de livros: compilações sobre um mesmo tema, obras de um mesmo gênero ou de um mesmo autor, compartilhando traços materiais uniformes, ou livros reunidos sobre a direção de um mesmo indivíduo.

No Brasil, a organização de coleções ganhou maior fôlego nas primeiras décadas do século XX. Embora houvesse editores que, desde o final do XIX, se dedicassem à criação de coleções, foi a Companhia Editora Nacional a empresa que se caracterizou por ter praticamente todo o seu catálogo organizado sob a forma de coleções. Criada por Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira, em 1925, depois da falência da gráfica e editora Monteiro Lobato & Cia., que possuíam em sociedade, em São Paulo, esta editora, nascida no Rio de Janeiro, estabelecer-se-ia definitivamente em São Paulo de onde executaria, ao longo do século XX, uma política editorial moderna, tornando-se durante muitos anos a principal editora do país.

Desde seus primeiros anos de funcionamento, a Companhia Editora Nacional especializou-se em livros escolares e de literatura e poesia, e preocupou-se com a segmentação de seu público, utilizando como principal estratégia de conquista de mercado a organização de coleções destinadas a um leitor específico. As obras publicadas pela Nacional eram, segundo Maria Rita Toledo, “ordenadas em séries ou coleções, ou seja, o acervo editorial era classificado e organizado de acordo com as fatias do mercado às quais estava destinado”²⁸.

A mais importante coleção organizada pela Companhia Editora Nacional, ainda nos seus primeiros anos, foi a *Biblioteca Pedagógica Brasileira*, cuja direção, num primeiro momento, coube ao educador Fernando de Azevedo. A coleção dividia-se em cinco séries organizadas de forma a que cada uma delas se destinasse a um leitor cada vez mais erudito e experiente. Assim, a primeira série era destinada à *Literatura infantil* e a segunda aos *Livros didáticos*. As séries seguintes eram voltadas para os professores e ao público que vinha se formando com o surgimento de universidades e a

²⁶ MOLLIER, Jean Yves. “L’*évolution du système éditorial français depuis l’Encyclopédie de Diderot*”. In: _____, *Où va le livre?*. Paris: La Dispute, 2000. p. 22.

²⁷ Ver: OLIVERO, Isabelle. *L’invention de La collection*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L’Homme, 1999.

²⁸ TOLEDO, Maria Rita. A Companhia Editora Nacional e a política de editar coleções: entre a formação de leitor e o mercado de livros. In: ABREU, M.; BRAGANÇA, Aníbal (Org.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Unesp, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010. p. 141-142.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

ampliação do número de cursos superiores no país: a terceira série intitulava-se *Atualidades Pedagógicas* e a quarta série chamava-se *Iniciação Científica*. A quinta série, que acabou por se tornar a mais importante das coleções da Nacional, e que terminou por se autonomizar da antiga coleção, foi intitulada *Brasiliiana*.

A *Brasiliiana* foi a principal coleção da Companhia Editora Nacional e, possivelmente, a mais importante coleção publicada sobre o Brasil ao longo do século XX. Como se afirmava em seu *Catálogo comemorativo dos 200 volumes*, este projeto editorial, o mais ambicioso já posto em circulação no país, tinha o objetivo de servir para “descobrir o Brasil aos brasileiros, torná-lo cada vez mais conhecido para o fazer mais amado.”²⁹

Ao longo do período em que foi publicada, entre 1931 e 1993, esta coleção tornou-se, portanto, um privilegiado espaço de difusão da produção intelectual sobre o Brasil, constituindo-se em uma biblioteca real e metafórica sobre o país³⁰. A coleção, que tinha a pretensão de colocar à disposição de seus leitores, “de um só golpe de vista, (...) toda a cultura nacional”³¹, tornou-se uma síntese do Brasil.

O conjunto de livros organizou-se em duas fases distintas: uma primeira, na qual foi dirigido por Fernando de Azevedo³², entre 1931 e 1946, e, uma segunda, a partir de 1956³³, até 1993, quando foi publicado sob a coordenação de Américo Jacobina Lacombe³⁴. O projeto editorial da coleção previa volumes que deveriam ser organizados em unidades

²⁹ Apud DUTRA, Eliana Regina de Freitas. A nação nos livros: a biblioteca ideal na coleção *Brasiliiana*. In: DUTRA, E. R.; MOLLIER, Jean-Yves. *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 305.

³⁰ Conforme leitura de: SORA, Gustavo. *Brasiliianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Com-Arte, 2010.

³¹ SORA, op. cit.

³² Sobre a *Brasiliiana* sob a direção de Fernando de Azevedo, ver: DUTRA, op. cit., p. 299-315.

³³ Pelas pesquisas desenvolvidas até o momento, supomos que no período compreendido entre 1946 e 1956, a coleção não teve um diretor específico. Seus livros foram editados por funcionários da Companhia Editora Nacional que se responsabilizavam também por outros empreendimentos editoriais.

³⁴ Américo Jacobina Lacombe nasceu no Rio de Janeiro, em 1909 e morreu nesta mesma cidade em abril de 1993. Quando jovem estudou no Curso Jacobina, de propriedade de sua família, e, posteriormente, se transferiu para o colégio Arnaldo em Belo Horizonte. Em 1927, iniciou o bacharelado na faculdade de Direito, formando-se em 1931. Neste mesmo ano tornou-se secretário do Conselho Nacional de Educação, onde permaneceu até 1939, ano em que foi nomeado diretor da Casa de Rui Barbosa. Dirigiu esta instituição por 54 anos, afastando-se apenas em dois momentos: quando foi Secretário de Educação e Cultura do antigo Distrito Federal, entre 1959 e 1960, na administração do prefeito Freire Alvim, e, entre 1962 e 1963, quando presidiu a Casa do Brasil, em Paris. Lacombe foi ainda professor de História em vários colégios do Rio de Janeiro e na Pontifícia Universidade Católica e professor de História do ensino de História do Instituto Rio Branco (Itamarati), além de ter sido presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e, a partir de 1951, ter integrado a Comissão de textos de História do Brasil do Ministério das Relações Exteriores. Sobre a biografia de Lacombe, ver: SENNA, Homero. Vida e obra de Américo Jacobina Lacombe. In: _____ . *Américo Jacobina Lacombe*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. (coleção Papéis Avulsos, 28); MAGALHÃES, Rejane. Américo Jacobina Lacombe. Cronologia da vida e da obra. In: LUSTOSA, Isabel. *Lacombe narrador*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996 (coleção Papéis Avulsos, 24).

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

temáticas, assim divididas: Antropologia e Demografia; Arqueologia e Pré-história; Biografia; Botânica e Zoologia; Cartas; Direito; Economia; Educação e Instrução; Ensaio; Etnologia; Filologia; Folclore; Geografia; Geologia; História; Medicina e Higiene; Política; e Viagens.

A série Viagens compunha-se de relatos de viajantes estrangeiros e nacionais que circularam pelo território brasileiro entre os séculos XVI e XX. Esta foi uma das mais importantes subséries da *Brasiliana* correspondendo a cerca de 10% do total de títulos publicados na coleção. Dos 415 títulos que compõem a *Brasiliana* ao longo dos seus cinquenta anos de publicação, quarenta deles correspondem, exclusivamente, a relatos de viajantes nacionais ou estrangeiros, o que evidencia um lugar de destaque, na coleção, para este tipo de narrativa.

Entre os diversos textos de viajantes editados pela *Brasiliana*, é possível encontrar *Dois anos no Brasil*, escrito por François-Auguste Biard, e como se afirmou, publicado na coleção em 1945.

Dois anos no Brasil: o olho de François Biard

O olho que vê é órgão da tradição. (Franz Boas)

François Biard nasceu em 1798, em Lyon, na França. Filho de uma família oriunda dos meios populares, Biard foi, segundo Pedro de Andrade Alvim, artesão da fábrica de telas para pintura em Lyon, depois de frequentar por alguns meses o atelier de alguns pintores lyoneses³⁵. Biard atuou, entre os anos de 1827 e 1830, como professor de desenho na marinha, a bordo do navio *La Bayardère*. A partir daí, já morando em Paris em 1834, investiria em dois gêneros de pintura que marcariam a sua carreira: as cenas de viagem e as cenas cômicas.³⁶

Na opinião de Pedro Alvim, François Biard deve ser lido como inserido numa tradição dos pintores de tipos, aqueles que buscavam concretizar uma “disposição da arte para a verdade na representação do real, sob múltiplas formas, em diferentes épocas e em lugares diversos”³⁷. Estes pintores realizavam, sobretudo, o estudo *in loco*, com vistas à elaboração de um inventário do real e com uma incessante pesquisa de exatidão. Tentavam “cativar o

³⁵ Os biógrafos de François Biard insistem, frequentemente, na ideia de que ele foi um autodidata. Ver: ALVIM, op. cit., p. 19-21.

³⁶ Os dados biográficos de François Biard estão em: ALVIM, op cit., p. 19-25.

³⁷ Ibid., p. 13.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

espectador, utilizando como ingredientes, objetos inéditos (contemporâneos, históricos ou exóticos) tratados com cuidado documental”³⁸. Desse modo, segundo o próprio autor, “as obras de muitos [destes] artistas são consideradas testemunhos objetivos e como constituições cientificamente bem fundadas.”³⁹

À disposição para o registro preciso do real, com cuidados científicos, associava-se, no horizonte intelectual vivido por François Biard, a uma valorização das viagens como o caminho mais objetivo para se aprender e cultivar a mente. Em Paris, cidade onde vivia, François Biard viu “o antigo Jardim do Rei, criado em 1793, [ser] transformado no começo do século, em Museu de História Natural em 1819, [ao qual] o governo anexou uma Escola de Jovens Naturalistas com o fim de fomentar a aquisição de coleções zoológicas, botânicas, geológicas, etnográficas e arqueológicas em todo o mundo”⁴⁰. Além disso, neste mesmo momento, uma série de grandes compêndios sobre narrativas de viagens, fazia muito sucesso no país. Os jornais e revistas com relatos de viagens popularizavam as narrativas e faziam os europeus sonharem com mundos distantes, exóticos e curiosos.

François Biard obviamente conhecia e inspirava-se nestes relatos. É possível que ele tenha lido Humboldt ou Ferdinand Denis. E, certamente, por dever de ofício, tinha conhecimento dos quadros e textos elaborados pelos artistas que estiveram na América em princípios do século XIX⁴¹, particularmente, aqueles que compuseram a missão francesa no Brasil⁴². A obra de Debret, *Voyages Pittoresque et Historique au Brésil*, publicada em 1834⁴³, e a de Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil*⁴⁴, eram certamente, conhecidas de Biard.

Pode-se acreditar, ainda, que ele também tenha tomado conhecimento do relato produzido por Robert Elwes, no qual o autor afirmava que, no Brasil, era possível para um viajante “com relativa facilidade, arrumar viagens de barco, alugar mulas e encontrar alojamentos mesmo em localidades remotas.”⁴⁵

Tudo isso deve tê-lo animado, quando, ao perder seu atelier de Paris, em razão de

³⁸ Ibid., p. 17.

³⁹ Ibid., p. 14.

⁴⁰ LONDOÑO VEGA, op. cit., p. 21.

⁴¹ Sobre os artistas viajantes nas Américas, ver: LONDOÑO VEGA, P. *América exótica: panorâmicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Obras sobre papel, colecciones de la banca central Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela. Bogotá: Banco de la República, 2004.

⁴² Sobre a missão francesa, ver, entre outros: SCHWARCZ, L. *O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴³ DEBRET, J. B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: firmin Didot Frères, 1834.

⁴⁴ RUGENDAS, J. M. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Mulhose, Engelman & Cia, 1835.

⁴⁵ ELWES, R. *A sketcher's tour round the world*. Londres: Husrst&Blackett, 1854 apud ADES, Dawn. Os artistas viajantes: a paisagem e representações do Brasil. In: MARTINS, Carlos (Org.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: IPHAN/Paço Imperial, set./nov. 1999. p. 19.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

conflitos com seu senhorio, a embarcar em direção ao Brasil em 1858. Levava na bagagem a experiência de já ter realizado viagens anteriores, como a excursão que havia feito, em 1839, ao norte da Europa. Nesta última, apesar de seu olho enquadrado de pintor de tipos, os quadros e textos produzidos sobre a viagem – derivados, talvez, de um deslocamento de seus esquemas interpretativos em função da própria vivência da viagem e inspirados por narrativas que destacavam o exótico e o singular – não eram registros absolutamente fiéis da realidade. Seus quadros misturavam viagem e fantasia, com o objetivo de não só dar a conhecer os lugares por onde havia passado, mas também distrair e divertir seu leitor/espectador⁴⁶. Proposta que se coadunava com a produção de ilustrações para os jornais e revistas de viagens que, na medida em que o século avançava, tornavam cada vez mais abundantes as vistas e costumes “exóticos” de lugares distantes.⁴⁷

O olho de Biard – disciplinado pelos relatos lidos na Europa, por suas viagens anteriores e pela ideia de que conhecer um lugar era chegar aos espaços menos explorados pelo homem –, buscava encontrar o Brasil que gostaria de ver. Assim, ao chegar a Bahia, em 1858, François Biard demonstra descontentamento com o que encontra:

Ao chegarmos à Bahia chovia copiosamente e uma espessa cerração ocultava-nos parte da cidade. Quando o tempo clareou, não fiquei nada satisfeito. **O que se me oferecia à vista não correspondia à ideia que eu fizera do Brasil; talvez tivesse outra impressão mais tarde ao desembarcar, mas não confiava muito em que tal acontecesse. E de fato conservei as sensações anteriores depois de ter ido a terra. Nada de pitoresco:** [grifo meu] por toda parte negros a gritar e a empurrar. Nenhuma nota singular nos costumes: saias e camisas sujas, pés enlameados (...) ⁴⁸

A cidade parecia, ao mesmo tempo, próxima e distante demais. Próxima, pois se assemelhava a outras que já conhecia, portanto, sem nada de pitoresco, nada de que pudesse despertar a curiosidade e que exercesse fascínio sobre um europeu. Distante da idealização feita por Biard, pois os relatos que conhecia tratavam de um Brasil fascinante, com uma floresta rica e fulgurante. Este Brasil que ele encontrava na Bahia, não tinha nada, em sua opinião, que pudesse despertar o interesse dos europeus.

Eram, principalmente, os índios que interessavam a Biard. Foi em busca deles que viajou e era para encontrá-los que ele dispensava seu tempo e seus recursos simbólicos – por meio de cartas de recomendação que facilitavam sua vida prática⁴⁹ – e financeiros. Orientado

⁴⁶ ALVIM, op. cit., p. 244 -245.

⁴⁷ ALVIM, op. cit., p. 245.

⁴⁸ BIARD, François-Auguste. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945. p. 25.

⁴⁹ Sobre as cartas de referência que Biard portava ao viajar pelo Brasil, ver: BIARD, op. cit.

pelo fascínio exercido pelos “livros de colônia”, que descreviam “os nativos, a terra do “leite e do mel”, a fertilidade do solo e a maravilha da natureza”, François Biard seguia em direção aos espaços onde pudesse encontrar os indígenas, objetivo primeiro de sua excursão ao Brasil. O desejo de encontrar o homem da América, o verdadeiro brasileiro, mobilizava todas as suas energias:

Muitas vezes indagava de franceses que já tinham estado no Brasil aonde se deveria ir para ver os índios e de nenhum recebera uma satisfatória resposta. Na opinião da maioria dessas pessoas, não existiam mais índios; a raça desaparecera; todavia, a meu ver, haveria ainda alguns e em alguma parte. Eu queria encontrá-los fosse como fosse. Negros já eu vira muitos na África e até mesmo em Paris. Não me interessavam mais. Teimava era em conhecer os índios.⁵⁰

É assim que François Biard dirige-se ao Espírito Santo, onde finalmente ele consegue ver, pela primeira vez, um grupo de indígenas:

Era do nosso intento deixar as bagagens, em Vitória e, ao atingirmos Santa Cruz, mandar buscá-las em canoas. E como não tivéssemos de partir logo fui dar uma volta pela cidade e seus arredores; foi, ali, que vi pela primeira vez um grupo de índios formando uma espécie de bairro. São bem numerosos esses indígenas: a sua habitação, sem que se possa chamar uma casa, não é contudo mais uma taba. Eles já tinham certos hábitos civilizados [...].⁵¹

O encontro com os índios não satisfaz o pintor francês: “A região que de início percorremos não tinha nada daquela com que eu sonhara. Nada de virgem tinha a natureza; ao contrário já sofrera muitas modificações.”⁵² Biard estava fortemente mobilizado pela ideia de encontrar indígenas e com a possibilidade de, a partir deste encontro, conseguir, certamente, melhorar suas condições financeiras, escrevendo relatos ou realizando ilustrações que pudessem ser vendidas para editores e impressores europeus. Como anota Pedro de Andrade Alvim, o “tema da vida selvagem nas florestas do continente americano foi frequentemente explorado na literatura francesa, desde a publicação, em 1801, do romance de *Atala*, de François-René de Chateaubriand (1768-1848)”⁵³, e era nesta tradição literária e artística que Biard pretendia se inserir. Foi em busca de um repertório de imagens para a sua arte e escrita que François Biard dirigiu-se cada vez mais ao interior das terras brasileiras, em busca do que seria, em sua opinião, o verdadeiro país:

⁵⁰ BIARD, op. cit., p. 57.

⁵¹ BIARD, op. cit., p. 62.

⁵² Ibid.

⁵³ ALVIM, op. cit., p. 243.

Eu ia afinal atingindo as matas virgens por que tanto suspirara; veria a essa natureza quase desconhecida dos outros homens, onde nunca o machado trabalhara. Tinha a impressão de ser o espectador de uma nova existência, de um outro mundo. Minha tendência de esmerilhar o lado cômico do que até então me fora dado ver, transformava-se numa inclinação para os pensamentos sérios, para um recolhimento meio religioso. (...) Meu companheiro não podia alcançar as razões de minha admiração, de meu êxtase diante das formas bizarras que essas trepadeiras floridas davam às árvores a que envolviam, a ponto de lhes emprestar todas as figuras criadas pela imaginação. Nesse trecho de mata cada árvore ostentava verdadeiro labirinto de cipós a se cruzarem por todos os lados, ora subindo, ora descendo, tecendo rendas caprichosas, sempre verdes, sempre floridas, de modo a despertar no cérebro humano ideias de templos, círculos, animais fantásticos, uma infinidade de imagens a se sucederem maravilhosamente.⁵⁴

Finalmente Biard chegava a seu objetivo: alcançar um espaço intocado pelo homem, um lugar que poderia despertar a curiosidade dos eruditos europeus ávidos por informações sobre a diversidade geográfica e humana. Biard via-se como alguém que poderia contribuir para a difusão de informações sobre o Brasil e sua gente, usufruindo do gosto europeu pela literatura de viagens para, possivelmente, alcançar ganhos financeiros e profissionais. Satisfeito de ter alcançado a floresta virgem, François Biard começa a pensar no regresso a Europa, mas não sem antes finalizar suas tarefas. Registra em seus escritos, o seu último objetivo: *“antes de partir, tomara comigo mesmo o compromisso de pintar um panorama a fim de possuir uma visão de conjunto duma mata virgem”*⁵⁵. Os panoramas, com seus formatos circulares, sem molduras e de dimensões grandiosas, encantavam os europeus do início do século XIX, pois reproduziam uma cena “como se o espectador girasse em torno de um eixo e pudesse contemplá-la de todos os ângulos possíveis, isto é, como se realizasse uma volta de 360 graus”⁵⁶, experimentando o sentimento de estar vivenciando-a sem mediações, na realidade de sua existência. No entanto, a conclusão de seu panorama não levou Biard, imediatamente, de volta a Europa, mas o fez buscar adentrar ainda mais o território brasileiro e alcançar o Pará e a Floresta Amazônica. Era lá, finalmente, no âmago da floresta, que François Biard acreditava conseguir atingir o verdadeiro país.

Com a viagem ao Pará, concluía-se o seu relato sobre o Brasil e François Biard acreditava que poderia narrar e ilustrar uma visão do país que pudesse interessar ao público europeu. E ele tinha razão. Como vimos, seu texto, com ilustrações de Eduard Riou, circulou na França e na Itália em toda a segunda metade do século XIX.

⁵⁴ BIARD, op. cit., p. 73.

⁵⁵ Ibid., p. 128.

⁵⁶ PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, jan./dez. 1994, p. 171-172.

Outros Tempos, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. ISSN:1808-8031

No Brasil, no entanto, somente um século mais tarde ele seria publicado. E numa edição completamente diferente das anteriores, principalmente, pelo fato de que a *Brasiliana* excluiu, em sua publicação, todas as ilustrações. O texto sairia sem nenhum dos desenhos que, certamente, fascinaram os europeus, um século antes. O que teria feito os editores da coleção *Brasiliana* se interessar pela publicação de *Deux années au Brésil*?

De um relato de viagem e uma publicação: tópicos românticas na organização da *Brasiliana*?

Na opinião de Eliana Dutra, o trabalho da Companhia Editora Nacional, especialmente o processo de organização da coleção *Brasiliana*, deve ser compreendido como parte da elaboração de uma pedagogia da nacionalidade, levada a cabo, nos anos 30 no Brasil, tanto por iniciativas privadas – como a criação das coleções com o objetivo de formar um público leitor mais crítico e conhecedor de aspectos importantes da cultura brasileira –, como pelo próprio Estado. Segundo esta autora, havia neste momento um projeto nacionalista que pressupunha certas condições básicas para se realizar:

[...] a expansão da educação elementar; a produção em bases científicas e empíricas de um conhecimento da vida e dos reais problemas do Brasil de forma a assegurar a formação de uma consciência nacional; e a construção de uma política cultural pelo Estado, cuja reorganização de seu aparelho era a garantia da consolidação de uma política de modernização do país⁵⁷.

Dessa forma, como evidencia a autora, “o dinamismo editorial da Nacional vai encontrar, no interior desse projeto nacionalista, um terreno fértil e favorável, e ambos acabam por fazer parte de um mesmo empreendimento.”⁵⁸

A ideia fundamental de seus organizadores era criar um amplo panorama sobre o Brasil, de forma que um imaginário nacional e nacionalista pudesse ser forjado pela coletividade. E ainda, na opinião de Eliana Dutra, que um efeito cognitivo derivasse da leitura da coleção,

[...] permitindo, de um lado, um contato com a nação através de vários conteúdos de forma a forjar a identidade nacional pela valorização de imagens e de signos identitários capazes de representar a identidade nacional no seu conjunto. De outro, que as ideias de uma identidade do todo, da coesão social e da unidade do país, a partir de um centro; e da unificação da nação numa mesma temporalidade e

⁵⁷ DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *Companhia Editora Nacional: tradição editorial e cultura nacional nos anos 30*. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br>>. Acesso em: 19 set. 2011.

⁵⁸ Idem.

progressão da história nacional, [...] (fossem) afirmadas no modelo de nação e Estado-nação da Brasileira.⁵⁹

Pode-se sugerir que a esta ideia de pedagogia da nacionalidade, como propõe Eliana Dutra, associava-se a de que era nas entranhas da terra que estava “reserva de autenticidade, (...) o *locus* por excelência onde se encontra[va] a essência da nacionalidade”⁶⁰. Neste projeto empreendido pelo Estado e secundado por iniciativas privadas, como a da coleção *Brasília*, com o objetivo de educar o público leitor, com vistas a torná-lo conhecedor da história e da cultura brasileira, a publicação de um livro como o de François Biard encaixava-se perfeitamente. Afinal, seu texto, embora muitas vezes em tom irônico e sem a profundidade científica de um naturalista do século XIX – o que o tornava pouco importante como registro científico –, havia contribuído para moldar leituras do Brasil realizadas tanto pelo público europeu quanto brasileiro. Se o Brasil do século XIX era, “sobretudo, um imenso território virgem, que resumia e reunia riquezas dispersas por toda a América”⁶¹, e que encantava o olho romântico dos viajantes europeus, o Brasil, dos anos 40, do século XX, era um território ainda a ser conhecido, e que por meio da atualização modernista da tópica romântica, permanecia rico, virgem e a ser explorado.

⁵⁹ DUTRA, op.cit., p. 307.

⁶⁰ SECRETO, op. cit., p. 18.

⁶¹ SCHWARCZ, op. cit., p. 13.