



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - DOUTORADO

Jairo Paranhos da Silva

DEUX ANNÉES AU BRÉSIL DE FRANÇOIS BIARD: viagens, impressos e circulação na segunda metade do século XIX

Pelotas – RS
2025

JAIRO PARANHOS DA SILVA

DEUX ANNÉES AU BRÉSIL DE FRANÇOIS BIARD: viagens, impressos e circulação na segunda metade do século XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Lisiane Sias Manke

Pelotas – RS
2025

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação da Publicação

S586d Silva, Jairo Paranhos da

Deux années au Brésil de François Biard [recurso eletrônico] : viagens, impressos e circulação na segunda metade do século XIX / Jairo Paranhos da Silva ; Lisiane Sias Manke, orientadora. — Pelotas, 2025.

338 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Deux années au Brésil. 2. François Biard. 3. História dos impressos. 4. Relatos de viagem. 5. Circuito das Comunicações. I. Manke, Lisiane Sias, orient. II. Título.

CDD 981

Jairo Paranhos da Silva

DEUX ANNÉES AU BRÉSIL DE FRANÇOIS BIARD: viagens, impressos e circulação na segunda metade do século XIX

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em História. Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 30 de maio de 2025

Banca examinadora:

Dra. Lisiane Sias Manke (Orientadora) – Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Dra. Ana Carina Utsch Terra - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Dra. Eliane Cristina Deckmann Fleck - Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Dra. Maria Stephanou - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

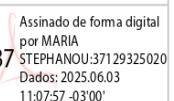


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

DEFESA DE TESE

Aluno	21100493 - JAIRO PARANHOS DA SILVA		
CPF	04281773525	Nacionalidade	BRASILEIRA
Naturalidade	FEIRA DE SANTANA		
Ingresso	SELEÇÃO PÓS-GRADUAÇÃO - 2021/1		
Programa	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA		
Curso	8053 - HISTÓRIA	Nível	DOUTORADO
Modalidade	PRESENCIAL		

Dados pessoais dos membros da banca examinadora

Nome completo	Documento	Nasc	Titulação		
			Área	Local	Ano
LISIANE SIAS MANKE	93101694000	1979	EDUCAÇÃO	UFPEL	2012
ELIANE CRISTINA DECKMANN FLECK	367.882.360-20	1960	HISTÓRIA	UFRGS	1999
ANA MARIA DE OLIVEIRA GALVÃO	612.797.574-34	1969	EDUCAÇÃO	UFMG	2000
MARIA STEPHANOU	371.293.250-20	1962	EDUCAÇÃO	UFRGS	1999
ANA CARINA UTSCH TERRA	03192297697	1977	HISTÓRIA	ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES	2012
Membros da banca examinadora			Titulo	Assinatura	
93101694000 - LISIANE SIAS MANKE			DOUTORADO	<p>Documento assinado digitalmente  LISIANE SIAS MANKE Data: 02/06/2025 14:43:24-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br</p>	
367.882.360-20 - ELIANE CRISTINA DECKMANN FLECK			DOUTORADO	<p>Documento assinado digitalmente  ELIANE CRISTINA DECKMANN FLECK Data: 02/06/2025 15:32:18-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br</p>	
612.797.574-34 - ANA MARIA DE OLIVEIRA GALVÃO			DOUTORADO	<p>Documento assinado digitalmente  ANA MARIA DE OLIVEIRA GALVÃO Data: 02/06/2025 15:55:33-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br</p>	
371.293.250-20 - MARIA STEPHANOU			DOUTORADO	MARIA STEPHANOU:37129325020 129325020  Assinado de forma digital por MARIA STEPHANOU:37129325020 Dados: 2025.06.03 11:07:57 -03'00'	
03192297697 - ANA CARINA UTSCH TERRA			DOUTORADO	<p>Documento assinado digitalmente  ANA CARINA UTSCH TERRA Data: 03/06/2025 11:44:49-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br</p>	

Ao(s) 30 dia(s) do mês de MAIO de 2025 os membros acima nomeados para a defesa da TESE do estudante JAIRO PARANHOS DA SILVA matriculado no PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, consideram APROVADO, estabelecendo o título definitivo da TESE como sendo "Deux années au Brésil de François Biard: viagem, impressos e circulação, na segunda metade do século XIX". A banca destaca a qualidade da pesquisa documental, estabelecendo um prazo máximo de 40 dia(s) para as correções e entrega da versão definitiva.

*Para Carla, Luíza e Téo motivadores do que
faço e conquisto na vida.*

RESUMO

Esta tese se propõe a estudar o *Círculo das Comunicações* do livro *Deux années au Brésil*, escrito por François-Auguste Biard (1798-1892) e publicado pela *Librairie Hachette* em 1862. Para tanto, submete o processo de escrita, produção, circulação e recepção do impresso ao diagrama elaborado por Robert Darnton (2010), que tem como objetivo propor uma perspectiva histórica e holística para a análise do ciclo de vida de um livro. O artefato escrito por Biard encontra-se digitalizado em diversos repositórios de pesquisa no Brasil e na França, assim como existem exemplares físicos do mesmo em arquivos de ambos os países. Parte das fontes utilizadas neste estudo estão em língua francesa e foram traduzidas pelo pesquisador, o que indica que o percurso do livro é historicizado a partir das mediações da língua e da virtualidade. Feito esse registro, busca-se compreender e visibilizar os processos de circulação presentes na história desse objeto, que possibilitou o trânsito de representações sobre o Brasil, a partir de relatos da viagem. Acredita-se que as contribuições desta investigação gerem: A) compreensão sobre os intermediários envolvidos na produção e circulação do artefato analisado, tendo como base a repercussão na imprensa do livro e da viagem do *monsieur* Biard ao Brasil; B) ampliação do conhecimento das relações editoriais e circulação de textos e leituras no Brasil e na França na segunda metade do século XIX, especialmente as décadas entre 1850 e 1880; C) percepção das representações do Brasil e de seu povo, reproduzidas em uma obra que circulou entre leitores na Europa e na América. O recorte temporal justifica-se, pois leva em consideração o ano da chegada do peregrino francês ao país (1858) e o ano de sua morte (1882), sem necessariamente limitar a busca por fontes históricas por essas datas. O período que circunscreve as análises deste estudo sobre a caracterização de Biard como autor e os registros das leituras de *Deux années au Brésil* feitos na imprensa local e francesa em alguns casos antecede a 1858, por isso optou-se por recortar cronologicamente o trabalho como segunda metade do oitocentos. Considera-se que o estudo está alinhado às perspectivas da História Cultural e História dos Livros, assim como contribui na apresentação de indícios de diversos níveis de circulação ocorridos no oitocentos: de pessoas, de ideias, de textos e de insumos editoriais.

Palavras-chave: *Deux années au Brésil*; François Biard; História dos impressos; Relatos de viagem; Círculo das Comunicações

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à étudier le *Circuit des Communications* du livre *Deux années au Brésil*, écrit par François-Auguste Biard (1798-1892) et publié par la Librairie Hachette en 1862. À cette fin, elle soumet le processus d'écriture, de production, de circulation et de réception du matériel imprimé au schéma développé par Robert Darnton (2010), qui vise à proposer une perspective historique et holistique pour l'analyse du cycle de vie d'un livre. L'artefact écrit par Biard est numérisé dans plusieurs dépôts de recherche au Brésil et en France, et il en existe des copies physiques dans les archives des deux pays. Certaines des sources utilisées dans cette étude sont en français et ont été traduites par le chercheur, ce qui indique que le parcours du livre est historicisé à travers les médiations du langage et de la virtualité. Après avoir réalisé ce document, nous cherchons à comprendre et à rendre visible les processus de circulation présents dans l'histoire de cet objet, qui ont permis le transit de représentations sur le Brésil, basées sur des récits de voyage. On estime que les contributions de cette recherche génèrent: A) une compréhension des intermédiaires impliqués dans la production et la circulation de l'artefact analysé, sur la base de la répercussion dans la presse du livre et du voyage de Monsieur Biard au Brésil; B) l'élargissement des connaissances sur les relations éditoriales et la circulation des textes et des lectures au Brésil et en France dans la seconde moitié du XIXe siècle, en particulier dans les décennies entre 1850 et 1880; C) perception des représentations du Brésil et de son peuple, reproduites dans un ouvrage qui a circulé parmi les lecteurs en Europe et en Amérique. Le cadre temporel est justifié, car il prend en compte l'année d'arrivée du pèlerin français dans le pays (1858) et l'année de sa mort (1882), sans nécessairement limiter la recherche de sources historiques à ces dates. La période qui englobe les analyses de cette étude sur la caractérisation de Biard comme auteur et les relevés des lectures de *Deux années au Brésil* faites dans la presse locale et française précède dans certains cas 1858, c'est pourquoi il a été décidé de classer chronologiquement l'œuvre comme la seconde moitié du XIXe siècle. On considère que l'étude s'aligne sur les perspectives de l'histoire culturelle et de l'histoire du livre, tout en contribuant à la présentation de preuves de différents niveaux de circulation qui se sont produits au XIXe siècle: des personnes, des idées, des textes et des apports éditoriaux.

Mots-clés: *Deux années au Brésil*; François Biard; Histoire de l'imprimé; Rapports de voyage; *Circuit des Communications*

ABSTRACT

This thesis aims to study the Communications Circuit of the book *Deux années au Brésil*, written by François-Auguste Biard (1798-1892) and published by Librairie Hachette in 1862. To this end, it subjects the process of writing, production, circulation and reception of the printed material to the diagram developed by Robert Darnton (2010), which aims to propose a historical and holistic perspective for the analysis of the life cycle of a book. The artifact written by Biard is digitized in several research repositories in Brazil and France, and there are physical copies of it in archives in both countries. Some of the sources used in this study are in French and were translated by the researcher, which indicates that the journey of the book is historicized based on the mediations of language and virtuality. Having made this record, we seek to understand and make visible the circulation processes present in the history of this object, which enabled the transit of representations about Brazil, based on travel reports. It is believed that the contributions of this research will generate: A) understanding of the intermediaries involved in the production and circulation of the analyzed artifact, based on the repercussions of the book and Monsieur Biard's trip to Brazil in the press; B) expanding knowledge of editorial relations and circulation of texts and readings in Brazil and France in the second half of the 19th century, especially the decades between 1850 and 1880; C) perception of the representations of Brazil and its people, reproduced in a work that circulated among readers in Europe and America. The time frame is justified, as it takes into account the year of the French pilgrim's arrival in the country (1858) and the year of his death (1882), without necessarily limiting the search for historical sources to these dates. The period that encompasses the analyses of this study on the characterization of Biard as an author and the records of the readings of *Deux années au Brésil* made in the local and French press in some cases precedes 1858, which is why it was decided to chronologically frame the work as the second half of the nineteenth century. It is considered that the study is aligned with the perspectives of Cultural History and History of Books, as well as contributing to the presentation of evidence of various levels of circulation that occurred in the nineteenth century: of people, ideas, texts and editorial inputs.

Keywords: *Deux années au Brésil*; François Biard; History of printed matter; Travel reports; Communications Circuit

NOTA

Nesta pesquisa, utiliza-se como fonte histórica e referência bibliográfica algumas obras escritas originalmente em língua francesa. Os historiadores profissionais sabem que a tradução acrescenta mais um nível de subjetividade aos vestígios sobre o passado analisados, além de ser um filtro cognitivo na apropriação que se faz a partir da leitura e da investigação desenvolvida por outros pesquisadores. Isso é relevante, levando em consideração que este texto se propõe a ser uma contribuição aos estudos sobre a história dos livros no Brasil, o que inexoravelmente lança questões e tensões acerca das práticas da leitura desenvolvidas ao longo da investigação.

Existem diferentes caminhos para lidar com tal complicador. As pesquisas na área da tradução costumam trazer o idioma no qual o texto foi escrito seguido pela tradução; alguns estudos em história trazem apenas a tradução, com a indicação que esta foi feita pelo autor do texto. Diante das duas possibilidades esta tese se pautou por um terceiro caminho, que foi seguir a *diretiva NBR 10520* da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), a qual orienta, nesse caso específico, a apresentação no corpo do texto do excerto traduzido no idioma nativo da pesquisa. A seguir, o mesmo fragmento deve ser transscrito na língua de partida como nota de pé de página. Tal expediente deve ser utilizado para apresentar ao leitor a possibilidade de checar o conteúdo e se posicionar ante a mediação que a tradução de um texto representa.

AGRADECIMENTOS

Esta seção de agradecimentos será dividida em dois momentos. O primeiro deles obedece ao protocolo de reconhecer as pessoas que tornaram esta pesquisa possível, assim como minha própria existência e trajetória profissional. O segundo movimento vai no sentido de expressar minha deferência a algumas das intelectuais imprescindíveis para que este estudo existisse, ou mesmo para que se pudesse pensar um campo de estudos dos livros e da leitura no Brasil.

Desse modo, começo agradecendo a **Deus** pelo dom da vida, pela saúde e família que escolheu para mim, condições que me ajudaram a estar aqui. A seguir nomeio e agradeço a meus pais: **Eunice Paranhos Silva e José Jairo da Silva** de quem obtenho afeto e sustento por muitos anos. Vocês seguem me apoiando nas diversas “loucuras” a que me submeto para tentar uma melhor qualidade de vida. Para além disso, agradeço o amor que sempre dispensaram a mim. Amo vocês!

Agradeço também a minha família nuclear: minha companheira **Carla Santos**, meus filhos: **Luíza e Téo**. São vocês três que me motivam todos os dias desta caminhada chamada vida. Não há nada melhor que chegar em casa e encontrar os sorrisos e histórias de vocês. Certamente, fazem minha existência feliz e me motivam a desejar sempre mais. Este doutorado é NOSSO.

Tenho uma relação de gratidão também com alguns companheiros da jornada pela História, “coligados crustáceos” desde os primeiros semestres da graduação na mãe UEFS: **Tadeu Baliza, Anderson Araújo, Ítalo Nelli, Rafael Dantas, Rafael Barbosa**. Vossas excelências, de modos distintos, me inocularam o gosto pelas querelas historiográficas, e pelo gesto, discurso e exemplo me ensinaram a estudar. Quando voltar a Feira de Santana/BA nas férias nos reuniremos em algum lugar “meio intelectual e meio de esquerda” para repetirmos as mesmas piadas de 2008, reclamarmos do desempenho do E. C. Bahia e *falarmos bem* das pessoas.

Também gostaria de agradecer publicamente aos companheiros **Douglas Angeli e Tiago Silva**, minhas chefias imediatas entre 2021-2025 no Departamento de Humanidades da UEMG, instituição na qual trabalho no momento em que esta pesquisa foi escrita. Ambos são condecoradores da trilha e do “parto” de escrever uma tese, contribuíram com este estudo a partir das conversas no *hall* de entrada da unidade Divinópolis, e ajudaram a apurar o olhar e as perguntas a se fazer as fontes históricas.

Destacar também as contribuições de: **Andressa Boin, Miguel Vítor Martins, Nathalia Lane e Thamires Nascimento**, orientandos e colaboradores das atividades do grupo de estudos e pesquisa “*Journal Le Tour du monde: experiências de viajantes europeus na América no século XIX*” que coordeno desde 2022 na UEMG – Divinópolis. Esses discentes pesquisadores contribuíram significativamente nas atividades do grupo e na tradução de algumas das fontes aqui analisadas. Seus comentários e questionamentos sobre as questões de conteúdo e editoriais dos periódicos franceses de viagem apontaram caminhos a percorrer na pesquisa e na escrita.

Estender o tributo às companheiras de trabalho da Casa da Cultura Carlos Chagas (CCCC), na cidade de Oliveira/MG, lugar onde também trabalho desde

2023. Não é fácil estudar e trabalhar, e acrescenta mais um complicador fazer isso em meio a dois vínculos profissionais e sem a possibilidade de tirar uma licença para estudos, mesmo que isso (licença) seja um direito do servidor público. As companheiras da Casa sempre foram compreensivas com os momentos em que tinha que “fugir” do atendimento ao público para ler algo relativo à tese ou para corrigir alguma coisa no texto. Obrigado!

Nesta lista também incluo **Maria Claudia Santiago** e **Gabriel da Costa Cardoso**. Os dois são servidores do setor de obras raras da biblioteca de Manguinhos da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), e me receberam com muita boa vontade quando estive lá para ver o exemplar físico de *Deux années au Brésil*. Além de me mostrarem a obra pretendida, indicar bibliografias e outros acervos para consulta do livro, realizaram também uma parte da pesquisa junto comigo. O que difere as boas pessoas das comuns é que as boas são capazes de ser empáticas mesmo com desconhecidos. Maria Claudia e Gabriel são excelentes pessoas. MUITO OBRIGADO!

Ainda gostaria de agradecer ao estado de Minas Gerais pelo financiamento a esta pesquisa. Desde de fevereiro de 2022 este doutoramento contou com o apoio financeiro da bolsa do Programa de Capacitação de Recursos Humanos da Fundação de Amparo à Pesquisa no estado de Minas Gerais (PCRH/FAPEMIG). Tal fomento possibilitou a participação em eventos científicos, idas a Pelotas/RS e visitas aos arquivos citados ao longo deste estudo.

Aproveito para homenagear também as professoras que formaram a minha banca de qualificação: **Ana Galvão**, **Eliane Fleck** e **Maria Stephanou**. Fui privilegiado naquele momento da trajetória de formação por contar com avaliadoras tão competentes, assertivas e claras. As sugestões daquela tarde serviram para nortear uma pesquisa que possuía muita paixão e pouco direcionamento. Além dos méritos acadêmicos (que são diversos), essas professoras foram muito educadas e gentis aceitando participar do rito de formação de um desconhecido, uma conduta que revela bem o conceito da empatia.

Encerrando esta primeira parte, mas igualmente importante a todos já citados, é a deferência a minha orientadora, a professora **Lisiane Manke**. Alguém que acompanhou o processo desde o início, que me presenteou por quatro anos com leituras cuidadosas e atentas, excelentes sugestões, críticas oportunas e paciência. Em dado momento, Lisiane fez até as vezes de guia turística me mostrando os encantos da cidade de Pelotas. Muito obrigado professora, você fez de mim um historiador melhor. Agradeço também por desempenhar com esmero o seu trabalho. Informo ao leitor que os prováveis problemas presentes neste estudo (não existe pesquisa completa e perfeita) são de minha inteira responsabilidade, e os méritos são frutos do olhar e das sugestões da professora Lisiane.

Para começar o segundo momento desta seção, utilizarei um frase geralmente atribuída a Karl Marx e que é aqui parafraseada: “*Eu subo no ombro de gigantes para tentar enxergar mais e melhor*”. Diz-se que, os gigantes a quem Marx se referia eram: Georg Hegel, Ludwig Feuerbach, Adam Smith e outros intérpretes da pluralidade da experiência humana no espaço e no tempo. Estes autores serviam como referência para que o intelectual prussiano pudesse desenvolver seu materialismo histórico e dialético, e por ele foram reconhecidos.

Se de fato Marx disse/escreveu isso, não o fez para se colocar acima destes pensadores, como alguém que enxergaria “mais” e “melhor” que eles. Ao contrário, rendeu um tributo a essas figuras, dizendo que as bases que eles lançaram o ajudaram a ver melhor os contornos das questões que lhe interessavam, e que isso seria impossível sem os contributos daqueles indivíduos.

Digo isso por desejar fazer a mesma deferência, homenagem e tributo às pesquisadoras sem as quais seria impossível uma história do livro no século XIX e no Brasil, ou mesmo a impossibilidade desta tímida contribuição ao campo, a partir da história de *Deux années au Brésil*. Cito agora as gigantes que cederam os ombros para que subisse a fim de tentar enxergar alguma coisa.

Cito a professora **Ana Utsh**, que aceitou conversar comigo, me orientou em diversas dúvidas que eu tinha e, de forma magnânima, me cedeu acesso a parte de seu acervo de fontes. Tal gentileza contribuiu de forma inexplicável para a melhoria deste estudo. Em geral, a academia é um ambiente impessoal e distante, mas da Ana, tive atenção, boa vontade e consideração muito rara. Muito obrigado professora, suas digitais estão muito fortes nas melhores partes deste trabalho.

As pensadoras citadas a partir daqui, não tive o privilégio de conhecer e cumprimentar pessoalmente, mas admiro e expresso gratidão e respeito pelos trabalhos de fôlego. A professora **Ana Lúcia Araujo**, que, a partir de seu competentíssimo trabalho sobre François Biard, possibilitou que diversas dúvidas fossem tiradas acerca da trajetória do artista lionês. Somado a isso, o livro sobre Biard indicou rotas a seguir na leitura de *Deux années au Brésil*.

Gostaria de citar também: **Valéria Guimarães, Márcia Abreu, Marisa Daecto, Lúcia Granja e Tânia Regina de Luca**. Os livros e artigos destas professoras/pesquisadoras são leituras obrigatórias para romper a noção de dependência na compreensão da circulação de impressos entre a América e a Europa. Ao longo do texto, o leitor encontrará diversas citações de textos dessas autoras. Suas pesquisas lançaram luz para os iniciantes e experientes no tema, ao mesmo tempo em que foram artífices de um campo de estudos no Brasil. A história dos livros e da circulação de impressos no Brasil é uma história escrita e teorizada principalmente por mulheres. É preciso afirmar e louvar isso com todas as letras e homenagear a quem de direito. O mínimo que pude fazer nesta tese é ser grato e reconhecedor daquilo que elas construíram, e escrever este singelo parágrafo de agradecimento.

SIGLAS E ABREVIATURAS

- DAB.....*Deux années au Brésil*
- FIOCRUZ.....Fundação Oswaldo Cruz
- LTM.....*Le Tour du monde*
- RGPL.....Real Gabinete Português de Leitura
- STN.....*Société Tipographique de Neuchâtel*
- TIC.....Tecnologias da Informação e Comunicação
- UERJ.....Universidade do Estado do Rio de Janeiro
- UNICAMP.....Universidade de Campinas
- USP.....Universidade do Estado de São Paulo
- VB.....*Voyage au Brésil*

LISTA DE IMAGENS E QUADROS

- Imagen 1: Circuito das comunicações.....p.23
- Imagen 2: Produção e circulação dos livros (Adams; Becker).....p. 30
- Imagen 3: Circuito da comunicação impressa, com ênfase na produção gráfica segundo Rômulo Pereira.....p. 36
- Imagen 4: *Santon prèchant les Bédouins*.....p. 57
- Imagen 5: 2 - *Voyages*.....p. 96
- Imagen 6: *Ouvrages dorés sur tranche. Format grand in octavo*.....p. 100
- Imagen 7: *Voyage au Brésil*.....p. 109
- Imagen 8: *Publications de grand luxe – formato in-4*.....p. 112
- Imagen 9: Livraria B. L. Garnier (1863).....p. 124
- Imagen 10: Livraria Imperial (1874).....p. 129
- Imagen 11: Livraria Polytechnica (1882).....p.133
- Imagen 12: *Braïa dos Mineros*.....p. 148
- Imagen 13: *Rue Droite*p. 148
- Imagen 14: *Cascade de Tijucca*.....p. 151
- Imagen 15: *Cascade de la Tijouka*.....p. 152
- Imagen 16: Armazém de Carne Seca.....p. 155
- Imagen 17: *Venta a Reziffe*.....p. 155
- Imagen 18: *Une boutique au Pará*.....p. 156
- Imagen 19: *Table des Matières*.....p. 163
- Imagen 20: *Première excursion dans une fôret vierge*.....p. 169
- Imagen 21: *Musique à la lune*.....p. 173
- Imagen 22: *Plantes aquatiques du rio Negro*.....p. 180
- Imagen 23: *L'indien Almeida*.....p. 186

Imagen 24: <i>Négresses, à Rio-de-Janeiro</i>	p. 198
Imagen 25: <i>Négres gandins à Rio-de-Janeiro</i>	p. 202
Imagen 26: <i>Une vente d'esclaves, à Rio-de-Janeiro</i>	p. 206
Imagen 27: <i>Déménagement d'un piano, à Rio-de-Janeiro</i>	p. 209
Imagen 28: <i>L'église de Santa Cruz vue de face</i>	p. 223
Imagen 29: <i>L'église de Santa Cruz vue de profil</i>	p. 224
Imagen 30: <i>M. Benoît</i>	p. 237
Imagen 31: <i>Mon hôte</i>	p. 245
Imagen 32: <i>DAB – Capa inteira em couro</i>	p. 255
Imagen 33: <i>DAB – Meia capa em couro</i>	p. 259
Imagen 34: <i>DAB – detalhes em dourado e corte das páginas</i>	p. 262
Imagen 35: <i>DAB – lombada 1</i>	p. 263
Imagen 36: <i>DAB – lombada 2</i>	p. 263
Imagen 37: Circuito das Comunicações de <i>DAB</i>	p. 317
Quadro 1: Regiões do Império brasileiro citadas nos relatos de Biard, Debret e Rugendas.....	p. 159
Quadro 2: Temas das ilustrações de <i>Deux années au Brésil</i>	p. 251

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p. 18
2. O AUTOR FRANÇOIS-BIARD E A SUA TRAJETÓRIA DE VIDA.....	p. 40
2.1 A trajetória de vida de Biard.....	p. 43
2.2 O artista da Monarquia de Julho.....	p. 52
2.3 O viajante.....	p. 63
2.4 O legado <i>pós-mortem</i>	p. 73
3. OS MEDIADORES DA OBRA <i>DEUX ANNÉES AU BRÉSIL</i>.....	p. 86
3.1 A <i>Librairie Hachette</i>	p. 88
3.2 O <i>Journal Le Tour du monde</i>	p. 104
3.3 As livrarias e a venda de <i>DAB</i> no Rio de Janeiro.....	p. 119
3.4 As influências dos relatos de Debret e Rugendas em <i>DAB</i>	p. 137
4. A ANÁLISE DO CONTEÚDO DE <i>DEUX ANNÉES AU BRÉSIL</i>.....	p. 162
4.1 A natureza.....	p. 165
4.2 Os indígenas.....	p. 181
4.3 Os negros.....	p. 195
4.4 As cidades.....	p. 212
4.5 Os europeus.....	p. 227
5. A CIRCULAÇÃO E REVERBERAÇÃO DO LIVRO.....	p. 247
5.1 As materialidades de <i>DAB</i>	p. 250
5.2 Personagens e leitores do livro.....	p. 265
5.3 As ocorrências na imprensa parisiense.....	p. 289
5.4 A repercussão na imprensa brasileira.....	p. 303
6. CONCLUSÃO.....	p. 316
7. ARQUIVOS.....	p. 328
8. LISTA DE FONTES.....	p. 329
9. REFERÊNCIAS	p. 333

1. INTRODUÇÃO

A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas. Com as formas do campo e das ervas daninhas. Com os eclipses da lua e a atrelagem dos cavalos de tiro. Com os exames de pedras feitos pelos geólogos e com as análises de metais feitas pelos químicos. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem. Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entreajuda que supre a ausência do documento escrito? (Febvre apud Le Goff, 1992, p. 540)

Ao longo das últimas duas décadas, motivados pelo advento e popularização do computador, da *internet* e dos smartphones, alguns pesquisadores têm se questionado sobre o presente e futuro da leitura e dos livros no meio digital. Grandes empresas dispõe de enormes repositórios de informação que armazenam, acumulam e vendem milhares de terabytes de dados sobre textos. Epubs e PDFs são alguns dos formatos que possibilitam a disseminação dos textos em forma virtual e que permitem a circulação da informação em nosso período.

Essa drástica transformação tem motivado o debate sobre acervos de livros, materialidades e práticas de leitura envolvendo essas modalidades mais recentes de disponibilização de impressos. Chartier (2017), Darnton (2013) (2013a) e outros autores escreveram sobre os processos de digitalização e o acesso aos textos, mediados pelo fenômeno da virtualidade e da *internet*.

Não se propõe, nesta introdução, entrar no julgamento moral sobre o acesso a textos via *internet*, em que pese a obrigatoriedade de reconhecer

aspectos positivos dessa transformação, ao mesmo tempo em que os riscos éticos e de preservação da escrita e dos livros são igualmente visíveis. Posta essa questão evidente e complexa de lado, o percurso do texto digital até o leitor é razoavelmente conhecido.

O artefato é escrito e, dependendo do seu objetivo, torna-se: texto em um site, livro virtual, livro físico, trabalho de conclusão de curso, manual técnico e etc. Sujeito a época em que foi produzido, ele já nasce em formato digital (como esta tese por exemplo) ou é digitalizado (como livros clássicos na Literatura ou mesmo da História) e disponibilizado através de repositórios digitais ao público, que pode comprá-lo no formato digital ou baixar o arquivo de forma gratuita e iniciar a leitura.

Se o trânsito atual dos textos digitais segue mais ou menos este rito, como circularam os textos no formato livro no passado? Como um livro chega a uma biblioteca ou à estante da casa de um leitor? Como era este processo de circulação no século XIX? Quem lia, quando lia, como lia e quais tipos de livros? Livros circulavam para além das fronteiras de nascimento/vida de seus autores? Quais pessoas/instituições intermediavam a circulação do livro para que ele chegasse a seu destino?

São diversas as questões sobre os livros e suas práticas de leitura, e esta pesquisa doutoral tenta responder algumas delas. O objetivo desta tese é investigar aspectos da história do livro *Deux années au Brésil*, escrito pelo francês François-Auguste Biard (1798-1882) e publicado pela primeira vez em 1862, na cidade de Paris, pela *Librairie Hachette*. O texto narrou a viagem do seu autor pelo Brasil entre os anos de 1858 até 1860, produzindo algumas afirmações sobre o país, o clima, as pessoas e a natureza.

Uma conhecida proposta para a escrita da história do livro é o *Círculo das Comunicações*¹ (Darnton, 2010). De acordo com o autor, a finalidade da história

¹ Ao longo da pesquisa, houve contato com três publicações nas quais o circuito de Darnton foi apresentado. A primeira delas está em: DARNTON, R. **O beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras 2010, p. 127. Na referida publicação o diagrama é caracterizado como “Círculo das Comunicações”. No artigo: DARNTON, R. O que é história do livro? Revisado. **Revista Artcultura** Uberlândia. v. 10 n. 16 2008 p. 164. o diagrama é retomado, incorporando algumas informações e creditado como “Círculo da Comunicação” (singular). Na obra: DARNTON, R. A questão dos livros. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 p. 195. o ciclo de vida dos livros aparece sem legenda, mas o texto faz menção ao “círculo de comunicação”. (As variações podem estar relacionadas a escolha de tradução das obras). Havendo essas três possibilidades de se referir ao esquema optou-se por usar a definição presente em *O beijo de*

do livro é “entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade nos últimos quinhentos anos” (Darnton, 2010, p. 122). Desta maneira, interessa, e seguindo a trilha que o historiador dos Estados Unidos sugere, o papel da palavra impressa na formação e no trabalho do autor François Biard, no que se refere a obra *Deux années au Brésil*. Além disso, como ela influenciou a concepção do autor sobre a viagem e o seu relato, quais tipos de representação a palavra impressa produziu/reforçou sobre o Brasil e, por fim, como alguns leitores reagiram ao livro de Biard. Considerando, deste modo, o processo de escrita, produção, circulação e recepção do impresso *Deux années au Brésil*.

Na delimitação da temporalidade da investigação, tomou-se como recorte cronológico o período entre 1858, ano do desembarque de Biard no Brasil, e 1882, ano no qual o autor faleceu. Não obstante, é importante reconhecer que a discussão acerca da atribuição da *função social de autor* a Biard, feita no primeiro capítulo desta tese, é anterior a 1858, assim como houve reimpressões, novas edições e traduções do livro posteriores a 1882. Por conta disso, preferiu-se adotar no título da obra uma cronologia menos restritiva a partir da expressão “segunda metade do século XIX”.

Esse outro universo editorial posterior à morte não é objeto de análise neste trabalho, em que pese a necessidade de afirmar a sua existência. Definir um recorte temporal é uma decisão complexa, ainda mais levando em consideração a história dos livros. No entanto, para tornar exequível a pesquisa, leitura, análise e cotejamento com a bibliografia histórica do período das diversas fontes, optou-se por recortar o estudo entre 1858-1882.

Para Darnton (2010), a história dos livros também teria como objetivo a identificação e estudo do ciclo de produção do artefato. O autor afirmou que,

[...] de modo geral, os livros impressos passam aproximadamente pelo mesmo ciclo de vida. Este pode ser descrito como um circuito da comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao vendedor, e chega ao leitor. O leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes como depois do ato da composição. Os próprios autores são leitores. (Darnton, 2010, p. 125)

Lamourette, e portanto o leitor encontrará nesta tese o termo sempre no plural “Círculo das Comunicações”.

O historiador retoma uma informação apresentada anteriormente neste texto introdutório, que é a existência de um circuito da comunicação para produção e distribuição dos livros. Darnton (2010) se referiu ao objeto físico, algo distinto do artefato virtual mencionado nas páginas precedentes. Se anteriormente foi dito que o circuito digital da produção e circulação de textos no ambiente virtual é conhecido por muitas pessoas no século XXI, Darnton (2010a) afirmou a possibilidade de rastrear e encontrar um ciclo do livro para os impressos do setecentos. Somado a isso, o pesquisador estadounidense também estabeleceu uma relação dos leitores com o autor dos textos. Àqueles caberiam consumir os textos, ao mesmo tempo em que o modo como recepcionavam o escrito influenciava diretamente às novas produções do autor do livro que integra o circuito.

Tal colocação é relevante ao apontar a existência de uma historicidade do ciclo de vida dos livros. Eles são indícios significativos de certo *ethos* cultural que influenciava diretamente os processos de produção e o modo como eram recepcionados por alguns leitores. A proposta de mergulhar no ciclo de vida de *Deux années au Brésil* se justifica pelo potencial de entender, a partir de seu circuito de produção, distribuição e leitura, diversas questões sobre a circulação de textos, pessoas, recursos financeiros e representações no Brasil e na França ao longo do século XIX.

Além das contribuições de Robert Darnton, outros historiadores ajudaram a construir esse campo da *História dos Livros*. Um destes promotores é Roger Chartier, que em meio a uma profícua produção aparece representado nesta introdução a partir das suas reflexões acerca da materialidade do impresso (Chartier, 2001; Chartier, 2014) como um elemento importante para a investigação do artefato no devir temporal.

Além deste pesquisador pode-se citar os contributos de Jean-Yves Mollier (Mollier, 2008; Mollier, 2010) e sua preocupação com a dimensão econômica da circulação dos livros. O referido autor tem um histórico de investigação na expansão do mercado editorial francês ao longo do século XIX e possui muitas obras traduzidas para o português. Seus estudos revelam as dificuldades e oportunidades que editores e livreiros enfrentaram ao longo do oitocentos.

No Brasil, várias iniciativas de estudo histórico dos livros se destacaram, como o pioneiro trabalho de Laurence Hallewell (2005), as contribuições

significativas de Márcia Abreu (Abreu 1999; Abreu 2003), as pesquisas desenvolvidas e em desenvolvimento da Marisa Daecto (Abreu; Daecto, 2014; Daecto, 2019; Daecto, 2021) e trabalhos mais ligados a circulação de imprensa francesa no Brasil, iniciativas de Valéria Guimarães e Tânia de Lucca (Guimarães, 2012; Guimarães; Lucca, 2017).

Além de importantes contribuições acerca da circulação de impressos no Brasil, essas pesquisas agregaram na crítica a uma perspectiva que estabelecia uma relação de subserviência entre leitores brasileiros e produtores de textos estrangeiros. Além de desconstruir tal abordagem a partir de pesquisa empírica, essas autoras têm enfatizado a dimensão do movimento de textos entre Europa e Brasil, revelando a rapidez com que os impressos circularam entre as bordas atlânticas.

Esta pesquisa reconhece e cita todas essas contribuições – dialogando com as respectivas pesquisas ao longo do texto – em que pese sua opção pelo diagrama *Círculo das Comunicações* como o instrumento gráfico que permite evidenciar os impressos como um ponto de partida para compreensão das relações humanas, a partir dos livros que produziram e consumiram, e suas complexas relações no passado. Diante disso, considerou-se imperativo – em uma proposta de estudo sobre um livro do século XIX – adotar o paradigma do *Círculo das Comunicações* como instrumento metodológico para compreensão das nuances do livro, da leitura e das pessoas no período anteriormente citado, mesmo que isto não impeça o diálogo com as produções destes/as autores/as anteriormente citados/as.

O esquema proposto por Darnton (2010) dividiu o ciclo da vida de um livro em cinco estágios, que passam: pelo autor/escritor responsável intelectual pelo texto, o editor que comprava o manuscrito e se responsabiliza pelo processo de impressão, distribuidores e livreiros, responsáveis pela vida do livro desde seu nascimento até a chegada do mesmo ao leitor – sendo que o primeiro cuidava da logística e distribuição e o segundo disponibilizava, em lojas ou ateliês, o artefato aos leitores, para que as cópias dos livros pudessem ser compradas. Por fim, o leitor, aquele para quem o artefato se destinava, que desempenhava um papel primordial no trabalho dos quatro outros elementos deste circuito. A ele o livro se destinava, e ele era o importante vetor para manter o movimento do circuito, influenciado os autores a pensarem e produzirem novos textos.

A seguir, apresenta-se o referido circuito de Darnton (2010) que propõe um olhar holístico e estrutural para a historicidade do livro como artefato cultural.

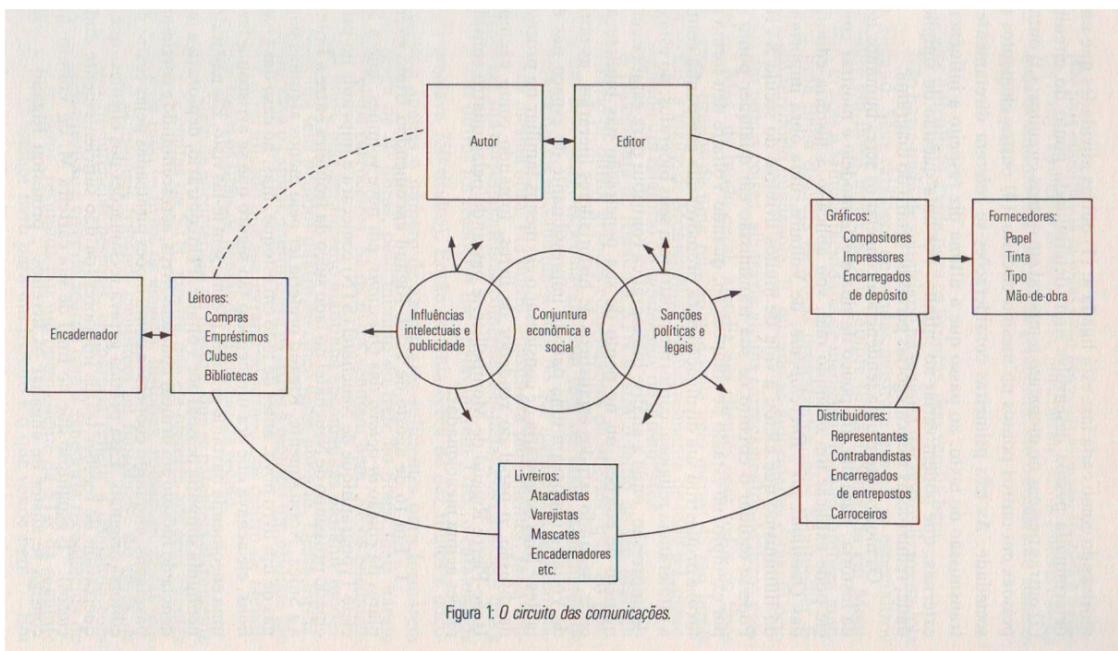


Figura 1: O circuito das comunicações.
Imagem 1: Circuito das Comunicações
FONTE: (Darnton, 2010, p.127.)

A historicidade do livro envolveria além de autor/leitor personagens como encadernadores, livreiros, distribuidores, editores, conjunturas, editores e outros. Sobre o *Círculo das Comunicações* como um paradigma da História dos Livros, em outro texto, Robert Darnton (2008) escreveu:

Esperava que o modelo pudesse ser útil de uma maneira heurística, e nunca pensei nisso como algo comparável aos modelos preferidos especialmente pelos economistas, do tipo que alguém insere dados, trabalha com eles e chega a uma conclusão (eu não acho que existam conclusões na história). (p. 156)

Ao revisar a produção do famoso ensaio *O que é a história do livro?* (1982), no qual o diagrama do *Círculo das Comunicações* foi apresentado, o autor coloca a sua proposta esquemática como uma possibilidade de reflexão sobre o campo e uma tentativa de contrapor uma tendência de dispersão/especialização nos estudos acerca da historicidade dos livros. Feita essa justiça ao pensamento de Darnton (2008), o termo *paradigma* aqui utilizado pode ser compreendido em um sentido diferente de norma ou regra que deve ser seguida a fim de obter sucesso em determinada empreitada. Usa-se a

expressão em outra acepção de seu significado, referindo-se à noção de “forma já estabelecida” para se lidar com determinada situação.

Em outras palavras, como existem diversas e complexas relações econômicas, políticas e morais entre as pessoas que leem e escrevem livros, o circuito poderia servir como instrumento para observar essas nuances presentes no ciclo de vida do artefato, provavelmente se transformando e se adequando quando utilizado para enxergar outras realidades históricas em diferentes períodos e locais.

Para ajudar o pesquisador (em especial o historiador) que tenta compreender tais dinâmicas a partir do objeto livro, Darnton (2010, 2010a) elaborou seu circuito a partir da reflexão sobre sua pesquisa nos arquivos de uma sociedade gráfica sediada, no século XVIII, na Suíça. No ensaio em que apresenta o *Círculo das Comunicações*, Darnton (2010) analisou a documentação da *Société Typographique de Neuchâtel (STN)* e focou suas atenções nos papéis da empresa que cobria o setecentos. Segundo Darnton (2010, p. 150) a STN era “uma grande editora e distribuidora de livros franceses nas duas últimas décadas do Antigo Regime”. O acervo da STN foi objeto de escrutínio do autor por algumas décadas e possibilitou um amplo estudo sobre os livros, seus intermediários e a circulação cultural através da leitura.

Essas fontes apresentavam informações sobre a produção, comercialização e transporte de livros. As milhares de cartas presentes no acervo permitiram compreender: a engenharia empresarial que mantinha o negócio de pé, os contratos de Frédéric-Samuel Ostervald e Abraham Bosset de Luze (proprietários da STN) com os livreiros, produtores de papel, e transportadores. Tal acervo possibilitou ao historiador estado unidense analisar o universo dos livros a partir de sua produção e distribuição. O artigo do qual se extraiu o circuito é fruto da tentativa do pesquisador de estabelecer uma visão holística sobre a produção de livros, a partir daquela documentação e das possibilidades que ela trazia, para a compreensão da historicidade dos livros no setecentos.

Esta pesquisa doutoral parte de um universo mais híbrido de fontes históricas. Analisam-se dicionários históricos, catálogos de venda, anúncios de livrarias, textos jornalísticos, imagens e o conteúdo do livro para indicar a movimentação de informações, recursos e pessoas entre Brasil e a França ao

longo do oitocentos. Seguindo os rastros de *Deux années au Brésil* em alguns acervos, foi possível perceber certas trilhas da circulação dos livros no oitocentos, que carregavam aproximações e distanciamentos entre a realidade que Darnton (2010) encontrou para o século XVIII.

Acerca do processo de elaboração da pesquisa história, e das escolhas de ferramentas de análise, bibliografias e de referências da interpretação do passado Certeau (1982, p. 67) afirmou que,

Mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; que este sistema permanece uma "filosofia" implícita particular; que infiltrando-se no trabalho de análise, organizando-o à sua revelia, remete à "subjetividade" do autor. Vulgarizando os temas do "historicismo" alemão, Raymond Aron ensinou a toda uma geração a arte de apontar as "decisões filosóficas" em função das quais se organizam os recortes de um material, os códigos do seu deciframento e a ordem da exposição.

Ao apresentar uma crítica à perspectiva positivista da História, Certeau demonstrou como a interpretação histórica esteve/está condicionada aos sistemas de referência do pesquisador. Tais sistemas podem remeter tanto a uma visão de mundo amparada em certa teoria, que direciona a interpretação dada a determinados fenômenos, como diz respeito também a um procedimento metodológico que se visa reproduzir a partir de certas condições.

Como teoria ou como método, esse “sistema de referência” se infiltra na seleção das fontes, no trato com estas, e no olhar que é dado àquele vestígio do passado. No nosso caso, os “códigos de deciframento” utilizados para mapear a historicidade de *Deux années au Brésil* são similares aos utilizados por Darnton (2010) na elaboração do Circuito das Comunicações. O diagrama do referido historiador revelou os intermediários da produção e circulação do livro.

A partir dessa referência, ou do que Certeau (1982) chamou de “decisões filosóficas” que se estruturou este estudo, na busca por essas mediações para veiculação e circulação de um livro. A partir daí, o leitor encontrará os filtros culturais que influenciaram a escrita e a publicação no período. As interferências humanas desempenhadas através da edição e das decisões políticas afetaram o contexto de escrita e de circulação da obra. As clivagens

materiais/tecnológicas que dizem respeito as possibilidades de impressão, bem como as técnicas disponíveis para desenhar e fotografar, acrescentaram nuances que transformaram o texto do *monsieur Biard*, assim como também mediaram e atravessaram esta investigação.

Neste trabalho de pesquisa, também houve o interesse em estudar, a partir do livro de Biard, as representações feitas pelo artista francês sobre o Brasil, e produzir uma pesquisa mais alinhada aos estudos sobre história da leitura, em específico as práticas de leitura da literatura de viagem no Brasil do século XIX. Aos poucos o interesse pelo livro e os aprendizados sobre o período obtidos a partir dele se revelaram mais interessantes que a proposta inicial e nos trouxeram até este ponto, no qual se busca compreender as especificidades do tempo a partir de um livro e de seu circuito de vida.

A maioria das fontes aqui utilizadas foram obtidas a partir de bibliotecas digitais e acervos digitalizados. Em 2022, numa visita à Biblioteca Brasiliana na Universidade de São Paulo (USP), foi possível o contato com uma versão física de *Deux années au Brésil*. No final de 2024, em pesquisa de campo no Rio de Janeiro, pôde-se comparar a versão do livro da Brasiliana com os artefatos depositados nos acervos da Biblioteca de Manguinhos da Fundação Oswaldo Cruz, da Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português de Leitura.

Salvo esses casos, restritos ao livro de Biard, ao longo da pesquisa em termos de materialidade das fontes, ficou-se restrito a imagens reproduzidas em telas de computador, sempre digitalizadas. Assim, destaca-se o acervo da *Bibliothèque Gallica*, parte do acervo da Biblioteca Nacional da França, que possibilitou o contato com alguns dicionários históricos do século XIX, outros relatos de viagem, pinturas e desenhos de Biard e o discurso da imprensa francesa sobre *Deux années au Brésil* (doravante *DAB*), além da vida e obra de François Biard.

É oportuno enfatizar as diferenças de alguns conceitos presentes nos estudos históricos que são mediados por suportes digitais. Para isso, recorre-se a discussão feita por Amaral e Popinigis (2021) que, entre outros temas, apresentaram conceitos como: *virada digital* e *História Digital nativa*. A primeira seria o atual estado das coisas em termos de acesso à informação e ao modo como nossa sociedade vive; a segunda, uma *práxis* historiográfica pautado integralmente na virtualidade.

As tecnologias da informação e comunicação (TIC's) estão imbrincadas à experiência da vida e da pesquisa dos (as) historiadores (as) na atualidade, e este trabalho acabou sendo diretamente atravessado por essa conjuntura. Essa apropriação do universo virtual se tornou cada vez mais popular, e daí a expressão virada digital. Para os historiadores brasileiros, a abertura à virtualidade do acervo da Biblioteca Nacional e a possibilidade de acessar acervos digitais de repositórios internacionais são sinais claros desta transformação.

Entretanto, esta ainda não é uma tese inteiramente nativa digital, porque parte das bibliografias lidas e fichadas ao longo da pesquisa estão na materialidade “tradicional” do livro impresso. Como citado anteriormente, diferentes impressões da edição de 1862 (a primeira) de *DAB* foram consultadas e analisadas na forma impressa. Ao menos quatro arquivos diferentes foram visitados, e a materialidade do livro escrito por Biard foi atestada.

Outra questão relativa à História e o mundo digital foi pontuada por Almeida (2011) e diz respeito a quais tipos de repositórios de informações são utilizados como acervos das fontes digitais. Ao utilizar certos verbetes no *Google*, diversos *sites* surgem como sugestões de locais dos quais se pode retirar informações. Mesmo reconhecendo o debate acerca dos mecanismos de busca e dos sistemas de registro de informações² que se popularizaram com a *internet*, optou-se por acessar fontes a partir dos endereços virtuais das instituições mais reconhecidas pelos pares e já citadas nesta introdução.

Isso influenciou diretamente na relação que esta pesquisa estabeleceu com a materialidade dos textos. É consenso entre os pesquisadores da leitura e dos livros o quanto os diferentes suportes do texto influenciam nas formas de ler do passado, e como seguem influenciando no presente. Ler um livro físico não é a mesma coisa de ler na tela de um *notebook* ou *kindle*.

² Ver: BURKE, P. **Uma História social do conhecimento II:** da Enciclopédia à Wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2012.; MARQUES, J. B. Trabalhando com a história romana na Wikipédia: uma experiência em conhecimento colaborativo na universidade. **Revista eletrônica de História e Ensino.** v. 2 n. 3. Associação Nacional de História (ANPUH) - jan-jun 2013.; VARELLA F. F.; BONALDO R. B. Negociando autoridades, construindo saberes: a historiografia digital e colaborativa no projeto Teoria da História na Wikipédia. **Revista Brasileira de História.** n. 40 (85) set-dez 2020.

Esta realidade de pesquisa é bem distinta das formas de estudar e escrever história empírica na década de 1960. Se o acesso às fontes mudou significativamente entre as décadas de 1960 e 2020, sabe-se que o mesmo vale sobre a forma de produzir livros entre o setecentos e o oitocentos e os mediadores desse processo. Alguns dos intermediários que Darnton (2010) evidenciou estudando o século XVIII perderam espaço no comércio de livros um século depois, assim como outros tiveram seus poderes ressignificados.

Além disso, o livro enquanto objeto possuiu uma historicidade, o que fez com que a materialidade considerada livro, escrita por Voltaire na década de 1770, e de tiragens de 1.500 a 3.000 cópias, fosse diferente – no conceito e objeto – de um relato de viagem, escrito por um pintor com a carreira artística em declínio, e comercializado em diversos formatos (para além da materialidade do livro) por uma editora francesa em meados do século XIX. A história de *DAB* é diferente da história de qualquer livro, em qualquer lugar e qualquer tempo, assim como os intermediários do ciclo de vida dos livros mudaram entre o século XVIII estudado por Darnton e o século XIX estudado nesta pesquisa.

A partir deste ponto, apresenta-se uma breve revisão bibliográfica sobre os usos nas ciências sociais do circuito dos livros sugeridos por Darnton (2010), destacando-se aqueles que possuem uma maior afinidade com a pesquisa desenvolvida. Para iniciar, apresenta-se o ensaio escrito por Thomas R. Adams e Nicolas Barker (1993), que propôs um outro modelo de ciclo de vida do livro. Os autores propuseram observação do livro enquanto materialidade, enfatizando a sua imanência em detrimento do papel que os homens e as conjunturas desempenharam para que o livro existisse.

Ambos os autores tiveram uma trajetória importante em meio aos livros, atuando como pesquisadores e administradores de importantes repositórios nos Estados Unidos, propondo um outro olhar sobre a história do livro, a partir das referências e das perspectivas dos bibliógrafos em detrimento da visão dos historiadores sociais, conforme salientam Adams e Becker (1993). Segundo os autores, seu ensaio tinha como objetivo, “[...] inverter o ponto de vista do historiador e considerar, não o impacto do livro na sociedade, mas o da sociedade no livro. O que as pessoas imaginavam que era um livro? Para que

serviu?”³ (idem, 1993, p. 8, tradução livre) Portanto uma lógica inversa ao que consideravam que era a perspectiva de Darnton (2010), que, segundo Adams e Becker (1993), dava grande ênfase aos indivíduos envolvidos nos processos de produção e difusão dos livros.

Para este novo olhar acerca do ciclo de vida do artefato, os autores estabeleceram cinco estágios principais na existência e mobilidade dos livros: publicação, manufatura, distribuição, recepção e sobrevivência. A partir destes pontos, fizeram um movimento analítico de diversos livros entre os séculos XVI e XX, abordando obras clássicas escritas em francês, latim, inglês e alemão. Quando comparado com o diagrama proposto por Darnton (2010), é possível identificar a mudança de alguns estágios para o estudo dos livros e o deslocamento do papel atribuído à conjuntura no estudo sobre o artefato impresso.

Uma perspectiva muito interessante apontada por estes autores é aquilo que chamam de “manufatura” ou o processo de produção do livro. Destaca-se a historicidade da *jacket* (capa), que surgiu como involucro do texto e vai ganhando uma dimensão visual importantíssima, revelando o quanto da materialidade dos livros estava relacionada a novos usos que foram dados aos artefatos. Adams e Becker (1993) associaram esse fenômeno de transformação com o uso social dado ao livro, que nasceu entre os séculos XVIII e XIX, e como isso se imiscuiu com o colecionismo e popularização das bibliotecas privadas. As capas e seus ornamentos também simbolizaram esse momento do livro como um objeto a ser exibido na casa e um sinal da distinção de quem o possuía e o exibia. Tal artefato estava posicionado, em geral, ao lado de diversos outros livros de formatos e temas distintos que conferiam suntuosidade às bibliotecas e aos proprietários.

A seguir, apresenta-se a tradução do diagrama proposto por Adams e Becker (1993). Tal representação para identificação dos diferentes aspectos que envolvem o processo de produção e circulação dos livros, invertendo algumas dinâmicas de influência de produção e difusão do artefato apresentadas por Darnton (2010). Além disso, acrescenta outros intermediários que contribuem para a pesquisa do livro enquanto elemento da cultura.

³ [...] reverse the historian's point of view and consider, not the impact of the book on society, but that of society on the book. What did people imagine a book was? What was it for?"

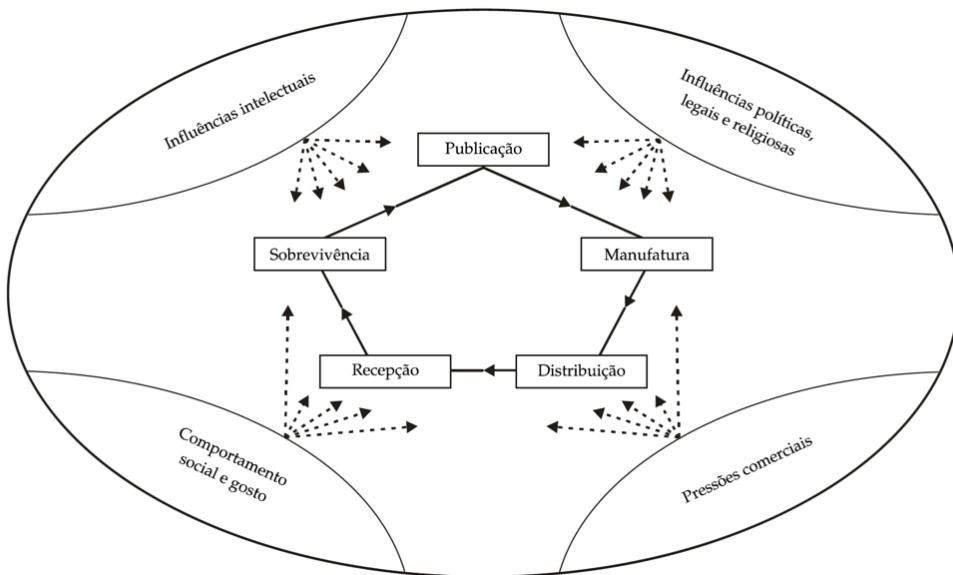


Imagen 2: A produção e circulação dos livros Adams e Becker (1993)

FONTE: (Darnton, 2008, p. 164.)

Ao mesmo tempo, os mesmos textos também foram distribuídos em fólios, fascículos, sem encadernações luxuosas e direcionados a um público leitor distinto. Essa dimensão da análise dialoga muito com o que foi possível mapear sobre o processo entre a escrita de Biard no Brasil (1858-1860) até a publicação de *DAB* (1862). A *Librairie Hachette*, com quem o autor lionês assinou contrato, publicou o texto em pelo menos três materialidades distintas: fascículo (1860 ou 1861), na encadernação semestral do periódico *Le Tour du monde* (1861) e no formato livro em 1862.

O olhar para essa dimensão material do livro também apareceu nos catálogos da editora das décadas de 1860 e 1870, nos quais o livro aparecia com distintas encadernações *broché* (encadernação mais simples) e *relié* (capa dura), possibilidades que alteravam o preço do impresso e que também atendiam públicos-alvo diversos. Os fascículos que eram comercializados nas *Chemins de fer – brochés* – tinham preços mais módicos. A encadernação semestral do *Le Tour du monde* também possuía distintas formas de impressão, que, sem dúvida, impactavam no preço.

Outra questão proposta por Adams e Becker (1993) e incorporada por esta pesquisa é o modo como a recepção dos livros e dos textos pode ser compreendida. Nesse contexto, os autores salientam uma limitação particular nas evidências que o pesquisador pode utilizar para avaliar o processo de escrita

e a recepção gerada por um texto escrito por alguém que se circunscreve no tempo e no espaço históricos, transformando o mesmo em uma fonte a ser analisada:

Embora todas essas evidências sejam evidências diretas, elas são, em geral, evidências da resposta de uma determinada pessoa. De vez em quando, é claro, um comentarista se esforçará para relatar a resposta geral a um escrito, ou a um corpo de escrita, mas aqui novamente é a evidência de apenas uma pessoa. (p. 27, 28, tradução livre)⁴

Essa limitação revela-se particularmente pertinente para os objetivos desta pesquisa, que se propõe a analisar o processo que se estabelece entre a escrita de Biard no Brasil e a recepção de *DAB* por distintos públicos, considerando os contextos socioculturais em que esses leitores estão inseridos.

No capítulo quatro, no qual os indícios de recepção foram analisados, tenta-se demonstrar como, principalmente nos jornais impressos no Rio de Janeiro e na França, se noticiou a viagem de Biard e o livro dela decorrente. A reação ao texto é sempre individual, e o acervo não permite estabelecer uma consciência coletiva sobre Biard como escritor ou sobre o Brasil como nação.

Se em Darnton (2010) e Adams e Becker (1993) foi possível encontrar a questão do ciclo de vida dos livros de forma mais conceitual, teórica e propositiva, o artigo escrito por Jack Webb em 2017 para o periódico *Book History* apresentou os desdobramentos empíricos de uma abordagem dos livros a partir do *Círculo das Comunicações*. O referido pesquisador inglês mapeou a circulação do livro *Haiti, ou a República Negra*, escrito por Spenser St. John e publicado em 1884.

A obra de St. John publicizou uma determinada visão sobre o Haiti e sobre os negros que se difundiu na Inglaterra nas últimas décadas do século XIX, reproduzindo racismo e eugenio, sinais do contexto imperialista vivenciado pelo país e marcado pelos esforços neocoloniais da coroa direcionados à África e Ásia.

⁴ While all this evidence is direct evidence, it is, in general, evidence of a particular person's response. On occasion, of course, a commentator will endeavour to report the general response to a piece of writing, or a body of writing, but here again it is the evidence of only one person.

Em *Haiti, ou a República Negra* o rito do *vaudoux* (vodu) foi utilizado como sinal da “adoração a demônios” praticada pela população nativa e indício da “degradação moral” da região, que supostamente não praticava essas “abominações” no período da dominação francesa da ilha. Além de justificar, a partir do sobrenatural, a vitória e emancipação que os haitianos conseguiram ante os franceses, praticamente cem anos antes da primeira edição do livro ser publicada, a prática religiosa seria um sinal inconteste daquilo que aguardaria o continente americano, caso prescindisse da influência europeia.

A circulação do livro permitiu a difusão ou reforço desta perspectiva tanto no público britânico quanto em outros lugares do mundo onde *Haiti* foi distribuído. O artigo de Webb (2017), traduzido para o português em 2023, revelou que,

O rastreamento dos lugares por onde o livro “viajou” revela, assim, as redes mais amplas e múltiplas às quais o autor pertencia e nas quais suas ideias sobre o Haiti circularam e foram interpretadas e reinterpretadas pelo Atlântico, particularmente na Grã-Bretanha no final do século XIX. As estratégias de difamação em Haiti não existiam isoladamente: elas estavam ligadas a uma comunidade atlântica de leitores e escritores. ([2017] 2023, p. 13)

Existem duas questões na perspectiva adotada pelo autor supracitado (2023) e que são muito caras a esta pesquisa. Em primeiro lugar, o papel da difusão do livro em um processo de formação de uma interpretação sobre o atlântico americano no século XIX. Tal ponto vai ao encontro desta proposta, uma vez que a partir do livro se comprehende e discute os efeitos e justificativas para um tipo de racismo que se arvorava como científico. O argumento do livro e de seus possíveis leitores seriam um sinal de como as ideias presentes no livro teriam se difundido, tornando possível intuir que o livro era um produto destas ideias.

A relação entre autor/audiência/interpretação do escrito é algo já sinalizado por Darnton (2010), quando este discutiu a relação dos livros e dos leitores, uma vez que os dois pontos do circuito da comunicação se influenciam mutuamente. Quando Webb (2023) afirmou que “As estratégias de difamação em Haiti não existiam isoladamente: elas estavam ligadas a uma comunidade atlântica de leitores e escritores”, ele destacou que esse grupo tanto receptionou e endossou a perspectiva preconceituosa adotada, como esteve

familiarizado com ela, e, desse modo, foi capaz de compreendê-la, já que aquela perspectiva fazia parte do universo de representações conhecidas.

Uma questão similar ocorre a partir do modo como Biard descreveu o Brasil em *DAB*. Parte da narrativa do *monsieur*, assim como o texto de St. John, mitifica o território e elabora uma flagrante contradição cultural entre a América e a Europa, obviamente atribuído a esta uma pretensa superioridade. Para St. John a América era o espaço da decadência; já para o Biard, era o espaço do bucólico e da natureza mística. Nos dois casos, essa visão já era partilhada socialmente por diversas pessoas na Europa.

A segunda questão é o modo como essa representação sobre o continente se construiu nos dois casos, que é a partir da circulação de um livro. Este é um ponto que claramente diferencia as propostas de Darnton (2010) e Adams e Becker (1993) daquilo que é proposto por Webb (2023) e também nesta tese. O livro e seu circuito da comunicação não são empregados para tornar os intermediários de sua existência visíveis (caso de Darnton), nem são investigados como um fim em si mesmos (Adams e Becker), embora isso seja igualmente relevante. Nesta tese, toma-se, assim como no trabalho de Webb (2023), o livro em sua mobilidade, e as consequências desse movimento — agente e produto, concomitantemente — de processos sócio históricos envolvendo a Europa e a América no oitocentos.

Ao circular entre leitores no atlântico caribenho e norte, a narrativa de Spencer St. John, presente em seu livro, ajudou a construir a identidade europeia no mundo do oitocentos, uma representação de si calcada na ciência política e na religião. Isso vale para *DAB* de Biard, que muito provavelmente reforçou noções de civilidade e urbanismo em leitores parisienses, ao estabelecer a inevitável comparação entre o mundo que os leitores viviam e aquele que o *monsieur* descreveu.

Parte desta circulação foi diretamente influenciada pelas editoras que cuidaram da distribuição das obras. A primeira edição de *Haiti, ou a República Negra* foi publicada pela Smith, Elder & Co. em 1884. Ainda na década de 1880, o livro foi vendido nos Estados Unidos e na França, e na década seguinte chegou também ao Haiti (Webb, 2023).

A primeira edição de *DAB* foi publicada em 1862 pela *Hachette* na França. Ainda na década de 1860, conforme discutido no capítulo 2 e na seção *livreiros*

no Rio de Janeiro, havia exemplares em francês para serem comercializados no Brasil. A *Hachette* também possuía condições de distribuir seus exemplares em outros lugares do mundo, como foi o caso dos livreiros sediados no Brasil, que rapidamente importaram e comercializaram o livro.

Em que pesem as semelhanças de objeto e perspectiva, obviamente existem diferenças entre a pesquisa de Jack Webb (2023) e esta investigação. O historiador inglês identificou a partir de alguns romances *Mahme Nousie* (1891), de Manville Fenn, e *A daughter of the tropics* (1887) que,

[...] aparentemente tomaram de St. John o tropo da decadência haitiana para elaborar suas próprias considerações sobre a condição do império. O rastreamento da tese de St. John por esses diversos contextos revela que as ideias sobre o Haiti se desenvolveram em meio a várias preocupações e debates. (p. 13-14)

Logo, essas obras, posteriores ao livro de St. John, reproduziram o tropo da decadência haitiana, a fim de estabelecer o argumento da necessidade da dependência da ilha em relação à Europa (neste caso, dependência da Inglaterra) a fim de obter desenvolvimento e prosperidade. Webber (2023) compreendeu *Haiti* (1884) como um marco desse tipo de teoria, influenciando outros escritores a mirar os indivíduos e a política na nação caribenha sob essa ótica.

O estudo sociopolítico de St. John (1884) influenciou a literatura britânica no próprio oitocentos, enquanto o texto satírico de Biard é um produto da influência dos relatos de artistas e intelectuais que viajaram antes do pintor lionês e que deixaram um legado cultural de representações sobre o Brasil e seu povo.

Até aqui, foram apresentados exemplos de pesquisadores anglófonos que se debruçaram e utilizaram do ciclo de vida dos livros para compreender esse fenômeno cultural da leitura e distribuição de textos no passado. Ao longo dos meses de maio e junho de 2024, foi consultado o banco de teses da Capes⁵ a fim de encontrar estudos em português que utilizassem metodologicamente o *Círculo das Comunicações* para escrutinar livros no século XIX.

Destaca-se duas investigações: a primeira de Carlos Humberto Alves Corrêa (2006), e a segunda de Rômulo do Nascimento Pereira (2020), que

⁵ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acessado pela primeira vez em 04 de mai. de 2024.

estudaram perspectivas históricas diferentes a partir do ciclo dos livros. No primeiro caso, o autor investigou a história dos livros escolares utilizados no estado do Amazonas a partir da segunda metade do século XIX. O livro didático foi identificado como um objeto histórico muito útil para perceber tanto as especificidades das concepções de ensino, instrução e na elaboração do currículo escolar, quanto na oportunidade de fazer emergir as disputas em torno da produção, comercialização e conteúdo dos livros didáticos.

Para o autor, a utilização do *Círculo das Comunicações* foi útil, tendo em vista seu interesse em “explicitar a natureza multifacetária do nosso objeto de estudo – livro escolar – [...]” (Corrêa, 2006, p. 28). Nesse sentido, o autor fez uma crítica a uma certa perspectiva no interior dos estudos na área da educação, que, na época da sua pesquisa (2006), enxergavam o livro didático como algo secundário ou complementar aos estudos pedagógicos.

Divergindo desta perspectiva, o autor mapeou as diversas tensões e influências para que um livro educacional chegassem aos espaços de instrução amazonenses. As querelas que iam desde a habilitação para escrever um livro instrucional até a quantidade de livros necessários para o processo de alfabetização e formação dos estudantes.

Corrêa (2006, p. 31) também apresentou um importante quadro de fontes, que revelou um intenso e qualitativo trabalho de investigação, além de indicar trilhas possíveis para o estudo acerca do ciclo de vida dos livros didáticos. Para cada item do circuito (cinco, no total, na pesquisa), o pesquisador listou as fontes e os pontos nos quais ele concentrou sua análise.

Por exemplo, para pensar a difusão dos livros, o pesquisador da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) se voltou para as correspondências entre autores e o poder público, disponíveis naquele período, que indicavam estratégias destes para convencer os dirigentes a adquirirem seus livros em detrimento de outros. O papel da edição caberia ao poder público e seus regramentos jurídicos que determinavam o que era um livro didático e aquilo que ele deveria conter.

Ainda no contexto amazônico e com um recorte temporal muito similar, encontra-se a pesquisa de Romulo Pereira (2020), que utilizou do referencial metodológico proposto por Darnton (2010) para pensar as dimensões de *design*

e tipografia (na polissemia do termo) que envolveram a produção, distribuição e leitura de livros no mercado editorial amazonense do oitocentos.

Para tornar graficamente mais compreensível a sua proposta, reproduzimos aqui o ciclo de vida dos livros que Pereira (2020) apresentou em sua pesquisa e que enfatizou a dimensão da comunicação visual nos impressos.

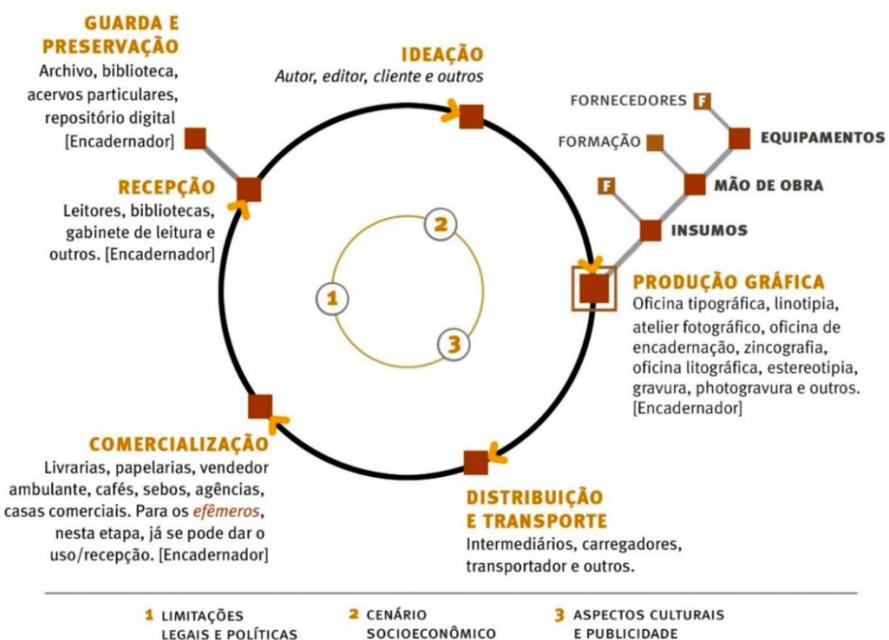


Imagen 3. Circuito da comunicação impressa, com ênfase na produção gráfica segundo Rômulo Pereira.

FONTE: (Pereira, 2020, p. 40.)

Os elementos do circuito acima apresentado são: *Ideação*, *Produção Gráfica*, *Distribuição/Transporte*, *Comercialização* e *Recepção*. Entre esses, há uma ênfase nas fases da *Produção Gráfica* e *Recepção*, sendo a primeira um dos principais focos da abordagem, e a segunda, um importante espaço de preservação dos impressos pesquisados.

Em seu estudo, Pereira reproduziu um importante tributo às contribuições que foram listadas anteriormente (Darnton, 2010) e (Adams; Becker, 1993) sendo que o Circuito das Comunicações que o pesquisador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) produziu foi uma mescla de elementos dos diagramas de Darnton e Adams e Becker. De inovador, tem-se o olhar de Pereira (2020) para a dimensão da comunicação visual na produção de livros no século XIX, destacando as técnicas de impressão, as escolhas

tipográficas, a produção das capas e o papel da ilustração nas obras analisadas.

Pereira (2020) reconheceu a relação entre as reformas urbanísticas e econômicas pelas quais a região amazônica passou a partir da segunda metade do oitocentos (o recorte usado pelo autor é 1851-1910) mais uma vez reforçando que a história dos livros ou dos impressos não está dissociada das demais transformações sócio históricas do tempo, seja no século XIX – caso de Webber (2023), Côrrea (2006), Pereira (2020) e desta tese – seja no século XVIII de Darnton, ou num recorte temporal mais amplo como fizeram Adams e Becker (séculos XVI ao XX).

No primeiro capítulo desta tese, François Biard é apresentado ao leitor a partir de aspectos de sua vida, destacados para discorrer sobre o contexto no qual ele nasceu, se formou e viajou. A trajetória de vida do *monsieur*, do nascimento à morte, é o instrumento a partir do qual ambiciona-se destacar elementos da interconexão entre América e Europa no século XIX. Acredita-se que a mobilidade, uma temática muito cara a esta investigação, já se fará visível a partir de situações vivenciadas pelo pintor francês.

Do ponto de vista teórico, o suporte dessa discussão está nas reflexões que Foucault (2015) promoveu sobre a constituição da autoria na sociedade ocidental contemporânea. A partir de alguns conceitos e análises do referido pesquisador, tenta-se compreender o processo de constituição da autoria na vida de Biard, os discursos proferidos na sua trajetória profissional e, após sua morte, os que chancelaram sua alcunha de autor.

No segundo capítulo, destacaram-se os mediadores de *DAB*. Para tanto, foram analisadas algumas fontes a respeito da *Librairie Hachette*, de um produto editorial específico desta empresa: o periódico *Le Tour du monde*. Ambos foram considerados mediadores, por disponibilizar ao público o texto de Biard acerca do Brasil em diferentes materialidades. Somado a isso, apresentam-se alguns anúncios publicitários do século XIX nos quais livrarias sediadas no Rio de Janeiro anunciaram o livro em meio a outros títulos. Por fim, o capítulo discute a influência dos textos de viagem escritos por J. B. Debret e J. M. Rugendas acerca do Brasil, no texto e nas ilustrações do livro de Biard.

O acervo documental que sustenta esse capítulo apresenta os anúncios do livro presentes em jornais do Rio de Janeiro, assim como *les catalogues* da

Hachette das décadas de 1860, 1870 e 1880, de onde pode-se inferir algumas coisas sobre a estratégia comercial da *librairie*. Somado a isto, tenta-se, a partir da comparação de trechos de textos e ilustrações de outros relatos de viagem, estabelecer a circulação de ideias e interesses de europeus sobre o Brasil.

O terceiro capítulo se propôs a fazer um mergulho no texto de *DAB*, analisando o conteúdo do livro. Nesta seção, há um esforço de apresentar e caracterizar as representações que Biard elaborou sobre a natureza, as cidades os negros, os indígenas e europeus com quem teve contato no Brasil. Considera-se um capítulo bastante revelador das expectativas que o viajante tinha em relação ao país, o que nos ensina muito acerca de suas idealizações e projetos, bem como demonstra alguns traços do pensamento europeu acerca do Brasil. Teoricamente, o capítulo se ampara nas discussões realizadas por Alberto Manguel (2020) sobre a leitura de imagens e em textos sobre a literatura de viagem, que abordaram teoricamente suas especificidades.

No quarto capítulo, indicam-se indícios da circulação e repercussão do livro escrito por Biard, no Brasil e na França, partindo principalmente de publicações da imprensa. Destacam-se as respostas de alguns leitores na imprensa brasileira, assim como comentários da crítica brasileira e parisiense. Essa foi uma resposta “a quente” a obra, uma vez que o recorte temporal final da tese é 1882, apenas vinte anos após a primeira publicação do livro e ano da morte de Biard, e a maioria dos registros da leitura do livro são da década de 1860.

Seguindo uma trilha aberta por Adams e Becker (1993), o quarto capítulo também discute os indícios da reverberação do livro a partir de elementos de sua materialidade. Sua encadernação, tamanho, detalhes da capa e assinaturas *ex-libris* contribuem para mapear traços da presença de leitores do período em vestígios presentes nos componentes físicos dos exemplares de *DAB* vistos em acervos do país.

Do ponto de vista teórico, o diálogo é estabelecido com o trabalho de Wolfgang Iser e suas discussões sobre o *ato da leitura*, estudo no qual a prática da apropriação da leitura é vista como um fenômeno estético. Ademais, Iser (1999) caracterizou os diversos vetores que contribuem para a compreensão de um texto. A construção do sentido é feita a partir de elementos externos e internos à obra, e parte desses elementos foram visíveis na análise das fontes.

Também contribui para delimitação do termo *apropriação* e para percepção histórica da interpretação a discussão feita por Roger Chartier (1990; 2001) sobre o leitor e as maquinações de seu processo de interpretação e uso dos textos. Considera-se que os dois autores dialogam sobre a recepção dos impressos e na formulação do conceito de apropriação usado pelo historiador francês. Por isso aparecem conjuntamente no respectivo capítulo.

Ao longo dessa introdução, foram apresentadas três diferentes propostas de *Círculo das Comunicações* e para que a discussão não dê a impressão de restrição a apresentação de diagramas convém se apropriar do alerta que Darnton (2008, p. 166) fez,

Deve haver um limite para a utilidade de um debate sobre como alocar quadros em diferentes posições, dotá-los com rótulos apropriados e correlacioná-los com flechas apontando uns em direção aos outros. Quando reflito a respeito de como eu poderia ter melhorado meu ensaio, penso menos no meu diagrama do que na necessidade de considerar os avanços impressionantes feitos na história dos livros desde 1982.

Para este historiador, existe um risco de excessiva ênfase em modelos esquemáticos e classificatórios no campo da História do Livro, daí a necessidade de priorizar os elementos sociais culturais e simbólicos presentes no passado dos objetos.

Desta feita, mais do que estabelecer uma comparação com juízo de valor, acerca dos circuitos produzidos por Darnton (2010), Adams e Becker (1993), pode-se aprender como, a partir de uma proposição esquemática, os autores produziram um olhar mais amplo para o livro, além do binômio autor-audiência. Outrossim, reforçaram uma ideia de estrutura que transforma e é transformada pelos livros, indicando que sua historicidade também visibiliza as transformações das sociedades no tempo e espaço.

2. O AUTOR FRANÇOIS-BIARD E SUA TRAJETÓRIA DE VIDA

Que bem poderia, de fato, pertencer legitimamente a um homem, se uma obra intelectual — fruto singular de sua educação, de seus estudos, de suas vigílias, de seu tempo, de suas investigações e observações; se seus próprios pensamentos, os sentimentos de seu coração; a parcela mais preciosa de si mesmo, aquela que não se corrompe, aquela que o torna imortal — não lhe pertencesse?⁶ (Diderot, 2012, p. 509-510, tradução livre)

Tendo como base o *Círculo das Comunicações*, o primeiro capítulo desta tese apresenta e discute elementos da vida de François Auguste Biard. Ao longo do texto, alguns aspectos de sua existência são destacados para discorrer sobre o contexto no qual ele nasceu e viajou. Analisar a trajetória de vida do *monsieur* e suas produções foi o instrumento a partir do qual se destacou a circulação de modos de se apropriar da realidade, além da construção social da autoria e do estrangeiro.

O que é um autor? O que ele faz? Como surge ou o que muda na sociedade a ponto de considerar uma pessoa como autor e tantas outras não? Algumas dessas questões foram discutidas por Foucault (2015) para uma conferência na Universidade de Boston em 1969. Consideram-se as questões relativas à construção social do autor pertinentes para refletir acerca da história de DAB na dimensão de sua autoria.

No capítulo, enfatiza-se o momento áureo de sua trajetória artística, segundo seus biógrafos: os anos como pintor e retratista da Monarquia de Julho. Esse foi um período de conexões importantes, que, décadas depois, possibilitaram a vinda de Biard ao Brasil. Além disso, foi possível identificar a presença e influência de outros tipos de sociabilidade e temas que influenciaram o olhar de Biard para o mundo e, por consequência, a produção de sua arte.

⁶ *Quel est bien qui puisse appartenir à un homme, si un ouvrage d'esprit le fruit unique de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations; si ses propres pensées, les sentiments de son cœur; la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périt point; celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas?*

O terceiro item do capítulo trata da viagem do *monsieur* ao Ártico e seu relato sobre o período em que esteve nessa região do mundo. Essa viagem foi utilizada posteriormente por membros de uma imprensa francesa, residente no Brasil, como um tipo de propaganda do artista e do seu trabalho. Conclui-se o capítulo da autoria com uma reflexão sobre o noticiário do passamento do pintor, uma vez que esse tipo de situação é pródiga para obter avaliações sobre vida e legado dos falecidos. Ao pensar nas obras e o reconhecimento social de François Biard como autor, aquilo que os impressos no Brasil e na França disseram sobre o artista parece ser muito revelador.

Este capítulo trabalha com fontes cujo acesso foi mediado pela virtualidade. A maior parte delas integra o acervo virtual da Biblioteca Gallica da França, instituição que reúne a digitalização de milhões de documentos distribuídos em diversos arquivos históricos em território francês, assim como em outros lugares do mundo.

Também foi utilizado um folhetim publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em 1882, além de trechos do *Courrier du Brésil*, periódico em língua francesa que também circulava na capital imperial, publicados em maio, junho e julho de 1858. Estes artefatos também foram acessados de forma virtual a partir da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Antes de começar a discussão da referida seção, cumpre um esclarecimento. Pode-se argumentar, e com inegável razão, a existência de outras autorias para a produção de *DAB* entre 1858-1862. Chartier (2014) destacou de forma clara a questão da autoria, ao afirmar que os autores escrevem textos mas os livros são produtos diferentes dos textos e produzidos sempre a várias mãos. Dessa maneira, restringir a autoria a Biard pode parecer injusto ou mesmo um erro teórico metodológico.

Por isso, há a necessidade desta pequena justificativa, sobre o capítulo focar, quase exclusivamente em François-Auguste Biard como autor do livro. Embora isso tenha ocorrido, pode-se enumerar pessoas e instituições que também tiveram papel de autores na produção de *DAB*. Pode-se começar com Édouard Charton (1807-1890) editor do periódico *Le Tour du Monde*, no qual as primeiras versões do texto de Biard foram publicadas. Como editor, Charton pode ter recortado e inserido informações no texto ou na ordem que as informações apareceram alterando sensivelmente a produção original.

Édouard Riou (1833-1900), ilustrador do texto, para o periódico e para o livro, também pode ser considerado um dos autores da obra, tendo em vista a relação de construção do significado que as suas gravuras no relato representaram, junto ao texto, um movimento de complementação mútua da mensagem, muito além de um papel hierárquico de mera ilustração. Embora Biard tenha supervisionado o trabalho, a maioria das figuras foram produzidas por Riou.

Além de Charton e Riou, também pode-se argumentar o papel de autoria desempenhado por outros indivíduos como: A. Etherington; Breviére; C. Maurand; Dumont; F. Pierdon; Gusmand; Hoteline Hurel; J. Gauchard; John Quartley; Laly; P. Dumont; Sargent; Trichon. Estas pessoas assinaram a esmagadora maioria das ilustrações do livro, junto com Biard e Riou. Esses homens eram gravadores e estavam subordinados a E. Riou na *librairie*. O trabalho deles consistia em fazer a gravação das imagens do referido desenhista na pedra, para assim possibilitar a impressão litográfica das gravuras que ilustravam o livro (Gauthier, 2008). Seus trabalhos foram tão constitutivos de *DAB* e de suas imagens quanto as produções de Biard e de Riou. Todas essas personalidades tiveram suas digitais na produção livro que chegou às mãos dos leitores em 1862.

Embora também sejam autores de *DAB*, optou-se nesta pesquisa em privilegiar a abordagem de Foucault (2015) sobre a autoria, que associa a função de autor tanto ao tipo de categoria que se identifica ao nome deste, quanto a um tipo de condecoração que a sociedade deu a determinadas pessoas, o que faz com que elas sejam consideradas autoras e o produto de seu trabalho, suas obras.

Como a reflexão de Foucault (2015) parte da transição do século XVIII para o XIX e ajuda a descrever o surgimento da noção contemporânea de autoria, neste capítulo optou-se por privilegiar Biard na abordagem e pensá-lo como a figura do autor no interior do circuito. Somado a isso, para tratar de autoria a partir de Chartier (2014), seria necessário outro circuito, apenas para o papel de autor. Diante dessa realidade e também das limitações impostas pelo acesso às fontes, este capítulo privilegiou a trajetória e trabalhos de François Biard para pensar a autoria no ciclo de vida de *DAB*.

2.1 A trajetória de vida de Biard

Era 1798 ou 1799; os biógrafos divergem quanto ao ano. O que se sabe é que nos estertores do século XVIII, na cidade de Lyon, nasceu François-Auguste Biard (também conhecido como François-Thérèse ou Auguste-François Biard), filho de Jean Biard e Claudine Brunet. Seus pais foram descritos como modestos trabalhadores do campo (Araujo, 2017) de uma cidade importante da França, reconhecida pelo comércio de gêneros agrícolas.

Filho de pais pobres e possivelmente camponeses, a vida no campo parecia ser a única perspectiva da criança. Se não fosse a agricultura, talvez a carreira no sacerdócio, mas as perspectivas eram limitadas para o jovem. Alguns pesquisadores acreditam que o sacerdócio era o desejo dos pais para o futuro profissional de François. Da infância de Biard pouco se sabe, mas em 1818 – com dezenove ou vinte anos –, ele apresentou no Salão de Paris, pela primeira vez, sua primeira tela: *Crianças perdidas na floresta*⁷, em tradução livre.

Àquela altura, o jovem ainda não havia recebido instrução formal em relação às artes, mas seu talento já despertava atenção, tanto que, em 1820, foi convidado a ingressar na escola de Belas Artes de sua cidade, onde foi introduzido nas perspectivas teóricas e metodológicas da pintura e do desenho. Uma experiência que durou pouco tempo, pois, no ano seguinte (1821), precisou abandonar os estudos a fim de trabalhar em uma fábrica de manufatura de papel, que produzia, especialmente, ilustrações de temas religiosos (Tunnu Yussuf, 2017.)

O trabalho de Biard na fábrica pode ter sido crucial em seus anos de formação e decisivo para seu futuro trabalho artístico. De acordo com a biografia de Boivin, o jovem pintor tinha um grande talento para a cópia e dominava as técnicas de reprodução da imagem. Portanto, não foi por acaso que, desde muito cedo, Biard começou a produzir além de suas pinturas, desenhos para ilustrar seus próprios relatos de viagem. (Araujo, 2017, p. 31)

Segundo o excerto supracitado, sobre a situação descrita por Ana Araujo, cabe destacar duas questões. Em primeiro lugar, a forma como se deve

⁷ *Les enfants perdus dans la forêt* (1818).

compreender a biografia que Louis Boivin (1808-1852) escreveu sobre Biard. Segundo a historiadora, a monografia de Boivin é “baseada em fontes pouco confiáveis, tratando-se sobretudo de um relato idealizado com várias anedotas divertidas” (2017, p. 31). Assim sendo, é preciso relativizar termos como “grande talento”. Não se nega a habilidade artística de Biard; não obstante, os elogios devem ser sopesados, tendo vista a possibilidade de Boivin e Biard serem amigos próximos, além do uso político da biografia.

A segunda questão sobre o período de Biard na fábrica refere-se à sua habilidade artística no desenho. Embora as ilustrações disponíveis em *DAB* tenham sido feitas por Edouard Riou e outros ilustradores, é bem provável que esses desenhos fossem muito similares ao tipo de representação que o *monsieur* produziu, pois ele era muito hábil nas mesmas técnicas que seus ilustradores.

Ali o jovem Biard aprendeu importantes lições de reprografia e técnicas de desenho que lhe seriam úteis por toda a vida como artista. Ao longo dos oito meses trabalhados na manufatura, produziu algumas ilustrações de suas próprias viagens. Depois da experiência na fábrica, retornou à escola de artes de Lyon, onde foi aluno de Fleury François Richard⁸ (1777-1852), grande influência na técnica artística empregada por Biard em diversas obras. Richard também foi importante para o estabelecimento das redes de contato que seriam indispensáveis no período em que Biard viveu em Paris e para que seu trabalho artístico encontrasse as pessoas corretas para publicizá-lo ou comprá-lo. (Araujo, 2017).

A partir de 1822, Biard se estabeleceu em Paris e produziu quadros que foram adquiridos por artistas do entorno da Escola de Belas Artes da cidade. Seu trabalho tornou-se cada vez mais conhecido e, em 1827, foi convidado pela escola militar da marinha francesa para ser instrutor de desenho dos aspirantes. Nesse trabalho, desenvolveu uma segunda característica marcante de sua trajetória: o gosto pelas viagens e por sua ilustração.

A bordo do barco *La Bayadère*, fez um *tour* por diversas regiões do mundo: Síria, Turquia, Egito, Malta e Chipre. Nesses locais se interessou por

⁸ Importante artista francês dos séculos XVIII e XIX, reconhecido pelo estilo Neoclássico na pintura e pela defesa de valores cavalheirescos como estilo de vida. Ver: CHAUDONNERET, Marie-Claude. **Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour**, Arthéna: Paris, 1980.

retratar o que considerava cômico e exótico, temas de suas ilustrações a partir dali e motivações para suas viagens. Ao fim de 1829, saiu da marinha e realizou, por sua conta, viagens ao norte da África e pela Europa. Sua ascensão social iria ainda mais longe a partir da década de 1830, com a subida ao trono de Luis Felipe I (1773-1850) e a aproximação de Biard com o monarca (Alvim, 2016).

O rei encomendou diversas pinturas a Biard, além de ordenar a exposição de diversas dessas obras no Salão de Paris de 1833. O artista caiu nas graças da corte e tornou-se retratista do rei burguês, Luís Felipe I, galgando cada vez mais notoriedade. Naquele momento, conseguiu abrir seu estúdio na *8 Place Vendôme*, um endereço ilustre à época, que, ao longo do século XIX, foi local de circulação de diversos artistas franceses, pintores, poetas e músicos (Araujo, 2017).

Em 1838, recebeu a Ordem Nacional da Legião de Honra pelos serviços prestados ao Estado, além do reconhecimento da pintura *Duquesne liberta os prisioneiros de Argel, junho 1683*⁹, na qual retratou uma suposta conduta de Abraham Duquesne para libertar escravos franceses e cristãos que viviam sob controle e domínio dos árabes no século XVII, na região onde hoje é a Argélia. A pintura fora exposta no segundo Salão Parisiense dedicado às criações de Biard. A condecoração, recebida em 1838, representava a mais alta honraria que um civil poderia almejar, marcando o auge da carreira do artista.

Em 1839, outra grande honraria: o pintor lionês foi convidado a pintar algumas galerias no Palácio de Versalhes — privilégio extremamente restrito. Como forma de retribuição, Biard escolheu retratar algumas cenas das viagens do príncipe de Joinville¹⁰, um dos filhos do rei Louis-Philippe I, ao Oriente Médio.

O príncipe desempenhou um papel de importância na vida do artista, uma vez que viajou ao Brasil para ser prometido e depois se casar com a filha do imperador brasileiro, D. Francisca de Bragança (1824-1898). Essa relação entre Biard e o príncipe de Joinville possibilitou que, algumas décadas depois, o cunhado do príncipe — imperador brasileiro D. Pedro II — reconhecesse o

⁹ *Duquesne délivre les captifs d'Alger, juin 1683.*

¹⁰ Sétimo filho de Luis Felipe I, Francisco Fernando Filipe Luís Maria (1818 – 1900) ou Príncipe de Joinville, desenvolveu carreira militar e se casou com a princesa brasileira Francisca do Brasil em 1843. Como dote pelo enlace matrimonial recebeu extensos lotes de terra ao sul do Brasil, onde atualmente encontra-se a cidade de Joinville, assim nomeada em sua homenagem. Ver: GOUVEIA, M. J. F. D. **Francisca de Bragança**: a princesa boemia. Amadora: Topseller, 2013.

talento de Biard e facilitasse seu acesso ao interior do Brasil no curso de suas explorações.

Ainda na virada das décadas de 1830 para 1840, o pintor se relacionou com a também artista e escritora Leónie D'Aunet (1820-1879), com quem participou de uma das viagens mais importantes de sua carreira: a expedição científica do Norte. A jornada percorreu regiões polares na Dinamarca, Rússia e Suécia, com destaque para as cidades de Oslo, Hammerfest e, por fim, Spitsbergen. Ali, D'Aunet escreveu seu relato da viagem¹¹ e Biard outro, além de pintar mais alguns quadros importantes da sua carreira e ilustrar a viagem com desenhos e gravuras.

Essas viagens conferiram a Biard a imagem de colecionador. Em seu ateliê na 8 Place Vendôme, podiam ser encontrados cocares, flechas, exemplares de pequenos insetos e borboletas em conserva (Biard, 1862). Provavelmente, o artista via esses objetos como símbolos de sua carreira bem-sucedida, e por meio deles, gabava-se entre seus pares. Em julho de 1840, oficializou, através do casamento, a relação com D'Aunet, e as coisas pareciam correr muito bem (Alvim, 2016).

Porém a década de 1840 traria profundos dissabores ao *monsieur*. Em 1843 Biard descobriu o romance entre sua esposa e o artista senador do *Paine de France* Victor Hugo. *A priori*, os biógrafos relatam que Biard desejou manter o relacionamento com Leónie por temer o escândalo; não obstante, por iniciativa de D'Aunet, o divórcio foi solicitado em 1845, algo que desagradou Biard e o motivou a tramar o flagrante do adultério a fim de constranger a esposa e lhe cercear qualquer direito.

Em 4 de julho de 1845, uma sexta-feira, D'Aunet e Victor Hugo foram flagrados em um hotel parisiense (Araujo, 2017). A polícia conduziu a artista para ser encarcerada no reformatório de Saint-Lazare, destinado a prostitutas, adúlteras e ladrões. D'Aunet permaneceu reclusa na instituição até setembro daquele ano, quando foi transferida para um convento, onde ficou por mais seis meses. Nenhuma sanção foi imposta a Victor Hugo, entre outras razões, por ser homem e um importante parlamentar francês da época.

¹¹ D'AUNET, Leonie. *Voyage d'une femme au Spitzberg*. Paris: Librairie Hachette, 1854.

Biard também sofreu — embora em menor grau — as consequências da publicização do adultério. O caso ganhou destaque na imprensa já no sábado, 5 de julho, e o escândalo tornou o artista uma presença malquista nos espaços artísticos e políticos. Em 1845, houve novamente o Salão de Paris, mas, pela primeira vez em alguns anos, Biard não foi convidado. Pouco a pouco, seu ateliê deixou de ser frequentado, e seus quadros e desenhos, de ser encomendados.

Em 1846, ele se apresentou novamente no evento de Paris, mas então enfrentou um número maior e mais colérico de críticas. Entre os detratores estava o também artista Charles Baudelaire (Alvim, 2016). Em 1848, com a queda da Monarquia de Julho, o artista perdeu um de seus principais apoiadores, o rei Louis-Philippe I e sua corte. Sem prestígio artístico e político, o pintor sofreu com o crescente ostracismo e, por consequência, a necessidade de se tornar novamente relevante na cena artística da França.

Apesar da crise e do descrédito popular, Biard continuou produzindo. Ainda em 1849, ele pintou uma tela na qual representava a abolição da escravidão nas colônias francesas. Alguns consideram essa obra como uma mudança do foco de Biard, de temas como a natureza e pessoas exóticas para questões políticas, o que sugeriria a adoção de um discurso abolicionista. No entanto, é improvável que essa seja uma inferência válida. Apesar do quadro, o artista via a temática da escravidão na dimensão do pitoresco e exótico, e não sob um viés abolicionista e político (Araujo, 2017).

Em obras posteriores do *monsieur*, a temática da libertação dos escravizados na América não foi retomada, apesar do olhar artístico de Biard para as pessoas negras ao longo de suas viagens pelo Brasil e nos Estados Unidos. O mais provável é que tal interesse indicasse o modo a partir do qual Biard enxergava essas pessoas, tão interessantes para o artista francês quanto a copa gigantesca de uma árvore de floresta tropical ou uma espécie de borboleta nunca vista antes.

Seja como for, o governo republicano francês adquiriu o *A abolição da escravidão nas colônias francesas*,¹² quadro do artista outrora citado. A obra referida, bem como sua temática, parecia estar mais alinhada aos valores do novo regime político, indicando o uso político do tema por Biard, em uma possível

¹² *L'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises* (1849).

tentativa de retomar o prestígio artístico, agora agradando a Segunda República Francesa.

O *monsieur* ainda participaria da Exposição Universal de 1855 com diversos quadros, porém bem menos procurados, recomendados e criticados do que os *tableuxs* na década de 1830. A vida parecia seguir ao esquecimento e à morte, já que Biard tinha mais de 50 anos ao longo da década de 1850, uma época em que a expectativa de vida era menor que a atual. Apesar disso, o autor pareceu encontrar, nesse período, uma nova motivação para seu trabalho artístico, bem como uma oportunidade de tentar a volta por cima em termos de prestígio na França. Em primeiro lugar, a mudança compulsória de endereço imposta pelas transformações urbanísticas que Paris sofrera sob a gestão do Barão de Haussmann¹³. O alargamento específico de uma avenida provocou a demolição de alguns apartamentos, entre estes aquele no qual Biard tinha seu ateliê.

Este espaço, segundo ele, fora onde se desenvolvera “toda a sua existência enquanto artista”. Além disso, em um discurso para possíveis leitores, Biard alerta que “nada compensa a perturbação súbita de nossos hábitos”. No velho prédio na 8 da Praça Vendôme, formara-se o que o artista chamara de “mais belo ateliê de Paris”, ou ao menos o mais “curioso”.

Dois motivos bastante distintos levaram-me à América. Durante muitos anos, residi no número 8 da Place Vendôme; ali usufruía de uma habitação que julgava jamais ter de abandonar; toda a minha vida de artista se passara ali. A cada uma de minhas viagens, novos objetos vinham enriquecer meu pequeno museu e, como a vaidade se insinua em tudo, eu me orgulhava quando diziam que eu possuía o mais belo ateliê de Paris, ao menos o mais curioso. Como imaginar que um dia viria em que um proprietário destruiria, com uma simples palavra, um edifício construído com tanto esforço e esmero? Foi isso o que me aconteceu, no meio de um sonho iniciado há vinte anos. Planos

¹³ Georges Eugène Haussmann (1809 – 1891), ou simplesmente Barão de Haussmann, foi advogado, funcionário público e administrador francês ao longo do século XIX. A partir de 1853, sob ordem do imperador Napoleão III, coordenou no departamento do Sena (do qual Paris e outras cidades faziam parte) um intenso processo de remodelação urbana para alinhar a cidade às novas demandas burguesas, bem como facilitar a logística da defesa da cidade, por parte das forças de segurança, contra iniciativas revolucionárias. As mudanças sofreram diversas críticas no período, incluindo a de desafetos de François Biard, como Charles Baudelaire. Numa declaração de melancolia ante as transformações da cidade e a consequente perda de referenciais afetivos, possibilitados a partir da contemplação de velhas passagens, Baudelaire escreveu o poema *Le cysne*, “O cisne”. As transformações empregadas ao longo da gestão Haussmann foram bastante estudadas, inclusive no Brasil. Aqui indica-se apenas uma dessas pesquisas, ver: FREITAS, Jorge. Walter Benjamin e a Paris material, p. 59-67. Disponível em: gewebe.com.br/pdf/cad11/Jorge.pdf Acessado em 09 de abr. de 2024.

urbanísticos de alargamento foram a causa do abandono de um teto onde contava viver até o fim de meus dias. Apelo para todos os que já foram expropriados: nada compensa o hábito. Eu não conseguia superar a tristeza que me acompanhava por toda parte. Mudar-me!... eu desconhecia essa experiência. Enfim, esse foi o primeiro motivo de minha viagem; outro, aparentemente trivial, foi o que realmente a concretizou, conferindo-lhe um objetivo que até então eu não possuía. Durante um jantar, ao lado de minha filha, na casa de um amigo, o acaso fez com que eu me sentasse próximo a um general belga residente na Bahia há alguns anos. Conversamos sobre as maravilhas que se encontram a cada passo nessa terra de esplendores. “E por que não viria o senhor passar alguns meses no Brasil?”, disse-me ele. “Essa excursão o revigoraria e o ajudaria a esquecer suas aflições”. Não foi preciso mais do que isso para me fazer considerar a realização de um projeto tão alinhado com meus gostos. Ao acompanhar minha filha de volta ao pensionato, compartilhei com ela a conversa que acabara de ter e, rindo, disse-lhe: “Ora, se eu for até lá passar um mês ou dois, voltarei para as férias; será como se estivesse no campo, já que não a vejo com frequência durante o verão”. (Biard, 1862, p. 06-07, tradução livre)¹⁴

A “curiosidade” do ateliê residia na presença de diversos símbolos “exóticos” do mundo, que já haviam sido vistos, catalogados e ilustrados ao longo das viagens do *monsieur*. Certamente, o Brasil poderia trazer profundas contribuições a esse curioso ateliê e isso também atribuía valor à futura viagem. Mesmo assim, a segunda razão que justificava a mudança temporária para a América do Sul era a mera sugestão de uma viagem ao Brasil feita por um militar belga, conhecido em um jantar para o qual o artista fora convidado junto com sua filha.

¹⁴ *Deux causes bien différentes m'ont engagé à aller en Amérique. Depuis bien des années j'habitais le n. 8 de la place Vendôme; j'y jouissais d'un logement que je croyais ne devoir jamais quitter; tout ma vie d'artiste s'était passée là. A chacun de més voyages, des objets nouveaux étaient venus augmenter mon petit musée, et, comme l'amour-propre se glisse partout, j'étais fier quando on disait que j'avais, sinon le plus bel atelier de Paris, du moins le plus curieux. Comment songer qu'un jour viendrait où un propriétaire détruirait d'un mot um édifice construit avec tant de peines et de soins! C'est ce qui m'est arrivé au milieu d'un rêve commencé il y a vingt ans. Des projets d'agrandissement ont été cause que j'ai dû songer à quitter ce lieu où je comptais vivre jusqu'à la fin. J'en appelle à tous ceux qui ont été expropriés. Rien ne compense l'habitude. Je ne pouvais surmonter la tristesse qui me suivait partout. Déménager!... je ne connaissais pas cela. Enfin, voilà le premier motif de mon voyage; un autre, très-futile en apparence, l'a décidé tout à fait, en lui donnant un but que je n'avais pas encore. Dînant un jour avec ma fille chez un de mes amis, le hasard me plaça près d'un général belge habitant Bahia depuis quelques années. Nous causâmes des merveilles qu'on trouve à chaque pas dans ce pays de féeries. “Et pourquoi ne viendriez-vous pas passer quelques mois au Brésil? Me dit-il. Cette excursion vous retremperait et vous ferait oublier vos ennus.” Il ne m'en fallait pas tant pour me faire songer à la realization d'un projet si en rapport avec mes goûtes. En reconduisant ma fille à son pensionnat, je lui fis part de la conversation que je venais d'avoir, et, en riant, je lui dis: “Eh bien, si j'allais là-bas passer un mois ou deux, je reviendrais pour les vacances, ce serait come si j'étais à la campagne, puisque je ne te vois pas souvent pendant l'été.”*

Ao narrar o evento social, Biard escolhe descrever o Brasil a partir da locução adjetiva: “terra de esplendores”, não proferida por si, mas pelo belga com quem conversara por longo período. O interlocutor foi descrito como residente, por um tempo, na Bahia, o que pouco lhe conferia em termos de informação para caracterizar o Brasil. De toda sorte, o personagem sabia mais do que Biard sobre aquele império americano¹⁵, ao menos naquele momento, e por isso sua descrição obteve crédito.

A “terra de esplendores” também fez o artista esquecer os aborrecimentos. A narrativa não descreve, mas possivelmente o francês tivesse algumas razões para se ressentir, pois era um homem à beira dos sessenta anos, tendo que se mudar de um local onde se desenrolara parte significativa da sua vida.

Outro ponto de provável aborrecimento poderiam ser as possíveis perguntas ao longo do jantar: “Um pai e uma filha... Onde está a esposa?”, “Não vejo mais pinturas suas no Salão de Paris, o que ocorreu?”, bem como questões sobre a perda de espaço nos mais altos círculos artísticos ao longo dos últimos quinze anos (1843 – 1858) e tantas outras possíveis interpelações. É possível que essas ou outras perguntas tenham aborrecido o dono do ateliê mais famoso de Paris, segundo ele mesmo.

Sejam quais forem as motivações dos dissabores, o “Brasil de esplendores” poderia fazer bem ao artista, que confessou a nós e à filha o quanto aquela ideia lhe enchia a cabeça. Em abril de 1858, ele deixou Paris para trás, em direção a Le Havre. De lá, seguiu para Southampton e, posteriormente, para Londres. Passados alguns dias em Londres, Biard e suas malas retornaram a Southampton e, no nono dia de abril de 1858, partiram para o Brasil (Biard, 1862, p. 08-09).

No dia 13 daquele corrente mês, passaram, a bordo do *Tayne*, pelo rio Tejo, nas proximidades de Lisboa. Em 17 de abril, passaram por Tenerife, na Espanha. No dia 26, cruzam um ponto provável que divide os hemisférios norte e sul do globo terrestre. No pôr do sol de 1 de maio de 1858, o *Tayne* lançou os

¹⁵ Aqui a expressão é utilizada como sinônimo de Brasil, única monarquia imperial do continente americano no período. Embora o termo comumente se refira a políticas expansionistas dos Estados Unidos da América, neste trecho e ao longo da tese as palavras servem como sinônimo de império brasileiro.

ferros às águas, próximo a uma linha de corais característicos do litoral de Recife. Ali a América estava, pela primeira vez, aos olhos de François-Auguste Biard (idem, 1862, p. 29).

Um dia em Recife, três dias em Salvador e, por fim, a viagem ao Rio de Janeiro. Provavelmente, o pintor francês desembarcou em território fluminense entre os dias 6 ou 7 de maio. Sua primeira passagem pela capital imperial durou aproximadamente seis meses, já que, em dois de novembro de 1858, ele desembarcou em outra província do império, desta vez o Espírito Santo (idem, 1862, p. 122-123).

Entre novembro de 1858 a junho de 1859, ele permaneceu no Espírito Santo. Nesse território encontrou parte dos encantos que esperara do Brasil. No começo do mês retornou à capital, passou ali poucos dias e, em 23 de junho de 1859, partiu em direção à Amazônia (idem, 1862, p. 288). Entre a província do Espírito Santo e a Amazônia, o itinerário foi: Salvador, Pernambuco, no 5 de julho de 1859 uma pequena pausa no porto de São Luís no Maranhão, e, finalmente, em 9 de julho, chegou ao Rio Amazonas, na região da Ilha de Marajó e estado do Pará.

No *tour* pelo norte brasileiro, de Marajó, Biard foi para Manaus, e de lá, em busca do rio Negro, tomando a direção noroeste no curso do rio. Depois do Negro, houve busca pelo rio Madeira, com uma mudança radical de rota na região amazônica. As andanças pelo norte brasileiro duraram aproximadamente um ano, o que resultou em uma quantidade considerável de relatos. Em novembro de 1860, a estadia no Brasil chegou ao fim, e, em 25 de janeiro de 1861, Biard registrou sua profunda admiração ao espetáculo da natureza que eram as cataratas do Niágara, uma região fronteiriça entre o Canadá e os Estados Unidos.

Em comparação ao Brasil, passou pouco tempo na América do Norte. No segundo semestre de 1861 já apresentava parte de seus desenhos e telas no Salão de Paris daquele ano, inclusive sendo esta sua última apresentação nesse evento da arte europeia.

Em 1860 (ou 1861), trechos resumidos de sua viagem ao Brasil foram publicados pela editora *Librairie Hachette*, sob o no formato de fascículos, sob o título de *Voyage au Brésil*. Essa foi uma estratégia editorial comum para publicação de textos no período, e também ocorreu com outros textos no século

XIX. No segundo semestre de 1861, a editora publicou *Le Tour du Monde* numa edição contendo cinco desses fascículos sobre a viagem de Biard ao Brasil. Em 1862, *DAB* foi publicado pela primeira vez, um livro que incluía o relato detalhado da viagem, com trechos não publicados na edição do segundo semestre da *Le Tour du monde*. O texto do livro também incluía diversas ilustrações feitas por Edouard Riou, publicadas em 1861, e outras inéditas.

Em algum momento após 1862, François Biard mudou-se de Paris para Samois-sur-Seine, uma região agrícola e bucólica nos arredores da capital. Lá viveu seus últimos anos, ladeado por suas obras de arte, seus insetos conservados e aves empalhadas. Tudo bem preservado e catalogado, acervo oriundo de suas viagens e aventuras. Em junho de 1882, vinte anos após a primeira publicação de *DAB*, faleceu.

2.2 O artista da Monarquia de Julho

Nas páginas anteriores, foi possível conhecer alguns aspectos da trajetória de vida de François-Auguste Biard, assim como o momento no qual o autor de *DAB* esteve em terras brasileiras. Este item da pesquisa destaca a relação do artista lionês com a Monarquia de Julho e como o período de governo de Louis-Philippe de Orleans (1830-1848) marcou a ascensão profissional do *monsieur*.

A chamada Monarquia de Julho foi o período que marcou a meteórica ascensão de Biard, de um artista local do sul da França a um dos principais retratistas da corte ao longo do governo do monarca burguês. Acerca disso, afirmou Araujo (2017, p. 34-35):

A ascensão de Biard como um artista francês famoso coincidiu com a chegada ao poder de Louis-Philippe d'Orléans (1773-1850), coroado rei dos franceses durante o período conhecido como Monarquia de Julho, que se inicia em 1830. Gradualmente, o rei Louis-Philippe se tornou o principal mecenas de Biard. Em 1833, a Casa do Rei comprou duas de suas pinturas expostas no Salão de Paris do mesmo ano. A primeira era uma pintura orientalista intitulada *Santon prêchant les Bédouins [Monge pregando para os beduínos]*, que retrata um grupo de beduínos no deserto do Saara. A segunda pintura, intitulada

Comédiens ambulants [Artistas ambulantes], foi comprada para ser exibida no Museu de Luxemburgo que, em 1818 tinha sido designado para ser o museu dedicado aos artistas vivos. Para um artista do século XIX, ter uma pintura comprada pelo Estado francês e incluída na coleção do Museu de Luxemburgo, o primeiro museu francês aberto ao público, era uma grande realização. (grifos da autora)

Para a autora, a ascensão do autor de *DAB* deve ser compreendida levando em consideração a relação de apadrinhamento que se estabeleceu entre o artista nascido em Lyon e o monarca. Tal proximidade conferiu a Biard não só lhe garantiu recursos para desenvolver seu trabalho artístico, mas também lhe proporcionou a oportunidade de ter o Estado francês como cliente.

É bastante provável que a rede de contato de Biard tenha possibilitado que seus trabalhos artísticos fossem adquiridos pela Casa Real na década de 1830. Para Araujo (2017, p. 35), essa rápida ascensão, em um ambiente tão acirrado como era o universo artístico do oitocentos, carecia de uma forte mediação. Há indícios que esse papel tenha sido exercido pelo Conde de Forbin (1777-1841), um dos organizadores dos Salões de Paris na década 1830.

Louis-Nicolas-Philippe-Auguste de Forbin foi um importante pintor e arqueólogo da transição entre os séculos XVIII e XIX na França. Além disso, foi um homem de fácil e habilidoso trânsito em meio a distintos políticos. Orbitou a corte de Napoleão como militar nas guerras europeias da década de 1810. Também foi camareiro de Paulina Bonaparte alguns anos antes dos conflitos contra Áustria, Espanha e Portugal. Durante a Restauração (1816-1830), período em que a oposição à Revolução e ao governo napoleônico conseguiu retomar a hegemonia política na França, o Conde de Forbin fora nomeado como diretor dos museus reais, tendo sob sua administração o Museu do Louvre e influenciando a criação dos museus Carlos X e o de Luxemburgo (Araujo, 2017, p. 32).

François Biard, como mencionado anteriormente, foi aluno de Fleury-François Richard, seu mestre de pintura em Lyon, e também amigo do Conde de Forbin. Possivelmente, o contato e posterior amizade entre Forbin e Biard tenham sido consequência da mediação do próprio Richard. (idem, 2017). Richard, Biard e Forbin foram homens franceses de diferentes contextos sociais, mas que conseguiram, nesse período de instabilidade política da França,

acessar os melhores lugares e contatos, mantendo ou ascendendo socialmente através de uma rede, algumas ocasiões em comum, de amizade e influência.

Essas mudanças sociais e oportunidade de ocupar espaços outrora impossíveis eram frutos dos novos arranjos políticos e sociais que, de forma irremediável, mudaram a sociedade e política na França, se comparados ao *status quo* anterior a 1789. Essa política toma um novo rumo a partir de 1830 com a Monarquia de Julho e a substituição de Carlos X, monarca Bourbon, por Louis-Philippe, o rei da casa de Orleáns:

A Monarquia de Julho representa para a França um novo regime, de aberta inspiração liberal, que acaba com os resquícios da monarquia absoluta. Seu reinado é uma verdadeira monarquia constitucional, sobretudo favorável à burguesia. Inicialmente, seu reino opta por uma política de equilíbrio de interesses, sendo apoiado pela classe endinheirada. O rei cerca-se de ministros liberais, tendo Guizot como ministro da Ordem, e Thiers como ministro do Interior. No entanto, a aparência democrática do novo regime desaparece progressivamente e o regime vai endurecendo, no intuito de reprimir a oposição republicana e o mal-estar crescente das classes operárias. (Boxus, 2010, p. 52)

Para Boxus (2010) o novo regime carregava traços como a inspiração liberal, o constitucionalismo, a conciliação e o equilíbrio de interesses entre alguns grupos. Cada uma dessas características políticas estava em disputa em toda a Europa desde o início do século XIX. As velhas tradições sociais das monarquias centenárias eram substituídas, pouco a pouco, pelas novas relações sociais do mundo contemporâneo.

De certa maneira o governo do rei de Orleáns simbolizava também esse período de transição. Por um lado, o regime político se mantinha monárquico, com o governante desfrutando dos privilégios simbólicos da monarquia. Por outro lado, estabelecia-se uma nova base política, a partir de um governo constitucional, substituindo alguns dos antigos membros da aristocracia francesa por novos quadros.

Somado a isso, ministros liberais como Adolphe Thiers¹⁶ (1797-1877) e François Guizot¹⁷ (1787-1874) indicavam uma nova estrutura para as políticas

¹⁶ Estadista e historiador francês, foi ministro na Monarquia de Julho e, posteriormente, ajudou a derrubar o regime para ascensão de Napoleão III em 1848.

¹⁷ Ministro e historiador também no governo de Louis-Philippe I se notabilizou como escritor. Foi um nome importante para a aproximação de Louis Hachette do governo francês, antes e depois do governo do rei da família de Orleáns.

públicas, possibilitando ascensão por mérito e promovendo presença do Estado no interior da França, com a criação de instituições como hospitais, bibliotecas e escolas. Parte desse contexto e dessas dinâmicas de transformação serão citados no capítulo seguinte, que discutirá algumas categorias de mediação cultural, política e econômica para circulação de *DAB*.

Além de equilibrar a situação social e acomodar as aspirações dos mais diversos grupos sociais, a Monarquia de Julho também enfrentou o desafio do desenvolvimento científico e tecnológico da França, uma demanda impulsionada pela industrialização, e o processo de internacionalização cultural e científica, visível em diversas missões artístico-científicas francesas ao redor do mundo. Para esse processo de reposicionamento estratégico da França, a Ciência e a Artes seriam ferramentas fundamentais.

Como consequência desse novo estado das coisas, oriundo da Revolução de 1789, foram formados em Paris e várias outras cidades alguns institutos científicos e artísticos. Esses espaços aglutinaram intelectuais, revolucionários, profissionais liberais e outros grupos sociais que, de certo modo, auxiliaram a levar a cultura francesa a várias partes do mundo,

No período conhecido como *Monarquia de Julho* se percebe um aumento do número dos *instituts savants*, sociedades voltadas às ciências, às artes, à filosofia, à higiene etc., frequentadas por intelectuais profissionais ou dilettantes. Um dos mais significativos é o Instituto Histórico de Paris, onde historiadores, médicos, arquitetos, filósofos, poetas, naturalistas, advogados, educadores se reuniam em classes de estudo e pesquisa voltados ao saber histórico. Ao lermos as publicações sob responsabilidade deste Instituto, percebemos que a visão de história que cultivava era marcada pela noção de “utilidade social”, em que o tema “raça” foi constantemente debatido. (Macedo, 2016, p. 128, grifos do autor)

Não há indícios de que François Biard tenha sido integrante de alguns desses institutos citados por Macedo (2016), que destacam a proliferação dessas redes de contato e formação política na França governada por Louis-Philippe. Mesmo assim, Biard usufruiu dos benefícios de conhecer as pessoas certas para cada momento político, já que os contatos de seus professores com essa rede possibilitaram, alguns anos depois, que o autor de *DAB* se aproximasse da corte e se tornasse retratista do rei burguês.

Quando se analisa a literatura de viagens, como proposta por Macedo (2016), é possível identificar o quanto esses indivíduos se espalharam pelo

mundo, produzindo narrativas acerca das pessoas e da natureza do mundo não europeu, ou simplesmente não francês¹⁸. As representações elaboradas por médicos, biólogos, literatos, pintores, advogados e demais profissionais ajudaram a criar um lugar social para todos os estrangeiros e uma idealização do mundo para além das fronteiras nacionais, para os consumidores de seus desenhos, textos e quadros.

Em *Monge pregando aos beduínos*, pintura de Biard de 1833 (imagem 4), comprada pela Casa Real, é possível ver parte dessas características do período do governo de Louis-Philippe I. No quadro, Biard retrata esses elementos e algumas características do Orientalismo: a representação daquele lugar imaginário de forma decadente e saudosa, associada ao cristianismo e à distinção entre os símbolos culturais do local onde o pintor vivia e a idealização do Oriente.

Essa representação de decadência associada ao Oriente foi construída através dos tons e cores utilizados na pintura, que remeteram tanto à tonalidade e cor da iluminação natural em certo horário do dia quanto à coloração do solo em regiões próximas ao deserto. Os tons também se aproximam do sépia, um tipo de coloração que os papéis mais antigos possuíam e que ocorre aos mais recentes depois de algumas décadas de produção e armazenamento.

A associação desses elementos imagéticos ao Oriente foi discutida de forma competente no clássico estudo de Edward Said (2007) sobre o Orientalismo. O autor também estabeleceu uma importante distinção entre o modo como britânicos e franceses representaram o Oriente, destacando que, para os franceses, essa região, na segunda metade do século XIX, simbolizava um espaço da saudade e declínio, uma vez que as antigas possessões coloniais francesas, como Jerusalém, estavam agora sob o domínio do império britânico (idem, 2007, p. 236).

¹⁸ Sobre isso, cumpre lembrar dois casos. O primeiro deles será analisado no item 1.3, que destaca uma viagem de Biard à Lapônia, fazendo parte de uma missão científica francesa. A narrativa aparece aqui pois regiões da Suécia, Finlândia e Rússia foram visitadas e todos eram regiões europeias em meados do século XIX. O segundo caso é um relato de viagens também do século XIX, escrito na edição do segundo semestre de 1861 do periódico *Le Tour du Monde*, da *Librairie Hachette*. A viagem, cuja narração é atribuída a Marc Monnier descreve uma viagem à região de Nápoles, que anos depois passou a integrar o Reino da Itália. Ver: MONNIER, M. *Naples et les napolitains*. In: CHARTON, E. **Journal Le Tour du monde**. Paris: Hachette et Cie, 1861, p. 193-240.



Imagen 4. *Santon prêchant les Bédouins* (Biard, 1833)

FONTE: Museu do Louvre (obra não exposta)¹⁹

Outro ponto importante a ser destacado é que essas produções eram referenciadas como de utilidade social e tinham, na discussão sobre raça, um elemento fundamental. O quadro apresenta monges cristãos pregando a beduínos, estabelecendo uma contradição entre *nós* cristãos e *eles* não cristãos, ou mesmo dicotomias como: civilização e barbárie, espaço do progresso e espaço do atraso.

Esse foi o olhar típico do europeu para o restante do mundo ao longo do século XIX. Embora tenha aparecido na pintura de Biard em 1833, essa visão retornaria, direcionada a outros grupos sociais, durante sua viagem ao Ártico de 1839-1840 e nos dois anos em que esteve no Brasil entre 1858-1860. Ao observar as figuras de pé e as que aparecem ajoelhadas na pintura, no tipo de vestimenta e na coloração das tendas dispostas, é possível perceber a tentativa de estabelecer, por meio da pintura, uma diferenciação que inferiorizava os povos não europeus.

Esse quadro apresentado no salão de Paris de 1833, e vendido na mesma época para a monarquia, integrou o conjunto de produções de François Biard,

¹⁹ Parte do acervo não exposto do museu pode ser consultado em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065820> Acessado em: 26 de ago. de 2024.

publicizadas após sua viagem para o norte da África, Turquia e Oriente Médio. Outras obras frutos dessa excursão representavam a natureza (Mar Mediterrâneo, deserto do Saara) ou mesmo cenas exóticas relacionadas a costumes daquela população (Araujo, 2017, p. 33).

O trabalho de Biard, o contexto político da Monarquia de Julho, e a formação de grupos científicos e artísticos que tinham entre seus objetivos a popularização da cultura francesa, indicam certos papéis sociais e representações²⁰ que na época circularam pelas áreas da medicina, literatura, pintura e nas narrativas de viagem.

Ao investir no estudo do livro *DAB* e na circulação associada a ele, é possível observar não só a produção de um conjunto de discursos e representações sobre o Brasil, mas também um tipo de produção cultural que circulou e que foi apropriada por diversos profissionais, com aspirações científicas, literárias ou políticas. Por muito tempo, a “repetição” de conteúdo e método desse período foi estudada e compreendida a partir de uma suposta morte do autor, como se a linguagem fosse responsável por tudo, e aos autores caberia “apenas” reproduzir aquilo que o discurso já teria estabelecido.

Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos ‘interlocutores’; ‘linguisticamente’, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (Barthes, 2004, p. 60)

²⁰ Sabe-se que tanto o termo *representação* como *discursos* no interior das Ciências Sociais e Humanas são carregados de significados e implicações metodológicas. Isso posto, essas expressões são utilizadas aqui, salvo alguns raros momentos, a partir de seu sentido coloquial. Compreenda-se, portanto, *discursos* e *representações* como sinônimos nesta pesquisa, indicando um tipo de compreensão sobre o mundo partilhada e construída coletivamente dentro da sociedade. Desse modo, dizem respeito, neste espaço, a uma determinada maneira de enxergar o mundo partilhada por um mesmo grupo social. Para a introdução ao estudo destes termos como conceitos operadores de análise ver: ANKERSMIT, F. R. **A escrita da História:** a natureza da representação histórica. Londrina: EDUEL, 2016.; CHARTIER, R. **História Cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: Difel 82, 1986.; FOUCAULT, M. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France. São Paulo: Edições Loyola, 1999.; FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense editora, 2008.; MAINGUENEAU, D. **Discurso e Análise do Discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.; PÊCHEUX, M. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. São Paulo: Pontes, 2002.

A provocação feita por Roland Barthes (2004) seria de que tem menos relevância pensar o que Thomas Laine, Gustave Flaubert ou Biard — autores de obras orientalistas — pensaram e produziram acerca do Oriente. Ou mesmo o que Debret, Rugendas e Biard escreveram sobre o Brasil do século XIX, como viajantes europeus que produziram relatos sobre suas excursões. Ou, ainda, como Darnton, Adams e Becker e Pereira elaboraram seus *Circuitos das Comunicações*, tentando produzir ferramenta para estudar os impressos. A enunciação²¹, ou, em outras palavras, o ato que possibilita a constituição ou atravessamento do discurso, define as representações sociais acerca da cultura e linguagem. Os autores seriam aqueles que, por meio do texto, ajudariam a dispersar certas representações entre a sociedade.

Essa questão foi bastante discutida entre os teóricos da linguagem e da estética, surgindo como uma reação, ao que Barthes (2004) chamou de *reinado do Autor*. O debate é extenso, e não cumpre aqui apresentá-lo ou integrar fileira de um lado ou de outro da questão sobre o papel do autor e dos textos no mundo contemporâneo. A citação de Barthes aparece aqui porque ajuda a estruturar o argumento sobre como a narrativa acerca do outro, produzida por cientistas e artistas no século XIX, fez parte de algo mais geral e estrutural do que a mera compreensão etnográfica daquilo que esses autores produziram.

Ainda pensando a escrita e a complexa relação entre linguagem, individualidade e autoria, Foucault (2015) apresentou outra perspectiva para compreender àquilo que foi escrito e que está estabelecido antes dos textos individuais dos autores,

No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (síntoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve.

Eu me pergunto se, reduzida às vezes a um uso habitual, essa noção não transporta, em um anonimato transcendental, as características empíricas do autor. (Foucault, 2015, p. 274-275)

²¹ Aqui, especificamente, enunciação e discurso assumem os contornos estabelecidos por Foucault em Arqueologia do Saber. Ver: FOUCAULT, M. "O enunciado e o arquivo" p. 87-150. In: **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense editora, 2008.

Foucault (2015), também pensando a escrita e criticando a perspectiva de *morte do autor* apresentada por Barthes (2004), afirmou que essa elaboração da linguagem como algo acima daquele que escreve, e alheia às condições gerais do texto, seria, de algum modo, não um *a priori* linguístico, mas o processo de constituição social da figura do autor.

Na perspectiva do investigador francês, a contemporaneidade não estaria matando o autor, mas, ao contrário, compreendendo e revelando – a partir de textos – os elementos que o constituem, como função social e não como pessoa. Nesse sentido, a distinção apresentada por Barthes (2004) entre *sujeito* e *pessoa* também é referendada por Foucault (2015), substituindo a noção de sujeito pela de função social. Para o primeiro, o autor está morto e a linguagem produz enunciados que se dispersam a partir de modalidades enunciativas distintas. Para o segundo, a autoria é função social exercida por alguém, que recebe da sociedade a autoridade de construir enunciados a partir de formações discursivas (Foucault, 2008).

Em 1882, ano da morte de Biard, um periódico brasileiro, o *Jornal do Comércio*, noticiou o passamento do pintor lionês. Nesse momento, fez um balanço da vida do autor de *DAB* e o caracterizou a partir destes elementos,

Biard, por muitos anos, gozou aqui grande nomeada: desde 1828 – ha 54 anos! – obteve uma medalha no salão, isto é, na exposição annual de bellas artes; em 1839 foi nomeado cavalheiro da Legião de honra. El-rei Luiz Felipe tratou-o sempre com a maior distincção, e Biard na velhice costumava contar, com certa vaidade, que seu pincel era tão célebre que o Imperador do Brazil disse-lhe no Rio: Faça o meu retrato, Sr. Biard, pois desejo muito passar a posteridade.

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio ; Rio de Janeiro, ano 61. n. 199. 19/07/1882.

O primeiro elemento da vida do *monsieur* narrado foi a medalha recebida em 1828, como um tipo de premiação por mérito, obtida a partir de sua exposição no Salão de Belas Artes. Em seguida, uma nova premiação constituiu a figura do autor Biard, mais de dez anos depois da primeira, e agora uma comanda digna dos maiores nomes: a ordem de Cavalheiro da Legião de Honra, possivelmente a maior honraria civil de meados do oitocentos na França.

Esse artista premiado e autor foi associado à figura de Louis-Philippe I, como alguém estimado e próximo ao monarca d'Orléans. Por fim, o já idoso

artista, segundo o folhetim do periódico brasileiro, se gabava do magnetismo que seu pincel gerava em imperadores, no Brasil e na França. Não se pode deixar de notar como a posteridade foi tema da reflexão de Biard, uma vez que o artista inferiu que passaria para a posteridade junto com os monarcas e cortes que pintara.

Além de evidenciar os méritos do autor de *DAB*, o texto do jornal carioca apresentou os elementos que constituíram a figura de Biard como autor, além de descrever a obra que lhe instituiu tal função social. Em primeiro lugar, destaca-se a seu mérito artístico, afinal, sem ele o *monsieur* jamais teria sido premiado com medalha e título de *Chevalier*. Em segundo lugar, a expectativa de que o autor de *DAB* estivesse próximo a outras figuras importantes, seja do meio político, seja do espaço autoral, seja em outros ambientes de poder. Os amigos e conhecidos que possibilitaram que Biard saísse do sul da França e se tornasse indivíduo conhecido em Paris e no Brasil desempenharam essa função, assim como os monarcas com os quais o artista teve contato, na Monarquia de Julho e no segundo reinado brasileiro.

Pode-se tomar como exemplo da expectativa em torno das companhias do autor, como elemento que o distingue dos demais mortais, um dicionário produzido por Gustave Vapereau (1819-1906) em 1865, no qual este listou “todas as pessoas notáveis da França e de países estrangeiros”. Entre todos esses indivíduos excepcionais – ou seja, as excelentes companhias - estava François Biard, descrito como:

BIARD (Auguste-François), pintor francês, nascido em Lyon em 1800, foi inicialmente destinado ao estado eclesiástico, mas frequentou durante quase um ano, os cursos da Escola de Lyon, sob a orientação de Réveil e Richard. Em seguida, passou a viajar: em 1827, visitou Malta, Chipre, Síria, Alexandria, percorreu sucessivamente as principais regiões da Europa, enfrentou os gelos da Lapônia e Spitsbergen, e estabeleceu-se em 1835 em Paris, onde já era conhecido por sua primeira pintura que rapidamente se tornou popular — *Crianças perdidas na floresta* (1828). (Vapereau, 1865, p. 187, tradução livre)²²

²² BIARD (Auguste-François) peintre français, né à Lyon en 1800, fut destiné d'abord à l'état ecclésiastique, puis suivit, près d'un an, les cours de l'École lyonnaise, sous Réveil et Richard. Il se mit ensuite à voyager, visita, en 1827, Malte, Chypre, la Syrie, Alexandrie, parcourut successivement les principales contrées de l'Europe, affronta les glaces de la Laponie et du Spitzberg et vint, en 1835, se fixer à Paris, où il était déjà connu par un premier tableau, devenu promptement populaire, les Enfantes perdus dans une forêt (1828).

No dicionário que descreve os autores ilustres franceses, estrangeiros e contemporâneos – e publicado anos depois de *DAB* –, Vapereau descreveu Biard, autor e verbete no dicionário, como aluno de Révil e Richard. Logo, alguém bem instruído por importantes artistas da Revolução. Em seguida, o aspecto descrito são as viagens, que começam com o Oriente Próximo e depois se referem ao norte do continente europeu. Depois, na definição mas não cronologicamente, é citado onde Biard havia se estabelecido e se tornado popular: a cidade de Paris.

As fontes históricas ora analisadas parecem se aproximar mais da perspectiva de Foucault (2015) acerca da vida/morte do autor. Em vez de a linguagem constituir do espaço que autorizou Biard a pintar e escrever, a perspectiva de intelectual francês indicou que a constituição social de François Biard, como verbete de dicionário na França e figura digna de obituário na imprensa brasileira, foi um imbrincado e complexo processo social de formação.

O que foi observado ao longo desta seção do capítulo foram alguns dos fatores que ajudaram a configurar Biard como alguém que foi socialmente habilitado a produzir discursos e representações sociais. Parte desse processo de autorização se deveu às mudanças políticas vivenciadas pela França, aqui simbolizadas na Monarquia de Julho e seu frágil equilíbrio entre velha aristocracia e burguesia ascendente.

Pode-se observar também como artistas como o Conde de Forbin foram determinantes para apresentar Biard a Louis-Philippe e dar ao artista lionês o mecenas ideal para fazer sua carreira decolar. Por fim, também foi possível refletir acerca dos elementos anteriores ao Biard autor, como a formação das sociedades científicas e suas aspirações, que foram um importante veículo para facilitar as viagens e pinturas do artista lionês pelo mundo.

Na seção seguinte, destacam-se esses elementos da excursão como algo determinante na carreira artística do autor de *DAB*, assim como a recorrência de algumas formas de relatar e caracterizar a natureza e as pessoas de espaços estrangeiros. Será possível perceber o aparecimento e a repetição de elementos narrativos que estiveram presentes no processo de compreensão do Brasil e de sua população nos anos em que Biard esteve aqui.

2.3 O viajante

Entre 1839-1840, realizou-se a excursão de François-Auguste Biard ao Ártico (Araujo, 2017, p. 38). O referido autor viajou acompanhando uma missão científica francesa, a bordo da corveta *La Recherche*²³. Seu itinerário envolveu Noruega, Suécia, Prússia, Finlândia e Rússia percorrendo algumas das regiões mais ao norte do globo. Acerca da expedição, Ana Araujo (2017) informou que

A expedição tinha como objetivo ampliar as conclusões da missão anterior ao Ártico, realizada em 1835-1836. Liderada pelo cirurgião naval e naturalista Joseph-Paul Gaimard (1796-1858), a expedição foi financiada pelo rei Louis-Philippe. Além de seu caráter científico, a expedição também tinha como objetivo fazer um retorno comemorativo aos vários lugares percorridos por Louis-Philippe durante suas viagens a Escandinávia e às regiões polares em 1795, quando ele ainda era duque de Orleans. Entre os participantes da expedição de 1839 estavam o botânico, mineralogista e geólogo Louis-Eugène Robert (1806-1882), o linguista e poeta Xavier Marmier (1808-1892) e o físico hidrográfico Victor-Charles Lottin (1795-1858). (p. 38)

O excerto menciona uma missão anterior, cujas informações careciam ser confirmadas e ampliadas. As missões francesas — tanto artísticas quanto científicas — não eram necessariamente uma novidade no século XIX. Uma das mais conhecidas, e que será discutida no capítulo seguinte desta pesquisa, foi a Missão Artística francesa ao Brasil, em 1816.

Outros exemplos de missões francesas pelo mundo podem ser exemplificados a partir dos relatos de viagens publicados no periódico *Le Tour du monde*, da *Hachette*, na edição do segundo semestre de 1861. Essa edição, em específico, trouxe trechos da viagem de Biard ao Brasil entre 1858-1860. Nela, foram citadas pelo menos mais duas missões científicas francesas de meados do oitocentos: uma ao México, em 1857, especificamente à região do vulcão Popocateptl (Laveiriére, 1861, p. 161-176), e outra ao Paraguai, entre

²³ Não há consenso se Biard participou ou não desta missão ao Ártico. Por um lado, a historiadora da arte Barbara Matilky questiona se, de fato, o autor de *DAB* integrou a expedição. Em outra perspectiva, tanto Ana Lúcia Araujo quanto Pedro Alvim defendem a participação do *monsieur* na excursão. Desse modo, assume-se nesta pesquisa a possibilidade de o pintor lionês ter integrado a comitiva. Sobre esse debate ver: MATILSKY, B. **François-Auguste Biard: Artist-Naturalist-Explorer**. *Gazette des Beaux-Arts*, 127, n. 1393 p. 78. 1985; ARAUJO, A. L. **Romantismo Tropical: um pintor francês no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2017; ALVIM, P. A. **Le monde comme spectacle: l'oeuvre du peintre François-Auguste Biard. (1798-1882)** (tese) Paris: Université Paris I, 2001.

1844-1847 (Dermersay, 1861, p. 97-112). Esses casos ilustram algumas das missões francesas ao redor do mundo ao longo do século XIX.

Seja no contexto da Restauração (1814-1830), da Monarquia de Julho (1830-1848) ou da República (1848-1852), artistas e cientistas franceses percorriam diferentes lugares do mundo, estudando, escrevendo e descrevendo essas localidades. No caso em estudo, a viagem de 1839 e 1840 levou Biard e a comitiva formada por linguistas, físicos e geólogos ao Ártico, tanto para concluir os estudos de 1835-1836 quanto para rememorar, nas artes e na ciência, os locais pelos quais Louis-Philippe havia passado na sua juventude.

Essa não foi a primeira excursão de trabalho de Biard. Em seus anos como retratista da Marinha, o autor de *DAB* havia viajado para o norte da África e Oriente Médio (1827), experiência a partir da qual produziu alguns desenhos e pinturas. A temática orientalista, bastante popular no período, esteve presente em alguns de seus trabalhos. Se nesse período o *monsieur* viajou como desenhista da marinha francesa, as motivações de sua participação no périplo ao Ártico ainda são pouco conhecidas.

Pode-se questionar o que, exatamente, Biard fazia em meio àquela excursão. Araujo (2017, p. 38) sugeriu que a participação do autor se deu por influência direta do próprio Louis-Philippe, que teria desejado a presença do artista lionês. Como convidado ou como enviado do rei, Biard descreveu a região para o periódico *Musée des Familes* e em cartas para seu amigo Henry Berthond. Esses textos — jornalísticos e epistolares — revelam que Biard esteve inserido em ao menos três formas de circulação cultural de textos na França do século XIX: os livros, os periódicos e a correspondência pessoal.

Trechos dessas missivas foram posteriormente recuperados pelo jornal francês publicado no Brasil, intitulado *Courrier du Brésil*, que, ao longo de 1858, ano da chegada do autor ao país, divulgou alguns folhetins com registros feitos por François Biard dessa viagem. A narrativa feita por Biard de sua experiência no extremo norte do planeta servia como chamariz dos leitores do *Courrier*, incentivando-os a acompanhar as atividades do artista, então em trânsito pelo Brasil.

A partir deste ponto, e com apoio das descrições que Biard fez do Ártico, busca-se caracterizar os aspectos da autoria que o pintor lionês desejava associar a si mesmo. A construção discursiva de seu papel social como autor

esteve presente tanto nos relatos da viagem à Lapônia quanto nos textos que noticiaram sua morte — um sinal de que as marcas da *autoria* circulavam pelos diferentes formatos e materialidades naquele período.

Nestes últimos dias, enquanto folheávamos o *Musée des Familles*, os nossos olhos detiveram-se num episódio grandioso da vida do célebre artista Biard. Lemos com interesse a correspondência na qual ele narra a um amigo sua bela viagem a Spitzberg em 1839; a presença do herói da narrativa no Brasil aumentou nosso interesse em prosseguirmos nossa leitura. Foi por isso que nós decidimos fazer a seguinte publicação, que daremos continuidade, recorrendo à sequência da viagem no jornal *La Presse*, que a publicou em Paris. (tradução livre)²⁴

Voyage de M. Biard au Spitzberg reconté par lui-même (folhetim)
Journal Courier du Brésil ano 5. n. 26. 27/06/1858.

O excerto foi retirado da edição de 27 de junho de 1858, do *Journal Courier du Brésil*, publicada cerca de quarenta dias após a chegada de Biard ao Rio de Janeiro. Nessa edição, os escritores do *Courrier du Brésil*²⁵ citam dois jornais franceses — o *Musée des Familles* e *La Presse* — e afirmaram que a narrativa de Biard sobre sua viagem ao extremo norte havia sido publicada em ambos impressos. O trecho em questão provinha do primeiro impresso, enquanto os seguintes teriam sido retirados do segundo.

Essa constatação demonstra que *DAB* não foi o primeiro relato de viagens do artista lionês a ser publicado e lido pelo público francês. Além disso, evidencia

²⁴ *Ces jours derniers en feuilletant le musée des familles, nos yeux se sont arrêtés sur un épisode grandiose de la vie du célèbre artiste Biard. Nous avons lu avec intérêt la correspondance où il raconte à un ami son beau Voyage au Spitzberg em 1839; la présence du héros de la narration au Brésil a augmenté pour nous l'intérêt que nous apportions à poursuivre notre lecture; c'est ce qui nous a décidé à faire la publication suivante, que nous continuerons, em empruntant l'a suite du Voyage au journal la Presse qui la publiée à Paris.*

²⁵ Valéria Guimarães (2018) discorreu sobre a existência e variedade de consumidores de impressos em língua estrangeira. Tanto no Rio quanto em São Paulo, foram listados e analisados os papéis de diversos livreiros e outros mediadores, que em fins do século XIX e início do XX, organizavam ou ajudaram a organizar, jornais publicados em francês, italiano e alemão para cidadãos desses países que residiram nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ainda sobre essa temática, em artigo publicado no periódico *Médias* 19, Guimarães (2023) caracterizou o jornal *Courrier du Brésil*, no qual foram republicados trechos da viagem de Biard ao extremo norte. Ver: GUIMARÃES, V. “Agentes da circulação de jornais franceses no Brasil (passagem do século XIX ao XX)” p. 321-358. In: GRANJA, L.; LUCA, T. R. de. (orgs.) **Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.; “Les journaux français publiés au Brésil et les échanges transnationaux (1855-1924)” **Le journalisme francophone des Amériques ou XIXe siècle, sous la direction de Guillaume Pinson**. Médias 19 [Em ligne], Dossier publié em 2018, Mise jour le: 18/01/2023. Disponível em: www.medias19.org/publications/le-journalisme-francophone-des-americaines-au-xixe-siecle/les-journaux-francais-publies-au-bresil-et-les-echanges-transnationaux-1854-1924. Acessado em 14 de ago. de 2024.

que, em pouco tempo no Brasil, Biard conseguiu se destacar e formar uma rede de apoio que permitiu a ampla circulação de suas produções, mesmo entre os não francófonos da capital imperial.

Outro ponto relevante é que sua viagem ao Ártico, antes de ser publicada nas páginas do *Courrier du Brésil*, já tinha sido publicada, ao menos parcialmente, em dois periódicos franceses. Isso indica que o livro não é, necessariamente, a primeira materialidade pela qual um texto se torna público. No caso de Biard, o acesso dos leitores à narrativa da excursão à região polar passou por uma mediação jornalística.

Uma questão chama atenção no excerto retirado do *Courrier du Brésil*, que é o título conferido a Biard: “herói da narração”. Essa perspectiva elogiosa pode ter algumas motivações. A primeira delas seria a origem francesa do *monsieur*, que reforçava os laços dos leitores do *Courrier* com sua terra natal. Além disso, por tratar-se de um francês descrevendo territórios europeus, o texto podia favorecer uma idealização ainda maior por parte do público leitor.

Interessante notar que, em que pese o passado de fama associada à Monarquia de Julho, o referido jornal brasileiro, organizado e escrito por franceses, preferiu caracterizar Biard como um narrador eloquente, em detrimento do seu reconhecido e famoso traço artístico. Isso pode indicar que a função social do autor (Foucault, 2015), associada ao artista lionês, ainda estava em processo de construção, ou mesmo que, no Brasil e na França o *monsieur* tenha conquistado o *status* de autor partir de elementos distintos.

Existe ainda uma terceira possibilidade: a apresentação de Biard como narrador de viagens pode ter funcionado como preparação do público para seus futuros escritos sobre o Brasil. São múltiplas as possibilidades de compreensão do modo como o autor de *DAB* foi reconhecido e caracterizado na capital imperial. O dado objetivo é que, em junho e julho de 1858, ele ganhou destaque nas páginas do *Courrier* como narrador, prometendo aos leitores o relato de uma jornada feita quase duas décadas antes, e a uma região bem distinta do Brasil.

A respeito do estilo de escrita de Biard, Araujo (2017, p. 31) afirmou que o artista lionês era caracterizado pelo uso do humor e da sátira — traços presentes na descrição de um acidente sofrido ao longo da viagem, no qual o guia local e alguns animais ficaram gravemente feridos.

Escrevo isto sorrindo; mas, quando me vi suspenso sobre um precipício aterrador, só pensava em me livrar de uma queda terrível e quase inevitável, que poderia ter encerrado de um só golpe meus sonhos de viagem, meus projetos de retorno e minhas conversas à beira da lareira. Estávamos agarrados a troncos de abeto provisoriamente colocados no lugar de uma sebe que havia sido levada por um deslizamento da água e do caminho. Foi isso que nos salvou; pois, ao cair sobre as sebes, que na Suécia e na Noruega são dispostas como cavaletes defensivos, teríamos sido fatalmente transpassados. O acaso, que nos protegeu nessa catástrofe, quis que, ao contrário do habitual, nossa carruagem estivesse fechada e a capota abaixada. Eu ouvia os gritos agudos de nosso camponês. Meu intérprete havia caído de cabeça nos arbustos, e um dos cavalos permanecia encravado entre dois fragmentos de rocha.

É difícil descrever a emoção que senti quando consegui sair daquela carruagem e me vi no chão, sem ferimentos. (tradução livre)²⁶

Voyage de M. Biard au Spitzberg reconté par lui-même (folhetim)
Journal Courrier du Brésil ano 5. n. 26. 27/06/1858.

O curioso escape da morte despertou em Biard senso de humor particular. O artista, ao recontar a história, informou a seu interlocutor que a escrevera rindo. Descreveu uma experiência de grande risco, momento no qual se confrontavam “os sonhos da viagem”, as “conversas à beira da lareira” e os “planos de retorno” com a possibilidade concreta da morte. Como um herói, Biard escapou do perigo graças a um elemento quase sobrenatural, que ele chamou de *le hasard* — o acaso, uma nova chance ou pura sorte.

Antes do acidente, as chuvas e o deslizamento haviam removido as sebes do caminho. Essas árvores, descritas como típicas da região, possuíam galhos bastante pontiagudos que, a depender da situação, poderiam empalar homens e animais. Outra ação do “acaso” segundo o autor, foi que, justamente naquele momento, ele e seus companheiros resolveram viajar com a cobertura da carruagem abaixada, o que minimizou o impacto da queda.

²⁶ *J'ecris cela en riant; mais quando je me vis suspendu sur un effroyable précipice je ne songeai alors qu'à me soustraire à une terrible et presque inévitable chute qui pouvait terminer tout d'un coup mês rêves de Voyage, mês projets de retour et mês causeries au coin du feu. Nous étions accrochés à des troncs de sapins posés provisoirement à la place d'une haie emportée, par l'éboulement des eaux et du chemin. Ce fut ce qui nous sauva; car, em tombant sur les haies formées partout em Suède et em Norvège, comme des cheveaux de frise, nous eussions été transpercés infailliblement. Le hasard, qui nous servit dans cette catastrophe, voulut que, contrairement à notre habitude, notre voiture se trouvat fermée et la capote baissée. J'entendais les cris perçans de notre paysan. Mon interprète était tombé, la tête la première, dan les broussailles, et l'un des chevaux restait enchâssé entre deux fragmens de rochers."*

"Il est difficile de peindre ce que j'éprouvai d'émotion, quando je me fus arraché de cette voiture et que je me vis à terre, sans être blessé.

Mesmo assim, nem todos tiveram a sorte de Biard. A situação do camponês que guiava a comitiva e também atuava como tradutor contrastava diretamente com a do artista. O intérprete de Biard havia caído de cabeça no mato e, mais adiante no relato, registra-se a notícia de sua morte, assim como a do cavalo, que ficou incrustado entre as rochas. A situação narrada por Biard parece confirmar a descrição atribuída pelo *Courrier* ao pintor lionês como narrador-herói.

Na sequência, uma característica marcante dos heróis é registrada e, evidentemente, associada o autor do relato: a apresentação de alguém que não se deixa paralisar pelo medo ou pela dificuldade. Ao contrário, extrai das situações traumáticas uma força interior que o mantém focado em seu objetivo e apto a seguir trabalhando, oferecendo ao público aquilo que se espera de um grande protagonista:

Tentei, porém, fazer um esboço da minha miserável carriagem e de meus cavalos ainda mais miseráveis, cujas pernas imitavam o telégrafo, deitados de costas como estavam, os desafortunados! Foi necessário deixar o esboço inacabado. A chuva aumentava; nosso guia havia partido, mancando, em busca de ajuda nos arredores.
(tradução livre)²⁷

Voyage de M. Biard au Spitzberg reconté par lui-même (folhetim)
Journal Courrier du Brésil ano 5. n. 26. 27/06/1858.

Dessa vez, o narrador enfrentou outro tipo de dificuldade: a aparente hostilidade da natureza. A passagem marca a continuidade da experiência anterior do acidente, revelando as consequências do evento em si.

Enquanto alguns membros do grupo avaliavam o nível de escoriações das pessoas e da carriagem, tentando mitigar os danos e prosseguir a viagem, Biard viu na situação uma oportunidade de fazer desenhos e descrever a situação do transporte e dos animais após o acidente. Não obstante, o apego do artista ao desenho e à crônica foi frustrado pela chuva que voltara a cair, tornando inviável a produção de gravuras.

²⁷ *J'essayaicependant de faire ele croquis de ma misérable voiture et de mês plus misérables chevaux, dont les jambés imitaient le télégraphe, couchés sur le dos qu'ils étaient, les infortunes! Il fallut laisser le croquis inachevé. La plui augmentait; notre guide était parti, clopin-clopant, pour chercher des hommes dans la campagne.*

Esse episódio exemplifica bem uma das características frequentemente associadas ao autor François Biard e que foi exaustivamente reforçada nas situações nas quais a vida e obra do *monsieur* foram avaliadas: a bravura e o compromisso com a arte e o trabalho. Por mais adversas que fossem as circunstâncias, o pintor lionês estaria sempre munido de lápis, papel e tinta, pronto para registrar sua visão e versão dos fatos vivenciados. E, obviamente, essa percepção viria acompanhada de ilustrações e/ou comentários bem-humorados e satíricos sobre a situação ou os indivíduos envolvidos.

Na edição de 04/07/1858, o *Courrier du Brésil* publicou um segundo folhetim sobre a viagem do autor de *DAB* ao extremo norte. Desta vez, o trecho recortado apresentou outra característica da narrativa do autor: seu interesse em estabelecer caracterizações e explicações para os comportamentos que ele considerava exóticos. Assim, François Biard descreveu alguns indivíduos da Lapônia:

Rodeado de lapões, como lhes dizia, realizei numerosos estudos sobre esta população singular que não se assemelha a nenhum povo conhecido. São, aliás, boas pessoas, mas de uma estupidez sem precedentes. Uma vez, trouxeram-me um homem de bem cujo filho eu havia pintado — o que ele ignorava. Ao ver meu quadro, foi comovente ver as lágrimas que começou a derramar, pois, segundo dizia, aquele feitiço anunciaava que jamais tornaria a ver seu filho. Meu intérprete resolveu a questão e acalmou seu desespero com copos de aguardente, bebida que desempenha um papel imenso na vida dos lapões machos e fêmeas. (tradução livre)²⁸

Voyage de Biard au Cap du Nord (folhetim) Journal Courrier du Brésil
ano 5. n. 27. 04/07/1858.

Nesse momento, Biard descrevia para Henry Berthond seu relacionamento momentâneo com a população da Lapônia. Essa interação foi descrita pelo pintor lionês como um estudo numeroso. Somado a isso, aqueles indivíduos foram caracterizados como possuidores de comportamento sem

²⁸ *Entouré de Lapons comme je vous le disais, j'ai fait des études nombreuses de cette singulière population qui ne ressemble à rien de connu. Ce sont du reste de bonnes gens, mais d'une stupidité sans exemple. Une fois on m'amena um brave homme dont j'avais peint le fils, ce qu'il ignorait. A la vue de mon tableau, il fallait voir les larmes qu'il se mit à répandre, car, disait-il, ce sortilège annonçait qu'il ne reverrait plus son fils. Mon interprète arrangea l'affaire et calma son désespoir avec des verres d'eau-de-vie, boisson qui joue un rôle immense dans l'avie des Lapons mâles et femelles.*

precedentes, na medida em que faziam coisas que o autor de *DAB* considerava estúpidas.

Para exemplificar a situação, ele descreveu o desenho que fizera acerca do trabalho de um lapão, a quem considerava um homem de bom coração. Aqui, estabeleceu-se uma dicotomia entre alma e intelecto: embora fossem pessoas de boa alma (índole), os lapões foram descritos como completamente desprovidos de intelecto (ignorantes). Ao ver o desenho, segundo Biard, o homem passou a chorar copiosamente, como temendo estar aprisionado em algum tipo de feitiço²⁹.

No texto, o *monsieur* descreveu a reação de seu guia e tradutor diante do desespero do conterrâneo, oferecendo-lhe algumas doses de *brandy*, bebida já mencionada em outras passagens do relato. O consumo de álcool simbolizava, por um lado, uma prática social daquele povo, e por outro, poderia ser interpretado como sinal de descontrole, reforçando a ideia de um suposto nível inferior de civilidade.

O consumo excessivo de bebida alcóolica foi novamente citado por Biard em seu relato da viagem ao Ártico, desta vez quando o autor de *DAB* chegou à região de Hammerfest. Ao contrário do temor causado pela arte, a situação descrita na edição de 11/07/1858, apresentada a seguir, foi a de uma grande festa, que reuniu pessoas das regiões circunvizinhas. Outra questão que ressurgiu no relato escrito pelo *monsieur* é seu interesse em estudar e compreender o costume dos povos daquela região. Diz o texto:

Assim, pude estudar melhor os costumes e hábitos de vida dos lapões melhor do que em Hammerfest. Na cidade, eles se encontram em dias festivos, porque venderam suas mercadorias e receberam, em troca, farinha, manteiga e aguardente; esta última, particularmente apreciada por todos os povos mais ou menos considerados "selvagens". Como já lhe disse, seu estado frequente de embriaguez muitas vezes me causou repulsa. Aqui, no entanto, encontrei-os mais comedidos, por falta de aguardente, um pouco mais razoáveis e extremamente hospitalários. (tradução livre)³⁰

²⁹ A mesma situação de temor de aprisionamento a partir de uma pintura será descrita por Biard ao narrar seus esforços para pintar um líder indígena na região norte do império brasileiro, provavelmente em 1859. Ver item 4.2. Indígenas do terceiro capítulo.

³⁰ *Ainsi jai pu étudier les moeurs et les coutumes des lapons mieux qu'à Hammerfest. A la ville ils sont dans leurs jours de fête, car ils ont vendu leurs marchandises, et ils ont reçue n'échange de la farine, du beurre et de l'eau-de-vie; cette eau de vie, qu'affectionnent tous les peuples plus ou moins sauvages. Je vous l'ai dit, leur état d'ivresse m'avait souvent dégouté. Ici, je les ai trouvés de sang froid, faute d'eau-de-vie, um peu plus raisonnables et fort hospitaliers.*

Voyage de M. Biard au Spitzberg (folhetim) Journal Courier du Brésil
ano 5. n. 28. 11/07/1858.

Os Sámi eram o povo ao qual, etnicamente, pertencia o guia mencionado no relato anterior. Essa população vivia no entorno da região do Hammerfest, descrita em outro trecho do folhetim de 04/07/1858 como um espaço de pedras, focas, musgo e muito vento gelado. Apesar dessa diferenciação entre o lugarejo e seu entorno, a já referida festa tornava-se um momento de integração dessas populações.

Biard descreveu que, entre os produtos vendidos na festa, estava um tipo de água ardente por ele chamada de “água da vida”, numa clara ironia à importância daquela bebida na vida da população Sámi e dos habitantes de Hammerfest. O líquido seria responsável por tornar as pessoas mais ou menos selvagens, a depender da quantidade consumida. Mais adiante, no próprio texto, é revelado que o estado de selvageria era mais prevalente entre aquele povo, na interpretação de François Biard, pois ele afirmou que o estado de embriaguez, recorrente, era algo que lhe causava repulsa.

É impossível saber até que ponto há de verdade nessa narrativa construída por Biard, que associou embriaguez à incivilidade, certamente motivado pelo viés de sua alteridade. Talvez mais importante, do ponto de vista historiográfico, seja refletir acerca dessa suposta relação do álcool e uma certa “incivilidade”, especialmente na literatura de viagens produzida por autores franceses.

Para corroborar tal hipótese, recorre-se novamente à edição de 1861 do *Le Tour du Monde*, periódico da *Hachette* no qual foi publicada, em fascículos, trechos da viagem de Biard ao Brasil, sob o nome de *Voyage au Brésil*. A referida edição apresenta ao menos três relatos nos quais a população nativa do continente aparece em situação semelhante à descrita por Biard em sua viagem a Hammerfest.

Como quarto exemplo dessa relação entre civilidade e álcool, pode-se destacar uma passagem na qual o artista lionês, no período em que esteve na região amazônica, manteve contato mais direto com a população originária local. Em todos os casos em que a bebida alcóolica foi mencionada, havia um

contexto em que as competências do ébrio foram inibidas, prejudicando as aspirações do supostamente asséptico viajante europeu.

Durante as primeiras horas, apenas um remador trabalhava; o outro repousava de sua bebedeira no fundo da canoa. O guarda havia tirado a camisa e lavava-a. Protegendo a cabeça do sol com um chapéu, Policarpo, segurando o leme, dormia. Quanto a mim, entregue a mim mesmo, tomei precauções para não estar, tanto quanto possível, entregue aos outros. Assim, aproveitando o despertar do ébrio, executei uma pequena manobra ostensiva, fingindo não me preocupar com mais nada — sobretudo com os olhares, todos fixos no que eu fazia. (Biard, 1862, p. 479-480, tradução livre).³¹

A questão da bebida revelou-se, portanto, um tema recorrente na narrativa de viagens — tanto nas de François Biard quanto nas de outros viajantes franceses do século XIX³². Mais do que o reconhecimento de uma questão de saúde, as situações envolvendo embriaguez serviram ao estabelecimento de uma dicotomia moral e comportamental entre o europeu e o povo nativo das localidades visitadas.

Encerra-se essa seção discutindo a questão do consumo de álcool, mas ao analisarmos outras passagens do narrador de viagens, nota-se que temas semelhantes reaparecem tanto no relato do autor de *DAB* ao Ártico quanto na narrativa de Biard sobre o Brasil. No oitocentos, a literatura de viagens parece ter sido um tipo de leitura que mobilizava grande audiência, ao menos na França, uma vez que era publicada a partir de textos de diversos escritores e em diferentes materialidades.

Apesar disso, as interpretações e pontos de destaque dos viajantes parecem indicar os mesmos elementos: a natureza exuberante, a coragem e destreza do excursionista³³ — exemplificada em situações de alto risco que

³¹ *Pendant les premières heures un seul rameur travailla; l'autre cuvait sa cachasse au fond du canot. Le garde avait quitté sa chemise et faisait la lessive. Shaki en tête pour se garer du soleil, Polycarpe tenait la barre et dormait. Quant à moi, libre à moi-même, je pris des mesures pour ne pas être, autant que possible, libre à d'autres. En conséquence, profitant du réveil de l'ivrogne, je me livrais à une petite manœuvre ostensible, sans avoir l'air de me préoccuper d'autre chose, et surtout des regards, qui tous étaient fixés sur ce que je faisais.*

³² Ver: RONDÉ, 1861, p. 130; LAVEIRIÈRE, 1861, p. 170; GUINNARD, 1861, p. 253. Esses viajantes publicaram seus relatos de viagem na edição de 1861 de *Le Tour du Monde*, impresso que também contou com a narrativa *Voyage au Brésil* de François Biard. Os indícios apontam que o periódico foi a segunda materialidade na qual o texto de Biard sobre o Brasil circulou.

³³ O leitor encontrará “peregrino” e “excursionista” como sinônimos de viajante. Embora socialmente o uso das expressões tenha se ampliado, possibilitando outras significações, aqui as palavras evitam a repetição do termo viajante.

demandaram coragem do narrador e, ao mesmo tempo, o distinguiam dos humanos comuns. Parte destes elementos contribuíram para que François Biard fosse reconhecido como autor, inclusive entre seus contemporâneos do século XIX.

2.4 O legado post-mortem

Anteriormente, foi possível identificar certas características que François Biard desejava atrelar a si nas representações que construía: o viajante intrépido, o intérprete perspicaz ou o corajoso artista — imagens que podem ser extraídas da observação de gravuras e desenhos que ilustravam seu trabalho. A partir deste ponto, o objetivo é perscrutar como os jornais impressos da França e do Brasil caracterizaram o artista lionês após sua morte.

As fontes históricas aqui analisadas e interpretadas são textos publicados em 1882 (ano da morte de Biard) e 1883, que estabeleceram um balanço sobre sua carreira, e avaliavam sua trajetória e obras. O escritor de *DAB* não foi o único a passar por essa avaliação após a morte. Como escreveu Foucault (2015), esse é um dos processos de estabelecimento e validação da autoria no período contemporâneo. Consoante o filósofo francês,

o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um autor “filosófico” como um “poeta”; e não se construía o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente. (Foucault, 2015, p. 280-281)

A autoria não seria uma categoria empírica, mas sim uma projeção de um modo de agir diante de textos, ou, no caso em questão, livros, desenhos e pinturas. Ao validarem e descreverem a importância do artista lionês, esses jornais estavam operando um tipo de representação (ou discurso) que socialmente teria valor, sendo, portanto, digno de associar a François Biard a chancela social de autor.

A morte literal do autor seria, assim, um momento exemplar para reafirmar os tipos de discurso que aderiram à sua construção social como personagem paradigmático da sociedade. Na morte, as continuidades e exclusões são reafirmadas corroborando o papel social que o autor deve continuar a cumprir, mesmo que não esteja mais entre os vivos.

Somado a isso, o excerto do pensamento de Foucault (2015) ilumina o que se desenvolve ao longo desta tese. Para o filósofo francês, a construção da autoria se modificou historicamente, assim como o discurso sobre determinados temas sociais. Assim sendo, o autor de romances no século XVIII não possuía as mesmas características no Oitocentos, assim como “autores filósofos” foram validados de formas distintas a partir do devir temporal.

Houve mudanças na constituição destes indivíduos como artistas, assim como se alteraram as características de seus textos. Em outras palavras, a historicidade do processo social que autoriza a formulação de discursos e representações que tornam o homem/mulher em autor/autora — e que selecionam trechos de sua produção para torná-los obra — tem relação direta com as transformações provocadas pelas alterações de conjuntura social.

Chega-se a François Auguste Biard como um autor a partir do estudo do ciclo de vida de *DAB*, porém, dependendo do tempo e do local, o *monsieur* foi caracterizado como autor por outras obras. As condicionantes históricas desempenharam um papel preponderante nisso, como se verá a seguir. A sinalização deste processo se dá partir da *Gazette D'aulus*, periódico da cidade de Ariège, no extremo sul da França, que publicou um artigo sobre Biard em junho de 1882:

O pintor Biard, autor de *Passagem no Trópico*, *Os artistas Itinerantes*, cujas obras estão expostas no Museu do Luxemburgo, e tantas outras pinturas que alegraram a Corte do rei Luís Filipe – acaba de falecer, nas Plâtreries, perto de Fontainebleu . “Mais um”, deve ter dito algum artista obscuro. De fato, há pelo menos um quarto de século Biard havia sido esquecido. Pouquíssimos de nossos contemporâneos o conhecem, e ele nunca teve nenhum de seus talentos reconhecidos. Teve notoriedade durante cerca de vinte anos; o rei Luís Filipe, que por vezes apreciava o riso, adorava seu talento e lhe encomendara vários retratos da família real. No Rio de Janeiro, o imperador do Brasil mandou pintar seu retrato de corpo inteiro por ele. Os ingleses procuravam muito suas obras, que, em sua maioria tiveram a honra de

possuir suas gravuras. Os júris o premiaram; recebeu medalhas em 1828 e 1838, e foi condecorado em também 1838. (tradução livre)³⁴

Chronique (artigo) Journal Gazette D'aulus; Ariège, ano 6. n. 3. 29/06/1882.

O texto da *Gazette* começou caracterizando Biard como pintor e elencando dois quadros — *Passagem pelos trópicos* e *Os artistas ambulantes* — como exemplos de seu trabalho artístico. Em seguida, validou as obras ao indicar onde estavam expostas, no Museu de Luxemburgo, próximo à capital francesa. Também associou seu trabalho à corte de Louis Philippe, destacando sua atuação como artista a serviço de um monarca, décadas antes.

Posteriormente, o Rio de Janeiro foi citado como local onde Biard esteve ao qual dedicou novamente seu pincel, desta vez a um imperador, desta vez o governante brasileiro D. Pedro II. Para além da França, o trabalho de Biard, segundo o articulista da *Gazette D'aulus*, havia atravessado o Atlântico norte e alcançado os ingleses, além de ser reconhecido no Brasil dos Bragança.

Por fim, foram registrados os diversos louros alcançados por Biard na juventude: as comendas recebidas em 1828 e 1838, e a medalha de *chevalier* (A Cruz do Cavaleiro da Ordem nacional da Legião de Honra), também recebida em 1838. Biard seria, portanto, um artista que manteve contato e influência em diferentes cortes e lugares, com uma obra profícua reconhecida pelos museus nacionais e por consumidores ingleses.

Apesar da laureada carreira, um elemento chama a atenção: texto menciona engano, equívoco e esquecimento. Além disso, acusa muitos contemporâneos da publicação de serem responsáveis pelo ocaso que circundava a vida desse tão importante artista francês. Segundo o periódico de Arièges, tal esquecimento era injustificado, considerando-se a importância artística de Biard ao longo de um período de aproximadamente vinte anos. Essa

³⁴ *Le peintre Biard, l'auter du Passage du Tropique, des Comédiens ambulants, qui figuraient au Musée du Luxembourg, et de tant d'autres toiles qui firent l'ajoie de la Cour du roi Loui-Philippe – le peintre Biard vient de mourir, aux Plâtrerries, près de Fontainebleau. Encore, a dû dire certainement quelque rapin. En effet, depuis au moins un quart de siècle, Biard était oublié. Bien peu de nos contemporains le connaissent et il n'avait jamais eu un de ces talents qui survivent? Il avait eu la vogue pendant une vingtaine d'années; le roi Louis-Philippe, qui aimait à rire quelquefois, aimait son talento et lui avait commandé plusieurs portraits de la famille royale. A Rio de janieo, l'empereur du Brésil s'était fait peindre en pied par lui. Les Anglais recherchaient beaucoup ses tableaux qui ont eu pour la plupart les honneurs de la gravure; les jurys l'avaient récompensé; il avait été médaillé en 1828 et en 1838, enfin, il avait été décoré en 1838.*

constatação tornava injustificada o hiato de relevância pública de vinte e cinco anos que, segundo o jornal, abateu-se sobre Biard.

A utilização do esquecimento como elemento que justificava a separação do trabalho do artista lionês dos holofotes retoma a argumento de Foucault (2015) sobre o papel do discurso (e sua historicidade) na validação da autoria. Os anos áureos da trajetória do *monsieur* teriam sido suficientes para atribuir-lhe o papel de autor, mesmo que parte dessa *aura* tenha se perdido, de acordo com o periódico.

Ainda em sua argumentação sobre a autoria, Foucault caracterizou a obra do autor como uma interdição de um modo de existência do discurso. Isso se refere tanto à relação entre as obras e outras produções de um determinado autor que não receberam o status social de “obra”, quanto ao fato de a sociedade, por meio do discurso, selecionar quem pode ser considerado autor, e, portanto, quem possui autoridade para emitir juízos acerca de certos temas.

Na Gazette D'aulus Biard foi descrito como autor de muito talento, devidamente reconhecido na Inglaterra e no Brasil, porém menos celebrado do que deveria ser na França. Dois elementos foram determinantes para corroborar essa compreensão do artigo: as pinturas expostas em importantes museus e condecorações recebidas ao longo da vida. O periódico desempenhou o papel de impedir que as obras e prêmios de mérito do referido autor fossem esquecidos.

Apesar disso, vários dos inúmeros trabalhos artísticos de Biard não foram escolhidos para integrar o *hall* de obras do artista descrito pela *Gazette D'aulus*. Isso não significa necessariamente que o articulista não conhecesse outras telas e desenhos do artista lionês, mas revela a operação de seleção daquilo que convencionalmente seria denominado de obra. Uma ausência notável nessa lista é o relato da viagem ao Brasil, publicado em 1862.

Alguns meses depois do periódico do sul da França, outro jornal, dessa vez de Paris, noticiou a morte de François Biard. Para isso, reproduziu as características que fizeram de Biard um autor de renome no Oitocentos. O mérito artístico do artista lionês foi descrito nestes termos:

O que distingue a natureza do talento de Biard é a observação e o movimento tanto nas atitudes quanto na composição. Sob esses dois aspectos, ele foi um pintor de primeira ordem. Sua visão é admirável.

Seu desenho é rigorosamente correto, embora sua cor careça de brilho. Biard nasceu pintor. Teve durante toda a vida amor pela arte e pela natureza, a ponto de viver quase exclusivamente para ambas. . Biard chegou a ganhar, durante muitos anos, cinquenta mil francos por ano — numa época em que a pintura não despertava o entusiasmo que conhecemos depois. Morreu pobre, sem jamais ter conhecido o luxo ou possuído um vício. Seu dinheiro era “gasto” mais do que “ele o gastava”, em viagens e na compra de animais ou plantas. Teve, em casa, sucessivamente, às vezes ao mesmo tempo, pássaros, insetos, macacos, serpentes [...]. Viveu com os lapões em sua terra, e como um selvagem entre tribos das margens do Amazonas — sempre ativo, sempre robusto e, sobretudo, sempre com um lápis ou pincel na mão. (tradução livre)³⁵

A travers champs (artigo) La Liberté; Paris, ano 18. 20/01/1883.

Um dos pontos que contribuíram para que Biard fosse considerado um talentoso autor foi o modo como construiu suas composições. Para o artigo, isto tornava o artista um autor de primeira ordem, e tal característica era tão excepcional e, ao mesmo tempo, tão intrinsecamente ligada à sua pessoa, que levava à impressão de que o autor francês já teria nascido pintor. A autoria, portanto, constituía-se a partir da excepcionalidade do indivíduo.

Mas no século da industrialização e da ascensão da burguesia na França, outro elemento das obras de Biard ganhou destaque nas páginas da *La Liberté*: seu amor pela arte. É por isso que o texto chega a afirmar que o autor “mal viveu para outra coisa”. Sua dedicação era evidenciada por uma casa cheia de animais empalhados e plantas retiradas dos locais para onde viajou.

Biard havia vivido entre os lapões, entre os “selvagens” habitantes das margens do rio Amazonas, e a mobília de seu ateliê era prova disso. A notícia caracterizou sua vida como uma experiência plena: “sempre ativo, sempre robusto e, sobretudo, sempre com um lápis ou pincel na mão”. A plenitude de um corpo robusto e a plenitude da vivência artística, marcada pelo privilégio de

³⁵ *Ce qui distingue la nature du talent de Biard, c'est l'observation et le mouvement dans les attitudes comme dans la composition. Sous ces deux rapports, ce fut un peintre de premier ordre. Il voit admirablement. Son dessin est strictement correct, sa couleur manqué d'éclat. Biard était né peintre. Il a eu toute sa vie l'amour de son art et de la nature, au point de ne vivre guère que pour l'un et l'autre. Biard a gagné, pendant bien des années, cinquante mille francs par an, à une époque où la peinture ne faisait pas naître les engouements qu'on a vus depuis. Il est mort pauvre, et cependant il n'a jamais connu le luxe et n'a jamais eu um vice. Son argent “se dépensait” plutôt qu’ “il ne le dépensait” em voyages et em achat d'animaux ou de plantes. Il a eu chez lui sucessivement, parfois ensemble, des oiseaux, des insectes, des singes, des serpentes, et jusqu'à des camans. Il a vécu em Lapon chez les Lapons, et em sauvage parmi les tribos des bords de l'Amazone, toujours actif, toujours robuste, et surtout toujours le crayon ou le pinceau à la main.*

ter seus recursos “gastos” com viagens proveitosas e o contentamento de sempre ser encontrado com o lápis ou pincel na mão.

O excerto do periódico parisiense evidenciava a circulação da noção de autoria que Biard desejava atrelar a si. Na vida e na morte, as representações produzidas na França associaram a François Auguste Biard esse atributo artístico. O nome Biard, como atributo, como etiqueta carregou esses significados porque,

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (Foucault, 2015, p. 277)

Pode-se depreender que a atribuição desses elementos a Biard decorre menos pela excepcionalidade enquanto artista e mais das características do próprio discurso. As funções classificatórias associadas a François Biard categorizaram tanto a pintura quanto as demais regiões do globo a partir de marcos culturais e políticos da França do século XIX.

A vida e obra de Biard estiveram, portanto, a serviço deste processo de dispersão ou circulação da arte e seus pressupostos estabelecidos pela crítica, assim como de uma categorização do mundo em lugares considerados “civilizados” e “selvagens”. Esse processo de delimitação também impactou o trabalho de Biard, atribuindo-lhe um caráter de decalque, ou seja, a habilidade de representar com precisão aquilo que observava.

A construção social de Biard como *autor*, e a elaboração discursiva acerca de sua produção, definindo-a como *obra*, não parou por aí. Tal processo excluiu nos periódicos *La Liberté*, e na *Gazette D'aulus* a dimensão escritora do *monsieur*. As viagens foram muito marcantes no legado que se estabeleceu na figura de Biard também como autor de textos: seu período como desenhista da Marinha e as viagens à África e ao Oriente Médio; os anos como pintor da Monarquia de Julho; e, por fim, a viagem com a Comissão Científica ao Ártico e os dois anos passados no Brasil.

Sabe-se que essas últimas viagens resultaram em relatos escritos, publicados em jornais, livro e outros formatos impressos. Apesar disso, os

periódicos analisados não fazem referência a estas obras de Biard. Esses “textos reagrupados” foram excluídos das funções de categorização associadas à figura de Biard como autor.

O cabeçalho do periódico *Gazette D'aulus* caracterizava o jornal como dedicado às *beaux arts, sport, théâtre, musique, jeux, hygiène, voyages, chasse, variétés e littérature*. Assim, o jornal em que foi publicado o texto sobre o falecimento do artista assumia claramente uma função classificatória. A referência a Biard dizia respeito às belas artes e às viagens — categorias presentes em suas ilustrações e que reafirmavam sua posição como artista viajante.

Em seguida, uma descrição de François Auguste Biard apareceu na imprensa francesa. Desta vez, é o jornal *L'abeille de Fontainebleau*, que publicou um folhetim assinado por A. Chennevière. Esse texto apresentou mais características do artista lionês:

Mas Biard não se limitou àquelas produções ligeiras que lhe haviam valido o apelido de um “Gavarni sobre tela, e a óleo”. Algumas memórias antigas (como a minha) ainda guardam viva na lembrança suas pinturas de *Duquesne resgatando os cativos*, o alvoroço do combate naval, de *uma canoa sendo atacada por ursos brancos* nas proximidades do círculo polar — cenas todas retratadas por um artista que conhecia bem o mar. Pois, salvo engano, Biard foi guarda-marinha ou aspirante, e costumava contar com bom humor que, tendo reencontrado — após mais de trinta anos de pintura e sucesso — um de seus antigos oficiais superiores, este lhe dissera: “Eu sabia que o senhor jamais se tornaria almirante!” (tradução livre)³⁶

Necrologie (folhetim) Journal L'abeille de Fontainebleau; Fontainebleau ano 43. n. 26. 23/06/1882.

O excerto mesclava vários aspectos da vida de Biard: a relação do escritor do folhetim com os primeiros desenhos do *monsieur*, a comparação com Paul Gavarne³⁷ (1804-1866), as primeiras pinturas históricas e de paisagem feitas por

³⁶ Mais Biard ne s'est pas borne à ces légères productions qui lui avaient fait donner le surnom d'un Gavarne sur toile, et à l'huile. Quelques vieilles mémoires (comme la mienne) ont encore présents à l'esprit ses tableaux de Duquesne rachetant les captifs, du branle-bas de combat, d'un canot attaque par des ours blancs, près du cercle polaire, toutes choses rendues par un artiste qui connaissait bien la mer. Car, si je ne me trompe, Biard a été enseigne ou aspirant, et il contait gaiement qu'ayant rencontré, après plus de 30 ans de peintre et de succès, un de ses officiers supérieurs, celui-ci lui dit: “Je savais bien que vous ne seriez jamais amiral!”

³⁷ Paul Gavarne era o pseudônimo de Sulpice Guillaume Chevalier, pintor, desenhista e ilustrador que nasceu em Paris. A comparação com François Biard possui certa coerência, pois o referido artista além de desenhar e pintar, também escreveu, ilustrou e publicou prosa em 1850. Para mais informações ver: ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA 11^a edição. London, Horace Everett Hooper

Biard, sua relação com o mar e com a viagem, e, por fim, o sentido da sua vida — o destino que, supostamente, o conduziu inevitavelmente à carreira artística.

As pinturas citadas — *Duquesne resgatando os cativos* e *Luta com ursos polares* — são telas de Biard que tiveram destinos distintos. Enquanto a última está acessível atualmente³⁸ por meio da coleção “The Life of Others” do Museu de Arte do Norte da Noruega, a obra acerca do resgate de cristãos no século XVII pode ser visualizada virtualmente por meio da gravura³⁹ de Augustin Burdet (1798-1871), feita para reproduzir a tela do *monsieur*⁴⁰. Em ambos os casos, o acesso, mesmo mais de cento e quarenta anos após a morte de seu autor e da publicação dos textos impressos aqui analisados, confirma o reconhecimento do *monsieur* como autor de quadros e telas importantes.

O artista lionês foi descrito como ilustrador de temáticas históricas, mas também como viajante — categorias já reafirmadas por outros textos da imprensa francesa de 1882 e 1883. Outro reforço dessa classificação foi o uso de certo misticismo para explicar sua carreira artística, descrevendo um tipo de determinismo, como se o *monsieur* tivesse sido “escolhido” pela pintura, sem outro caminho a trilhar que não a arte. No trecho que abre este capítulo, foi mencionado que ele atuou por algum tempo como desenhista para a Marinha francesa, e provavelmente dessa experiência que o escritor do obituário *Necrologie* previu: “sabia muito bem que você [Biard] nunca seria almirante”. Não por incapacidade de comandar, mas porque a “vocação” de Biard seria a arte.

A perspectiva da imprensa francesa ora analisada permite concluir que, naquela sociedade, François Biard foi reconhecido como um grande artista, um viajante inquieto e um indivíduo de humor afiado e olhar atento. Porém, a relação do artista com a obra estudada nesta pesquisa — *DAB* — não foi explicitamente mencionada em nenhum dos trechos analisados.

1911. GONCOURT, E. de; GONCOURT, J. de. **Gavarni**: l'homme et l'oeuvre. Paris: Henri Plon, 1873. (disponível no google livros).

³⁸ Disponível em: <https://hnkm.no/en/andres-liv-2> Acessado em 14 de mar. de 2025.

³⁹ A gravura faz parte do repositório do *Victoria and Albert Museum* localizado em Londres. A referida imagem está disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1108049/bombardement-dalger-par-duquesne-27-print-biard-francois-auguste/bombardement-dalger-par-duquesne-27-print-francois-auguste-biard/> Acessado em 14 de mar. de 2025.

⁴⁰ Esta foi uma prática que se repetiu na viagem de Biard ao Brasil. Algumas das gravuras que ilustraram o livro foram produzidas por outros gravadores a partir das pinturas feitas pelo pintor lionês. Esses quadros foram comercializadas no país, ou na França, após seu retorno em 1860.

Mesmo que os jornais tenham abordado suas viagens e citado o imperador, uma cidade, o rio e os animais do Brasil, os relatos dessas viagens não foram listados como uma de suas obras. O Biard outrora esquecido era, sim, autor de belas pinturas e desenhos, sendo as viagens a principal motivação e temática dessas criações. Foi pela pintura, e não pelo relato escrito, que o Brasil apareceu associado ao trabalho de Biard, tanto na *La liberté* quanto na *Gazette D'aulus*.

A seguir, apresenta-se a visão de um jornal brasileiro sobre François Biard e, consequentemente, sobre seu óbito. No folhetim *Ver, ouvir e contar* de 1882, publicado no *Jornal do Commercio*, o autor é apresentado por meio de elementos que endossam a visão da imprensa francesa, mas que também estabeleceram distinções na função classificatória associada ao nome do autor. O primeiro ponto diz respeito ao esquecimento:

Em 1867 o nome de Biard principiou a cahir em profundo esquecimento. Nestes ultimos 12 annos ninguém mais fallou nelle. A nova geração nem sequer sabia quem era esse homem de outras éras (Biard nasceu em Lyão em 1798). No seu retiro em Plâtrierès podia elle dizer como o heróe de Shakespeare: "Sopra, sopra vento invernal, es menos duro que a ingratidão dos homens.

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio ; Rio de Janeiro, ano 61. n199. 19/07/1882.

Para o articulista, o final da vida de Biard representou um período de esquecimento e ingratidão. Esquecimento porque a geração mais jovem desconhecia a importância tanto do *autor* e de suas *obras*. E esse desconhecimento, nas palavras do escritor, revelavam a ingratidão de homens que deviam muito ao recém falecido artista.

Assim como na *Gazette D'aulus*, a temática do esquecimento é retomada. Ela também diz respeito a função social que a imprensa deveria cumprir, que seria a de lembrar à sociedade das grandes figuras sociais e políticas e de corroborar o papel social que elas exercearam em vida. Ao rememorar esses indivíduos, a imprensa se aproximava da valoração social que lhes era devida.

Ainda sobre autoria, Foucault (2015) constatou que o nome do autor, além de desempenhar a função classificatória, também caracterizava um modo de ser do discurso. A chamada função classificatória associou o autor a certo discurso, e, ao mesmo tempo, contribui para seu apagamento. Para permanecer no

exemplo citado por Foucault, Nietzsche tornou-se mais do que um nome próprio: uma categoria, uma etiqueta de uma visão filosófica na própria Filosofia e nas Ciências Humanas — fenômeno análogo ao de Karl Marx ou Sigmund Freud em suas respectivas áreas.

Na abordagem aqui desenvolvida, Biard representa a categoria dos viajantes europeus que descrevem as distinções entre a Europa e o restante do mundo. Contudo, essa função social era desempenhada, na França, sobretudo por meio de sua pintura e ilustração. Pode-se arguir: que tipo de classificação, de representação e de discurso Biard produziu a partir de *DAB*? De que forma seu nome passou a revelar certa categorização em relação ao Brasil e América Latina? A seguir, apresenta-se uma citação que permite aprofundar essa questão:

Morreu o homem que mais contribuiu para tornar o nosso Brazil menoscabado e malquisto na Europa. F. Biard! Quem ahi haverá que não conheça as pilherias sangrentas, os doestos de máo gosto, nas caricaturas implacaveis com que nos mimoseou o autor de Viagem ao Brasil? Lembro-me de que, há bem dezenove anos, quando cheguei à França, no primeiro dia de collegio a rapaziada parisiense – *cet âge est sans pitié* – aturdia-me com o nome de Biard.

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio; Rio de Janeiro, ano 61. n. 199. 19/07/1882.

A consequência do valor do discurso do autor foi experimentada pelo cronista do *Jornal do Commercio*, que descreveu o sofrimento com várias *pilhérias* resultantes das caricaturas implacáveis feitas por Biard do Brasil e seus habitantes. O status dessas palavras, que motivavam a troça dos colegas franceses para com o cronista, estava no fato de que terem sido escritas por um autor — e era disso que extraíam sua credibilidade.

No relato publicado no *Jornal do Commercio*, leu-se sobre alguém insatisfeito com o discurso construído sobre o Brasil a partir do relato de Biard. Em vida, suas obras haviam contribuído para tornar o Brasil “menoscabado e malquisto”. Isso fora feito a partir de “pilhérias sangrentas” e caricaturas impiedosas. Tal caracterização já seria negativa por si só, mas ganhava ainda mais peso por vir de um autor e estar registrada em uma obra.

Qualquer leitor francês poderia tecer críticas e ironias sobre o Brasil do século XIX — e muitos certamente o fizeram. No entanto, isso tinha pouco valor social, por não estar mediado pela figura social do autor nem registrado em uma

obra. Essa transitoriedade tornava o discurso frágil. Mas um juízo emitido por um autor, dentro de uma obra, adquire valor social e se legitima.

É amplamente conhecido o número de franceses que viajaram à América e ao Brasil desde o século XVI, produzindo representações e estereótipos sobre as pessoas e a região. Esse tipo de discurso, que certamente influenciou Biard, foi reproduzido por ele com toques de originalidade em seu livro de 1862. Socialmente considerado como um autor desse tipo de narrativa, as palavras do *monsieur* possivelmente foram citadas e credibilizadas em referência ao Brasil, pois seu status autoral conferia autoridade ao discurso.

Isso indica que houve determinadas situações na França nas quais a escrita de Biard sobre o Brasil em *DAB* teve status de obra, mesmo que não evidenciada pelos impressos aqui analisados. Para os brasileiros, especialmente aqueles que emigraram para França após a publicação desse relato, Biard deveria ser visto sob outro prisma, distinto daquele dos jornais de Paris, Ariège e Fontainebleau. Para imprensa brasileira, o autor genial e compromissado deu lugar a um escritor grosseiro e irresponsável.

Dito de outra forma, enquanto os impressos franceses associavam a autoria de Biard à pintura, ao desenho, às viagens e ao talento artístico — orgulho nacional — no Brasil, ele foi identificado como um crítico mordaz, promotor de pilherias, desinformado ou cruel, prestando de um desserviço à sociedade brasileira.

Se, na França, a autoria de Biard garantida por sua produção visual, no Brasil, sua autoridade derivava do livro sobre seus dois anos no país. Essa distinção corrobora a perspectiva de Foucault (2015), que relaciona a construção da figura do autor à sociedade e às características de tempo e espaço. Assim, um novo conjunto de atributos passou a ser associado a Biard na imprensa brasileira. O articulista do *Jornal do Commercio* chegou a descrever um diálogo com Biard, para o qual se preparou com o objetivo de apresentar ao idoso artista todas as queixas de um brasileiro que sofrera com a troça dos franceses:

- É verdade, eu fiz muito mal ao Brasil, arrependo-me sinceramente. Fui acolhido em sua terra com affagos e entusiasmo. O seu Imperador hospedou-me. Os brasileiros forão para commigo o que são sempre para os estrangeiros: cavalheiros e amigos. Mas o que quer? Eu quiz divertir os franceses e meu lápis e minha penna derão o que sabe. Tenho uma desculpa: só disse a verdade.

- Sim, senhor, quasi toda a sua narrativa é verdadeira. Mas só foi procurar o que é ruim e ridículo na minha terra. Um pintor, que deseja retratar um sujeito não contenta em catar-lhe os piolhos... Quando quizer, posso escrever um livro sobre seu paiz pintando os innumeros ridículos com que esbarro a cada instante, e calando as maravilhas que nelle deparo todos os dias.

Biard concordou comigo. Fui-me embora sem perdoar-lhe o mal que nos fez, porém satisfeito por saber que se arrependia dessa má acção.

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio; Rio de Janeiro, ano 61. n. 199. 19/07/1882.

A narrativa do cronista também contrasta dois modos de recepção distintos. Segundo ele, Biard narrou ter sido recebido com respeito, atenção e entusiasmo pela população brasileira. Havia muito interesse em acolher o artista já idoso e colaborar, de alguma forma, com seu trabalho. Por outro lado, o escritor era apontado na escola e ridicularizado por ser um estudante brasileiro, e os elementos para representar o país eram quase sempre depreciativos.

Ao confrontar o *monsieur* e sua escrita sobre o Brasil, a narrativa do folhetim acrescentou um olhar relativizador para o tipo de obra que o autor François Biard produziu. Em que pese a descrita gentileza do imperador brasileiro e da população do país, o autor parece ter vindo ao Brasil com a obra já concebida. Na sua sanha por “divertir os franceses”, o lápis e a pena de Biard “deram o que se sabe”: uma descrição do império anedótica, irônica e crítica.

O escritor do *Jornal do Commercio* não se esforçou para negar as situações descritas como *sui generis* por Biard, mas apresentou ao velho artista outras possibilidades e olhares sobre o Brasil. Porém, esse outro tipo de representação certamente escapava das categorizações que Biard desejava reproduzir e representar em sua obra. O cronista denunciou essa limitação ao revelar que o Brasil dos “ridículos” havia sido escolhido como narrativa por Biard.

Em que pese o “mal” que o artista lionês possa ter causado aos brasileiros e ao Brasil, o autor do folhetim demonstrava algum nível de contentamento acerca de seu embate com Biard. Para ele, o *monsieur* demonstrava algum tipo de resignação em relação àquilo que provocara a imagem do Brasil no exterior. Tal reflexão, embora ainda insuficiente para justificar o perdão ao artista, servia, em alguma medida, para ensinar bons modos e aplacar o aborrecimento de um escritor vítima de crítica francesa.

Pode-se concluir que, seja na França ou no Brasil, ao longo do século XIX François Biard foi considerado um autor-artista. Depreende-se também que,

além desse status, ao olhar detidamente para a função social do autor, foi possível compreender sobre as dinâmicas que mobilizavam e constituíam as distintas audiências no Brasil e na França quando se citava a categoria François Auguste Biard. Quer como pintou profícuo, quer como narrador cruel, a obra que se associou à imagem do artista lionês como autor disse muito sobre as configurações das distintas sociedades no século XIX. No próximo capítulo, serão analisados outros elementos — para além do autor — que contribuem para a compreensão do oitocentos na França e no Brasil, e que desempenharam papel igualmente preponderante para que *DAB* pudesse existir e circular naquela centúria.

3. OS MEDIADORES DA OBRA *DEUX ANNÉES AU BRÉSIL*

Das cousas já ditas tiramos um corolário que nos agrada, mas que poucos segundo cremos aceitarão: que nenhuma carestia deve impedir alguém de comprar livros – desde que tenha o que se pede por eles – exceto para obstar alguma malícia do vendedor ou para esperar ocasião mais oportuna para a compra⁴¹.

Ricardo de Bury

O segundo capítulo objetiva apresentar alguns indivíduos e instituições que contribuíram para a publicação de *Deux années au Brésil* (*DAB*). Cumpre salientar o sentido desejado ao utilizar a expressão *mediadores* apresentada no título deste capítulo. A ambição é alinhar-se a proposição de Guimarães (2017) acerca do ecossistema que tornou possível a distribuição e leitura de textos estrangeiros no Brasil no século XIX, conforme o excerto a seguir:

Existe, afinal, alguma singularidade do conceito de *passeur*? Se existe, a nosso ver, reside na inclinação pedagógica daquele que instrui e inspira gostos e hábitos. Um simples *médiateur* pode servir como *meio* de informação (*media* no latim) com ou sem a intenção de incutir algo no receptor, um mero árbitro. Já o *passeur* para assumir a vocação formadora. Ora, muitos intelectuais, homens de letras, editores ou livreiros tiveram essa função pedagógica – tanto ao criar público leitor que comprasse seus títulos, quanto ao inspirar valores. (p. 325-326)

Embora o excerto citado por Guimarães refira-se a uma reflexão sobre a tradução mais apropriada para o termo francês *passeur*, o conceito permite visualizar as possíveis formas de compreender uma definição que se revela importante na elaboração e defesa dos argumentos aqui apresentados. Desse modo, o emprego de “mediadores” traz em si tanto o sentido associado à noção de *media*, quanto aquilo que a autora chama de “vocação formadora”.

Compreende-se, nesse sentido, que a *Librairie Hachette*, o periódico *Le Tour du monde*, algumas livrarias sediadas no Rio de Janeiro, e por fim, Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), com seus relatos de viagem ao Brasil, desempenharam dupla função ao serem

⁴¹ DAECTO, M. M. **O Império dos livros**. São Paulo: EDUSP, 2019, p. 137.

classificados como mediadores: contribuíram no sentido comunicacional, ao servirem como instrumentos para a divulgação de *DAB*, assim como atuaram no papel de formadores de uma perspectiva sobre o trabalho de Biard e a categoria na qual seu tipo de autoria e obra se enquadravam.

Se anteriormente discutimos a função social do autor e a sua constituição a partir da vida de Biard, agora apresentam-se os elementos práticos que fizeram de *DAB* mais uma das *obras* do pintor lionês e lhe tornaram ainda mais conhecido no Brasil e na França na segunda metade do século XIX. Além de possibilitar que o livro chegasse às mãos dos leitores, esses mediadores também contam parte da história daquilo que Jean Yves Mollier (2010) chamou de *capitalismo editorial*.

Desta forma, os três primeiros itens deste capítulo se alinham a uma perspectiva mais tradicional de olhar para os mediadores dos livros. A editora, o livreiro e as materialidades do texto anteriores ao livro *DAB* se aproximam da perspectiva de Darnton (2010), que privilegia personagens e instituições do mercado editorial como principais intermediários na produção dos livros. Não obstante, a última seção deste capítulo acrescenta um segundo de mediação do texto: aquela que se dá a partir do conteúdo de outros livros.

Em relação às fontes, contou-se com o apoio da pesquisadora Ana Utsch, que gentilmente cedeu parte de seu acervo digital dos *catalogues da Librairie Hachette*. Outro trecho da documentação analisada no capítulo está disponível a partir do repositório da Gallica, como as correspondências entre Hachette e Macé, as edições do livro de Paul Brocca e de *Le Tour du monde*. Por fim, os livros de Debret e Rugendas foram consultados em versões físicas, em português, publicados nos anos de 1998 e 2019. As imagens contidas nestas obras, quando utilizadas para comparação com as gravuras publicadas em *DAB*, foram obtidas a partir das edições dos textos de viagens digitalizados disponíveis na Gallica, cuja publicação primordial remonta à década de 1830.

Dito isso, é possível estabelecer mais uma contribuição da discussão proposta por Guimarães (2017), ao analisar os agentes da circulação de jornais franceses no Brasil. Os mediadores podem, assim, ser segmentados em pessoas e *instituições*, igualmente importantes para difusão dos textos. Entre as pessoas mediadoras de *DAB*, o leitor poderá encontrar influências de Debret, Rugendas, B. L. Garnier, Louis Hachette, Edouard Charton, entre outros

indivíduos que contribuíram de diferentes formas para que o livro de Biard alcançasse os leitores. Já entre instituições, destaca-se a trajetória da *Hachette* e suas estratégias comerciais. Como exemplo disto, destaca-se o periódico *Le Tour du monde*, no qual trechos de *DAB* foram publicados em fascículos nomeados como *Voyage au Brésil* em 1861.

Considera-se que esses mediadores promoveram e divulgaram o livro de Biard, mesmo sem estarem, necessariamente, geograficamente próximos de seu público consumidor/leitor. Exercendo, portanto, a função de incutir gostos e representações, alimentaram um mercado para determinado tipo de texto ou simplesmente atuaram na comercialização e distribuição das obras — em alguns casos, exercendo ambas as funções simultaneamente.

3.1 A *Librairie Hachette*

A seguir, serão apresentadas, em linhas gerais, questões sobre os processos de edição e circulação dos livros na França ao longo do século XIX, com base no caso da *Librairie Hachette*. Considera-se tal abordagem importante à medida que a França é o país de origem de François Biard e o local onde estão as pessoas para quem seu texto foram remetidos inicialmente. Além disso, é ao mercado editorial francês que suas obras estavam submetidas para serem publicadas e difundidas.

A França vivenciava, nesse período, a emergência de mercados literários distintos, que colaboraram para a transformação do ambiente editorial. Por um lado, havia a “edição industrial”, na qual as prensas mecânicas direcionavam sua produção para o grande público, ávidos por romance, pelos relatos de viagem ou pela cobertura cotidiana do jornal impresso. Na outra margem da comparação, há um outro tipo de produção editorial, voltada a colecionadores ou bibliófilos, indivíduos que buscavam materialidades privadas e cuja impressão remettesse ao valor social atribuído àquelas obras.

Louis Christophe François Hachette⁴² (1800-1864), ou simplesmente Louis Hachette, foi exemplo de um dos comerciantes de livro que se adaptou a essas transformações do mercado editorial francês, oferecendo a seus consumidores desde livros luxuosos até brochuras simples, de baixo custo e impressão em grandes tiragens.

Este homem foi figura importante do mercado editorial francês e fundador da *Librairie Hachette*, que desde pelo menos a década de 1830 teve intensa participação no mercado livreiro da França. Segundo Mollier (2014), as atividades econômicas de Hachette⁴³ começam em 1826, mas nesse período eram marcadas por uma lucratividade claudicante e dívidas contraídas com ricos funcionários públicos parisienses (Mollier, 2014, p. 232-238), sócios de seu negócio. Apesar disso, esses investidores enxergavam no negócio e no jovem editor uma possibilidade de ascensão e retorno do investimento, razão pela qual mantiveram a aposta em Hachette.

A família de Louis era pobre; sua mãe trabalhou em algum cargo no *Lycée Louis-le-Grand* e sua atividade laboral serviu de intermédio para que o jovem ali estudasse. Por ser um estudante diligente e destacado, obteve uma bolsa de estudos para continuar sua formação no Internato Nacional (1819), o que lhe permitiu ser aluno de François Guizot⁴⁴ (1787-1874). Esse contato foi decisivo anos depois, quando Hachette, já como empresário, utilizou sua influência com o então ministro da Instrução Pública — seu antigo professor — para abrir o mercado educacional para sua editora (Conceição, 2020).

Em 28 de junho de 1833, a chamada Lei Guizot foi promulgada, instituindo e disciplinando a instrução pública na França. O ensino passou a ser obrigatório, assim como sua divisão em graus, dos quais o *elementar* envolveria aquisição da leitura, escrita e formação religiosa; e o *superior*, canto, geografia, história, algumas ciências físicas e geometria.

⁴² Nascido em maio de 1800, em Rethel, cidade da região das Ardenas, norte da França, e morto em julho de 1864, na cidade de Seine, localizada no departamento homônimo. Filho de camponeses e estudante dedicado, conseguiu ascensão financeira atuando no comércio de livros.

⁴³ Ao longo da tese, “Hachette” foi grafado no formato bold e em itálico. Quando o verbete aparece sinalizado em itálico ele está se referindo a *librairie* fundada em 1826. Quando o termo estiver grafado na forma tradicional a referência é ao *monsieur* Louis Hachette.

⁴⁴ Destacou-se como importante historiador da Revolução Francesa, além de estadista e ministro de Estado ao longo da monarquia de Julho. Ele desempenhou papel importante na mudança educacional francesa do século XIX ao ser autor de leis que tornaram a instrução obrigatória e inseriam a leitura de textos vernáculos como instrumentos da formação escolar.

As mudanças impostas pela Monarquia de Julho ainda colocavam a responsabilidade pela implantação e fiscalização desses novos ditames sobre os distritos, que deveriam formar comitês locais como instituições responsáveis pelo cumprimento dos novos regramentos educacionais. Essa legislação criou um novo mercado para os editores franceses do período, uma vez que a instrução formal e pública ampliaria a quantidade de escolas no país, além de criar uma demanda por manuais educacionais que dessem conta dos dois níveis de formação.

Ciente dessa oportunidade, Louis Hachette reforçou os contatos com o antigo professor e firmou uma parceria com o Estado francês, produzindo e comercializando manuais de instrução. Entre os exemplos estão as coleções periódicas *Revue de l'instruction publique* e o *Manuel général de l'instruction primaire*, voltadas às novas escolas públicas francesas da década de 1850.

Nesse contexto, Hachette buscou o monopólio na produção de cartilhas educacionais e demais materiais destinados à instrução pública francesa. Certamente, tal ambição e interesse causaram críticas de outros setores do mercado editorial também interessados no mercado das letras voltados à instrução pública.

Um de seus principais opositores foi Jean Macé⁴⁵, professor, sócio da Loja para Educação e comerciante de materiais para instrução pública e que disputava mercado com a *librairie*. Sobre as relações entre essa editora e o mercado escolar francês, Macé afirmou:

Chego ao ponto mais importante, sem dúvida, e ao mesmo tempo o mais delicado: os conselhos a dar quanto à escolha dos livros. O assunto é tanto mais espinhoso quanto implica uma questão financeira — não para quem dá o conselho, é verdade, mas ao menos para os fornecedores de livros por ele indicados. A clientela em perspectiva de todos as comunas da França tem algo de suficientemente sedutor para despertar ambições na livraria francesa, acostumada até agora a operar em escala bastante modesta, excetuando os negócios com livros escolares e religiosos. Compreende-se, pois, que se tente desde

⁴⁵ Nascido em 1815 e morto em 1894, era jornalista, pedagogo e professor, tendo interesse e atuação no debate sobre instrução pública na França, ganhando proeminência a partir de 1860. Foi um dos fundadores da Loja de Educação e Recreação (1864) e, posteriormente, Liga de Educação (1866), em associação com Pierre-Jules Hatzel, também proprietário de uma editora na França. Eleger-se senador em 1883 e defendeu uma retórica nacionalista e chauvinista, principalmente em relação aos insucessos das campanhas francesas no Oriente Médio, na década de 1870.

já conquistar um mercado de tais proporções. (Macé, 1864, p. 5, tradução livre)⁴⁶

Li, senhor, com grande atenção, a parte principal de seu panfleto, aquela que trata da escolha dos livros a serem introduzidos nas bibliotecas. O senhor começa por informar o público que existe, atualmente, um empreendedor licitado de bibliotecas comunais "que, em uma petição a Sua Majestade o Imperador, compromete-se a entregar" trezentos volumes em três anos, ou seja, dois volumes por semana impressos a 50.000 exemplares, ao preço de dois francos por volume, desde que o Estado consinta em lhe conceder pessoalmente, e a ele somente, o privilégio de fornecer às bibliotecas municipais. Ignoro a veracidade do fato que o senhor aponta, mas estou certo de que nenhuma administração na França desejaria patrocinar um tal empreendimento, o qual, segundo seus cálculos, deixaria ao empreendedor um lucro de cinquenta mil francos por semana — e, o que é ainda mais grave, poderia muito bem introduzir apenas quinquelhariás nas comunas.

A esse propósito, senhor, poderia expressar opiniões com as quais não posso concordar e que lhe peço licença para contestar. O senhor declara, inicialmente, "que a escolha dos livros é o assunto mais escabroso das bibliotecas comunais". Isso é perfeitamente verdadeiro. Mas não pelos motivos que o senhor indica — isto é, a questão financeira — e sim porque os livros destinados ao objetivo principal das bibliotecas populares ainda não são suficientemente numerosos. Até o momento, os escritores têm escrito, em geral, para homens de estudo ou de lazer, e não para as classes trabalhadoras, que ainda hoje leem muito pouco. Há, portanto, uma literatura específica a ser criada, e posso assegurar-lhe que pessoas de coração e grande talento têm-se empenhado seriamente nessa tarefa. (Hachette, 1864, p. 5-6, tradução livre)⁴⁷

⁴⁶ *J'arrive au point le plus important sans contredit, et en même temps le plus délicat, aux conseils à donner sur le choix des livres. Le sujet est d'autant plus scabreux qu'il y a dessous une question d'argent, non pas, il est vrai, pour le donneur de conseils, mais au moins pour les fournisseurs des livres désignés par lui. La clientèle en perspective de toutes les communes du Franco, a quelque chose d'assez séduisant pour éveiller des ambitions dans la librairie française, habituée jusqu'à présent à opérer sur une échelle assez misérable, en dehors des affaires des livres de classe et d'église, et je conçois qu'on cherche d'avance à s'emparer d'un marché qui peut atteindre des proportions.*

⁴⁷ *J'ai lu, Monsieur, avec une grande attention la partie principale de votre brochure, celle qui a trait au choix des livres à introduire dans les bibliothèques. Vous commencez par informer le public qu'il existe en ce moment un entrepreneur à forfait des bibliothèques communales « qui, dans un mémoire à Sa Majesté l'Empereur, prend l'engagement de livrer « trois cents volumes en trois ans, soit deux volumes « par semaine tirés à 50 000 exemplaires à raison de «deux francs par volume, pourvu que l'État consent à lui accorder personnellement et à lui seul le privilège de fournir les bibliothèques «municipales. » J'ignore ce qu'il y a de réel dans le fait que vous signalez, mais je suis certain qu'aucune administration en France ne voudrait patroner une pareille entreprise, qui, d'après vos calculs, laisserait à l'entrepreneur un bénéfice de 50 000 francs par semaine, et, ce qui est bien plus grave encore, pourrait bien n'introduire qu'une triste pacotille dans les communes.*

A cette occasion, Monsieur, y pus émettez des opinions aux quelles je ne puis, m'associer et que je vous demande la permission de combattre. Vous déclarez d'abord « que le choix des Hyres est le sujet le plus scabreux des bibliothèques communales. » Cela est parfaitement vrai. Mais ce n'est point comme vous le dites, parce qu'il y a dessous une question d'argent, c'est parce que les livres destinés au but principal des bibliothèques populaires ne sont pas encore assez nombreux. Jusqu'ici les écrivains ont en général écrit pour les hommes d'étude ou de loisir, et non pour les classes laborieuses, qui, aujourd'hui même, lisent encore fort peu. Il y a donc une littérature spéciale à créer, et je puis vous, assurer que des gens de cœur et de grand talent se sont mis sérieusement à l'œuvre.

Os excertos analisados neste capítulo revelam a discussão entre Macé e Hachette a respeito dos livros que abasteceriam as bibliotecas comunais. Segundo a legislação de 1833, além dos *instituteurs*, caberia aos departamentos e *arrondissements* franceses estabelecer bibliotecas comunais que atendessem tanto os estudantes quanto a comunidade local. A disputa se concentrava em torno de quais editoras seriam escolhidas e por meio de quais acordos essas bibliotecas seriam abastecidas.

O fornecimento dos livros úteis na instrução e na formação de leitores na França representava não apenas uma atrativa prestação de serviços ao poder público, mas também um acordo financeiro desejável para a maioria das editoras. Esse era um dos pontos que Macé denunciava (o contrato vultuoso nas mãos da *Hachette*) e que obteve resposta rápida. Em seu texto, Jean Macé ainda argumentou sobre a relação entre os editores e os líderes das comunas francesas e as técnicas que eram utilizadas para vender mais e mais livros. (Macé, 1864)

A sinalização de professor/editor possuía fundamento. A *Hachette* já tinha uma participação importante na produção de materiais escolares. Além disso, entre seus clientes estiveram intelectuais renomados do período como Jules Michelet (Mollier, 1999), um dos mais reconhecidos historiadores da época. A *librairie* estava agora em busca de mais um espaço para comercializar no interior do mercado educacional, trazendo suas encadernações mais sofisticadas para o acervo das bibliotecas comunais.

Hachette, por sua vez, contestou o argumento de Macé em dois pontos centrais: primeiro, desdenhou de acordo entre um intermediário do mercado editorial e a majestade imperial, supostamente envolvidos no contrato — 50 mil francos — afirmando que essa quantia, na prática, só permitiria o fornecimento de livros de baixa qualidade, que chamou de “lixo”. O termo poderia se referir ao conteúdo das obras (literatura de pouco importância), à sua materialidade (impressão/encadernação) ou a ambos. De toda sorte, o argumento de Hachette também parece sugerir que se ele estivesse na posição de negociador com o governo francês no acordo que Macé denunciou, cobraria mais caro que o “valor escandaloso” visto por seu crítico.

O segundo ponto abordado por Hachette dizia respeito à preocupação de Macé com os custos, em detrimento da crescente demanda das bibliotecas

comunais por livros. A acusação que Hachette fazia a Macé era a de que este se preocupava com recursos, ao invés se surpreender com o fato de as camadas mais pobres da sociedade lerem pouco — evidência, segundo ele, da necessidade de ampliação dos acervos.

Essas visões em conflito revelam não apenas disputas pessoais, mas também um embate por espaço no mercado editorial francês. Jean Macé, pedagogo, professor e sócio de uma livraria, viu na educação pública uma oportunidade para ampliar a lucratividade de seus negócios. Ao se aliar a Hatzel, fundou uma editora especializada em títulos escolares, que se desenvolveu ao longo de 1864, ano também da publicação de sua carta sobre a instrução pública.

A instrução pública era estratégica para o estabelecimento e para o futuro de qualquer editora em meados do século XIX. O Estado, além de grande consumidor, tinha o poder de definir quais obras seriam consideradas de interesse público. Assim, uma editora bem-posicionada junto ao governo tinha mais chances de ampliar sua circulação em escolas e bibliotecas.

Outro fator relevante para entender o sucesso editorial das editoras francesas na segunda metade do oitocentos, especialmente da *Hachette*, diz respeito à formação das coleções e à versatilidade dos produtos impressos comercializados pela *librairie*. Ana Utsch (2015) caracterizou a edição de livros na França do oitocentos como um dos vetores do amplo crescimento do mercado editorial do país no mesmo período. Embora o universo dos editores não estivesse restrito aos livros — disputando espaço com jornais, selos, brasões e serviços gráficos —, o mercado livreiro ganhou destaque.

Segundo Utsch (2015, p. 59), o crescimento da leitura e da produção editorial na França do século XIX teve diversas motivações, embora destaque-se duas aqui: as práticas inovadoras das editoras e o crescimento do colecionismo, que impulsionava a produção personalizada de livros. Essas características transformaram profundamente a relação social com o livro e com o espaço que o acolhia: a biblioteca.

Sobre os conceitos e suas distinções, a autora afirmou que:

É necessário lembrar que as noções de “coleção de livro”, de “biblioteca” e de “livraria” se sobrepõem em diferentes práticas. A biblioteca é carregada por um significado editorial traduzido pela

constituição de séries de livros anunciadas e comercializadas pelos editores. Estas séries – que constituem o que nós conhecemos hoje por “coleção editorial” – tinham a sua identidade, e muitas vezes sua aparente coerência textual, pautada na relação estabelecida entre a escolha do formato, dos elementos materiais e da hierarquia de preços. Quanto à livraria – que no séc. XIX ainda poderia significar biblioteca, local de acúmulo e de saber –, é preciso ter em mente que o sistema de difusão e venda do livro, ainda herdeiro do antigo regime de produção, se apoiava na circulação de catálogos de editores e não “no ato, que nos é familiar, de entrar em uma loja, escolher livros expostos e comprá-los” (Utsch, 2015, p. 59-60)

Portanto, houve uma ressignificação, ao longo do século XIX, desses conceitos. A biblioteca não representava um espaço físico que resguarda títulos importantes da história e cultura de um grupo, mas, em oposição, referia-se à uma coleção de livros cujos critérios de seleção e agrupamento dependiam da escolha e influência dos editores. Tal escolha delimitava também em quais locais e por quais preços as “bibliotecas” poderiam ser adquiridas.

A livraria do oitocentos é o que mais se aproxima do conceito atual de biblioteca. Portanto, quando as fontes aqui analisadas se referirem a livrarias, estão se referindo ao espaço ou instituição que administra um acervo de livros considerado importante ou representativo de uma dada cultura. “Coleção editorial” seria uma forma de se referir à “biblioteca” produzida por um respectivo editor.

Além dessas importantes questões, Utsch (2015) mostra como a relação entre esses espaços e a aquisição de livros era bem diferente da atual, mesmo no período historicamente próximo (século XIX – século XXI). Hoje, pode-se “entrar em uma loja, escolher livros expostos e comprá-los” ou, no caso de bibliotecas públicas, entrar, escolher e solicitar o empréstimo ou ler no ambiente. A relação social com os livros e seus repositórios, ao menos na França oitocentista, sobre a qual discorreu-se aqui, possuía outro ritual.

Adquirir um livro dependia mais da seleção feita pelos editores que do interesse particular. Obviamente, essa seleção partia de um diálogo entre editores e livreiros, no sentido de identificar os temas mais buscados em determinado período para a montagem das coleções editoriais. Mesmo assim, os livros relacionados a esses temas, que seriam mais ou menos lidos, dependiam das relações entre autores, editores e livreiros, que eram influenciados pela audiência a optar por determinadas obras ou temas.

São, pois, os catálogos dos editores, que atravessam o século, que nos permitiram examinar a progressiva constituição da função editorial assumida pela encadernação. Gradualmente, eles passaram a fornecer os critérios para a singularização dos exemplares de um conjunto de livros que, por suas características textuais e materiais, até então se opunham aos valores bibliófilos. Desde então, os formatos médios e pequenos, ilustrados ou não, passaram a ser dignos de toda uma gama de encadernações oferecidas ao grande público. (Utsch, 2020, p. 82-83, tradução livre)⁴⁸

O excerto acima permite identificar algumas características do processo de produção das coleções, assim como de um tipo de impresso muito útil para que os leitores pudessem ter contato com os mais variados produtos da editora. Ao descrever os catálogos das editoras, Utsch (2020) nos apresentou um tipo de fonte histórica que visibilizou os critérios de personalização dos livros no oitocentos.

Somado a isto, a autora indicou que certos livros, que outrora não tinham um valor social atribuído aos impressos consumidos pelos bibliófilos, poderiam ter sua materialidade alterada afim de aproximar sua aparência dos impressos de colecionadores que usufruíam dos melhores materiais que a encadernação do período poderia fornecer. Em outras palavras, impressos de viagem, materiais escolares, dicionários – a depender da encadernação – poderiam ser comprados com aparência similar a textos sobre política, filosofia ou clássicos da literatura.

A imagem 5 apresenta um exemplo disso, sendo um trecho do *Catalogue des livres d'étrennes* (“Catálogo de livros para ano novo”), que apresentava algumas coleções como: edições de grande luxo, viagens e biblioteca das maravilhas. Em cada uma das coleções, o comprador poderia adquirir os impressos encadernados ou como brochuras.

Os catálogos da editora, por si só, já despertavam a atenção do consumidor. Possuíam diversas ilustrações feitas com excelentes gravuras e um sofisticado processo de impressão. As imagens nele presentes também serviam como chamariz e motivador para que o leitor comprasse os livros

⁴⁸ Ce sont donc eux, les catalogues d'éditeurs, qui sillonnent tout le siècle, qui nous ont permis d'examiner la constitution progressive de la fonction éditoriale assumée par la reliure. Graduellement, ils commencent à fournir les critères de singularisation des exemplaires tout un ensemble de livres qui, pour leurs caractéristiques textuelles et matérielles, s'opposaient jusqu'alors aux valeurs bibliophiles. Dès lors, les formats moyens et petits, illustrés ou non, sont dignes de recevoir toute une gamme d'habits proposés au grand public.

comercializados pela editora. No trecho do catálogo de 1870, o leitor poderá encontrar a gravura que ilustrava o livro *Le Japon illustré* produzido por Aimé Humbert⁴⁹ (1819-1900). A ilustração, na qual uma mulher aparece segurando um bebê preso às suas costas, é um indício desse interesse etnográfico.

Na página destacada do catálogo da *Hachette*, há relatos de viagens à América, África e Oriente. Dois registros de viagens ao Brasil e um à Guiana Francesa, três registros de viagens à África, o mesmo número de excursões para a região polar do globo. Entre os livros de viagem, *DAB* de Biard é o segundo entre aquelas que possuía mais ilustrações (duzentas). O livro de Hubert era o mais ilustrado, com quinhentas gravuras, e em terceiro lugar na lista de ilustrações estava *Le Guyane Française* com 100 gravuras também produzidas por Edouard Riou.

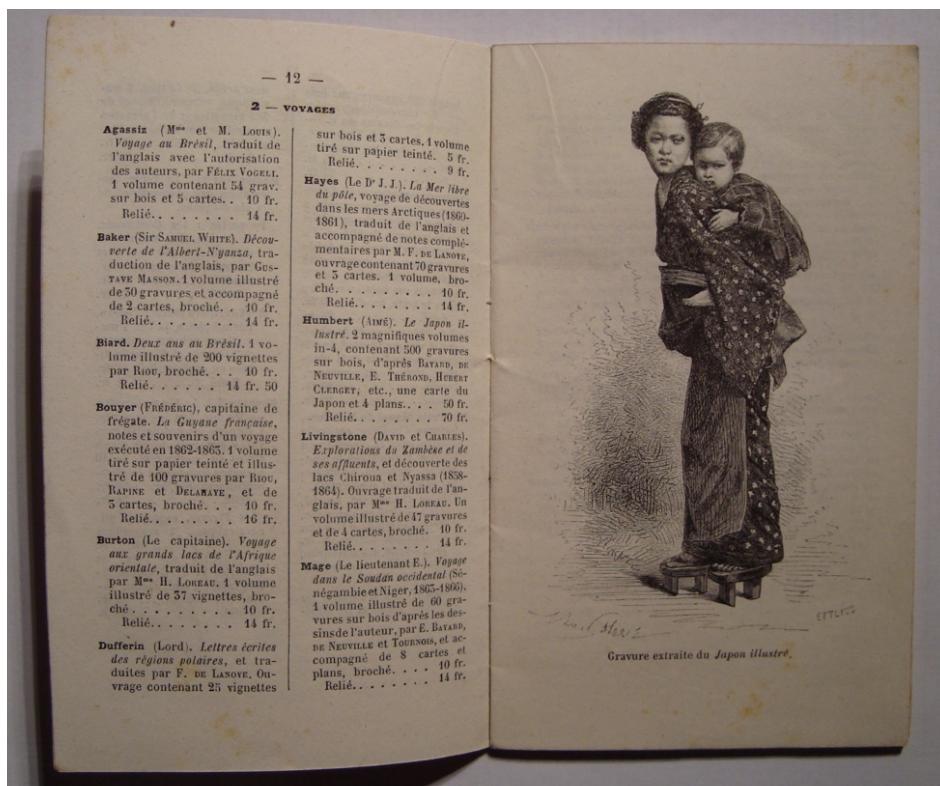


Imagen 5. 2 - Voyages

FONTE: Catalogue des livres d'étranges. L. Hachette & Cie, Paris: 1870. p. 12
Série Q10, BnF - [imagem disponibilizada por Ana Utsch].

⁴⁹ O autor nasceu na Suíça e fazia parte de uma família de relojoeiros tradicionais da cidade de La Chaux-de-Fonds. Sua ida ao Japão provavelmente estava relacionada com um interesse em expandir os mercados consumidores dos produtos da empresa de sua família.

Ainda na imagem 5, é possível identificar que a maioria dos livros da coleção poderia ser comprado por dez francos (brochura) e por quatorze francos quando encadernado, porém havia exceções. A encadernação de *DAB* custaria ao consumidor, em 1870, quatorze francos e cinquenta centavos. Subindo o patamar de preços estiveram *Le Guyane Française* custando dezesseis francos na versão encadernada e *Le Japon illustré* como o livro mais caro da coleção, custando cinquenta francos no formato brochura e setenta francos encadernado. O relato do Lord Dufferin é o texto de viagem mais barato desta lista, custando cinco e nove francos, dependendo da materialidade.

Os preços indicam que os livros desta coleção eram produtos caros⁵⁰ na sociedade francesa da segunda metade do século XIX. A biblioteca de livros de viagens do catálogo faz referência a ilustrações via gravuras, vinhetas, mapas e plantas. Novamente, o livro de Aimé Hubert se destaca contendo quatro plantas de edificações japonesas, assim como a *Voyage dans le Soudan occidental* de Eugène Mage (1837-1869), que prometia oito mapas e plantas das construções da região. Certamente, a incorporação dessas ilustrações, somada ao tipo de materialidade dos textos, encarecia os produtos.

Ainda pensando nas informações possibilitadas pelo catálogo de livros para festas de fim ano da *Hachette*, observa-se que a *librairie*, além de comercializar produtos ilustrados com mapas e plantas, também traduzia relatos de viagem, os publicava e os vendia junto com textos escritos em língua francesa. Um exemplo disso é o caso de um texto também nomeado como *Voyage au Brésil*, escrito pela *madame* e pelo *monsieur* Agassiz, que apareceu como sendo traduzido por Félix Vogeli, a partir da autorização de seus autores. “[...] traduit de l’anglais avec l’autorisation des auters”.

⁵⁰ A equivalência de preços é uma tarefa complicada. O endereço eletrônico mais confiável para fazer uma comparação dos preços foi o do *Institut national de la statistique et des études économiques* da França. Mesmo assim, o referido site só fez a equivalência euro X francos até 1901, o que dista mais de quarenta anos da data do catálogo (1870). Somado a isto, o site afirmava que “os dados são estatísticos e incertos por natureza”, o que dificulta ainda mais a possibilidade de estabelecer um parâmetro verossímil sobre o que valia 10 francos em 1870. Se mesmo diante de todas essas ressalvas, o leitor ainda tiver interesse em estabelecer uma base de comparação, o referido endereço atribuiu a 10 francos, em 1901, a equivalência a 44,77 euros na atualidade. Não é um absurdo supor que 10 francos em 1870 valessem mais que o equivalente a 55 euros em 2024. Para consulta ao endereço eletrônico do instituto ver: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>. Acessado em 13 nov. de 2024.

O referido excerto do *catalogue* retomou a discussão realizada no primeiro capítulo acerca da autoria, e também inseriu mais um profissional nesse ambiente de negócios que era a produção e comercialização de livros no período, que é a figura do tradutor. Em outros trechos das informações da imagem 5, aparecem como tradutores de livros de viagem: Gustave Masson (1819-1888), Henriette Loreau⁵¹ tradutora de dois livros de viagens à África e F. de Lanove que também traduziu dois dos relatos da página, dessa vez de viagens ao Polo Norte. Todos os tradutores citados nesta seção e naquela fonte traduziram textos do inglês para o francês.

Essa informação também sugere que a *librairie* estava atenta a textos (de viagens ou não) produzidos em vários lugares do mundo. Como será descrito no quarto item deste capítulo, os livreiros e editores nem sempre tinham uma autorização formal para traduzir e publicar textos em outros idiomas e de outros autores. As questões acerca dos direitos de autor ou de tradução eram frequentemente burladas por muitos comerciantes a fim de diminuir os custos da operação da publicação e vendas de livros.

O trecho do *catalogue* dedicado aos livros impressos em “éditions de grand luxe”⁵² também trouxe o nome de outros tradutores de obras em inglês, italiano e espanhol. Entre esses livros estavam obras clássicas como *Inferno* de Dante, e *Don Quixote* de Cervantes, além das *Fábulas* de La Fontaine. Alguns desses livros além das materialidades da brochura e da encadernação, poderiam ser adquiridos com outros tipos de papel (*papier de Chine*) e de encadernação (*cartonnés richement*). A média dos valores dos livros desta coleção da *librairie* variavam entre dez e duzentos e dez francos.

Uma das características da versatilidade dos produtos da *Hachette* estava no destaque dado aos elementos envolvidos na impressão dos livros, e a oferta dessas informações e possibilidades a seus consumidores.

Todos os elementos visuais e materiais são colocados em relevo pelas edições e pelos anúncios que as veiculavam: formato, qualidade das gravuras, êxito da impressão tipográfica, variedade de papéis,

⁵¹ A madame Loreau traduziu algumas obras do inglês para o francês ao longo do século XIX. Além dos livros listados no catálogo da editora, Henriette Loreau também traduziu para o francês um romance da Émile Brönte. Infelizmente, não conseguimos mapear mais informações sobre a trajetória de vida desta tradutora.

⁵² Catalogue des livres d'étrangers. L. Hachette & Cie, Paris: 1870. p. 1, p. 4, p. 8.

símbolos decorativos e distintivos (brasões, emblemas, armas) e, finalmente, uma grande variedade de encadernações. [...]

Já Louis Hachette sistematiza a função editorial dos elementos que compõem um livro materialmente, ao estabelecer a classificação de inúmeras séries, bibliotecas e coleções editoriais colocadas em circulação para o grande público a partir de dois critérios: diversificação dos formatos e multiplicação das modalidades de encadernação. (Utsch, 2015, p. 60)

Tais edições ofereciam diversas possibilidades de escolhas a seus clientes. Em primeiro lugar, a oportunidade de opinar sobre a qualidade da impressão das gravuras, o tipo de papel e encadernação, a seleção de tipos gráficos e uma infinidade de símbolos heráldicos que poderiam ou não ser incorporados à personificação dos impressos.

Mais especificamente, entre os méritos da *Hachette* para seu sucesso comercial no oitocentos estava a formação de bibliotecas temáticas e de formato, em que o conteúdo do impresso era associado a algumas das categorias criadas pela editora e facilmente identificadas pela materialidade da obra. Assim, obras filosóficas, religiosas ou literatura de viagem, desde que pertencentes à *librairie*, eram identificáveis apenas à vista de suas capas e formatos de encadernação. Entre as coleções com estas encadernações específicas, pode-se citar *Bibliothèque variée*, *Bibliothèque rose*, *Bibliothèque de merveilles* e *Éditions illustrées de grand luxe* (Utsch, 2015). Sobre os diferentes tipos de coleção e encadernação, o trecho seguinte acrescenta mais exemplos,

- Educação e devoção, formatos in-8, in-12 et in-18
- Literatura francesa, formatos in-8, in-12 et in-18
- História e Geografia, formatos in-4, in-8, in-12 et in-18
- Filosofia, formatos in-8, in-12 et in-18
- Ciências e belas artes, formatos in-4, in-8, in-12 et in-18
- Obras em latim e latim-francês in-18
- Obras em grego e grego-francês in-18
- Obras em língua estrangeira in-18
- Belas cartonagens, formatos in-12 e in-18. (Hachette, 1843, p. 18 apud Utsch, 2015, p. 62)

Percebe-se, a partir do catálogo, a prática da editora em estabelecer categorias temáticas e associá-las também ao formato de dobras e corte das folhas e à proposta de encadernação. O registro da *Hachette*, apresentado por Utsch (2015), confirmou o argumento sobre o tipo de seriação dos livros e demais impressos produzidos pela editora, além de apresentar coleções nas quais os livros eram distribuídos.

Outro fator que ajuda a entender o sucesso da *Hachette* está na capacidade da editora de comercializar escritos nos mais variados preços. O público em geral encontrava na editora impressos (Utsch, 2015, p. 63) com preços que variavam de 60 centavos a 200 francos, o que representava que pessoas com maior ou menor poder aquisitivo poderiam encontrar produtos condizentes com seu perfil financeiro nas listas de livros da editora. A imagem a seguir (imagem 6) apresenta o destaque de mais um catálogo da *Hachette* desta vez do ano de 1864.

Ela indica a presença da estratégia editorial da *librairie*, anteriormente descrita, para a comercialização de impressos, especificamente livros, nos mais variados preços e formatos. Vale a pena atenção ao trecho da quarta parte do catálogo de 1864 da *Hachette*, no qual *DAB* é anunciado em meio a outros livros com detalhes sofisticados na encadernação⁵³ o que indica que, no período mais próximo à primeira publicação do artefato, o mesmo estava entre os produtos de alto valor agregado comercializado pela editora.



Imagen 6. *Ouvrages dorés sur tranche. Format grand in-octavo*

FONTE: *Quatrième partie du catalogue: Livres reliés pour les distributions de prix*. L. Hachette & Cie, Paris: 1864. p. 20. Série Q10, BnF - [imagem disponibilizada por Ana Utsch].

⁵³ O texto do catálogo caracteriza os livros como obras com “trabalhos em dourado nas bordas” e sugere que os referidos objetos poderiam servir de premiação aos merecedores de emblemas honorários.

Quando comparado com a imagem 5 é possível visualizar a flutuação do preço do livro de Biard entre 1864 e 1872. Na década de 1870, o artefato de viagens custou 14 francos e cinquenta cêntimos, enquanto na década anterior – como também revela a imagem 6 – o livro era anunciado ao custo de 21 francos. Essa “desvalorização” do livro em seis anos pode ter relação com os diferentes tipos de materiais empregados nas edições, ou mesmo à perda do caráter de novidade da impressão.

Analizando novamente o catálogo de 1864 da imagem 6, percebe-se uma lista descrita como “obras impressas com cortes dourados” que representavam um sistema de classificação da *Hachette*. Além do detalhe que agrupa opulência ao impresso, pode-se perceber que o trabalho de Biard foi anunciado junto a diversos dicionários. O primeiro deles para orientar a vida no campo e na cidade, o segundo como um guia universal para a História e a Geografia, o terceiro, produzido por Bouillet, abordava as “letras e artes”, e, por fim, um dicionário de “sinônimos” para a língua francesa.

Ao longo desta pesquisa, pode-se perceber a presença de vários anúncios de dicionários. Possivelmente, uma das causas da repetição deste material tem relação com a expansão da educação pública e laica na França ao longo do século XIX⁵⁴. No primeiro capítulo, onde se discutiu a questão da autoria associada a Biard, foi citado um dicionário de pessoas ilustres do século XIX organizado por Gustave Vepereau. Esse tipo de publicação substituiu a noção de encyclopédia do século XVIII, adaptando a ambição de sistematização do conhecimento à nova realidade de expansão do capitalismo editorial na França.

Como o século XIX foi um período de maior popularização do livro e da imprensa em relação ao contexto do setecentos, as listas da *librairie* indicam que este (dicionário) também seria um tipo de materialidade do texto que despertaria o interesse de colecionadores ou o desejo de exposição em gabinetes e bibliotecas particulares.

Nesse caso, pode-se supor que, entre as décadas de 1860 e 1870, alguns destes livros (*DAB* e/ou dicionários) se tornaram material de apoio para a

⁵⁴ Segundo Jean-Yves Mollier, As décadas entre 1840 – 1870 são o período dos dicionários na história editorial francesa. Somado a isto, esta produção tem uma relação direta com a popularização da instrução escolar pública. Ver: MOLLIER, J.-Y. **A Leitura e seu público no mundo contemporâneo**: Ensaios sobre História cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 148-151.

formação pública da geração de estudantes franceses. O *Jornal do Commércio*, publicou, em 1882, em um de seus folhetins, o depoimento de Frederico José de Santa Anna Nery (1848-1901)⁵⁵, que comentava o passamento de François Biard naquele mesmo ano. Pelo que foi afirmado no texto, é possível supor que Nery tenha tido contato com o texto de Biard sobre o Brasil em ambientes instrucionais⁵⁶.

O referido depoimento integra a edição do jornal carioca que comentou o passamento de François Biard em 1882. Nele, o autor afirmou que sofreu com algumas “pilherias sangrentas” que o autor de *DAB* havia divulgado em seu livro sobre o Brasil. Tal fato teria ocorrido décadas antes da publicação do texto no *Jornal do Commercio*, período no qual seu autor estava na França para realizar seus estudos. Aqueles que ridicularizavam o autor do texto e o Brasil, com base nos escritos de Biard, eram, possivelmente, seus colegas de escola.

Além das escolas, a *Hachette* também encontrou outra maneira de colocar seus periódicos à disposição do público leitor, sem necessariamente depender da mediação dos catálogos da editora. Para aproximar seus textos dos leitores, a partir de 1853, a editora instalou pontos de venda nas estações ferroviárias francesas (Taveaux, 1999). Nestes espaços, outros tipos de textos e materialidades eram comercializados, como fascículos com poucas páginas que poderiam ser ou não ilustrados, jornais e outros impressos.

Esses empreendimentos eram fruto das negociações entre Louis Hachette e Engène de Ségur, representante da empresa que recebeu a concessão pública para fazer o transporte férreo, além de ser proprietária dos direitos de consumo no interior das estações. O acordo almejado por Hachette estabelecia exclusividade para a sua editora nesses espaços, o que causou alguns desentendimentos entre os negociadores:

Na prática, Louis Hachette solicita, em 17 de maio de 1853, a autorização do Ministro Secretário de Estado do Departamento de Polícia Geral, Sr. de Maupas, para instalar estabelecimentos de venda de livros sob sua patente de livreiro. Foi-lhe respondido que uma patente de livreiro é pessoal e só pode referir-se a uma loja. Hachette teve de modificar suas pretensões; solicitou autorização “para permitir que se vendam, nas [suas] estações, todas as obras submetidas à

⁵⁵ Ver item 2.4. O legado *pós-mortem* do primeiro capítulo.

⁵⁶ Folhetim do *Jornal do Commercio*: Ver, ouvir e contar. *Jornal do Commercio*; Rio de Janeiro, anno 61. n199. 19/07/1882. Excertos são citados no final da seção 2.4. do capítulo anterior, e item 5.2. do último capítulo.

colportagem". As bibliotecas tornar-se-ão locais de venda ambulante; o que significa, a priori, que os vendedores têm de se deslocar, enquanto Louis Hachette quer pontos de venda estáveis. Dessa situação emergiu uma polêmica com o Círculo da Livraria⁵⁷, bem como com as casas editoriais Chaix e Charpentier, a qual perduraria por várias décadas e envolveria tanto o mundo político quanto a imprensa. A ele se imputava não apenas a usurpação do direito de instalar bibliotecas fixas, e o favorecimento na comercialização de suas próprias publicações, mas também a prática de censura sobre determinadas obras e a limitação da liberdade de difusão dos jornais. (Taveaux, 1999, p. 74-75, tradução livre)⁵⁸

O excerto revela algumas tentativas de Hachette, durante o acordo, de mudar os trâmites do negócio a fim de conseguir sua concessão sem grandes mudanças. A partir da negativa do Sr. Maupas, o editor resolve investir na construção de locais fixos para exposição e comercialização de seus impressos. A localização do empreendimento era bastante estratégica, uma vez que levava os impressos aos clientes e podia entretê-los durante o período de tempo em que estivessem com sua atenção mais livre, isto é, no momento da viagem.

Foi nesses espaços mais populares, conhecidos como *bibliotéques Chemis de Fer*, que um dos experimentos da *librairie* começou a ser distribuído e se tornou uma estratégia editorial muito bem-sucedida. Somado a isto, o produto ganhou muito destaque nas páginas dos *catalogues* da editora nas décadas de 1860, 1870 e 1880. Ao se apropriar da polissemia da palavra "viagem" o impresso era comercializado a baixo custo e em uma materialidade que facilitava a leitura feita em trânsito. Este produto de sucesso foi o *journal des*

⁵⁷ Círculo da Livraria, Chaix e Charpentier eram personagens que interferiam na cultura escrita dos espaços ferroviários franceses do século XIX. O primeiro, era uma espécie de sindicato dos editores ou impressores na França. O Chaix era uma corruptela em homenagem a seu autor, Napoléon Chaix, e um impresso contendo os horários de chegadas e partidas dos trens. Por fim, Charpentier foi aperfeiçoador do livro de bolso, ideal para ser lido ao longo de viagens e/ou trajetos. Os formatos e personagens estavam diretamente envolvidos e prejudicados com o monopólio conseguido pela Hachette nas estações ferroviárias, ao menos até a década de 1870.

⁵⁸ *Dans les faits, Louis Hachette demande, le 17 mai 1853, l'autorisation du ministre secrétaire d'État au département de la Police générale, M. de Maupas, d'installer des officines pour vendre des livres sous son brevet de libraire, il lui est répondu qu'un brevet de librairie est personnel et ne peut concerner qu'une boutique. Louis Hachette doit modifier ses prétentions ; il sollicite l'autorisation "de laisser vendre dans le[ur]s stations tous les Ouvrages soumis au Colportage". Les bibliothèques vont devenir des lieux de colportage ; ce qui signifie, a priori, que les vendeurs doivent se déplacer, alors que Louis Hachette désire des emplacements stables. De là surgit une polémique avec le Cercle de la Librairie les maisons Chaix et Charpentier qui durera plusieurs décennies, et à laquelle participent le monde politique et la presse. Il lui est reproché non seulement d'avoir usurpé le droit d'installer des bibliothèques fixes, de privilégier la vente de ses propres publications, mais également de censurer certains ouvrages, et de ne pas offrir assez de liberté aux journaux dans leur diffusion.*

voyages et voyages Le Tour du monde, analisado a seguir, que disponibilizou as primeiras versões do texto de François Biard acerca dos anos no Brasil.

3.2 O Journal *Le Tour du monde*

O *Journal des voyages et voyages Le Tour du Monde* tornou-se um exemplo do sucesso editorial alcançado pela *Hachette* ao longo do oitocentos. A publicação, que teve sua primeira edição em 1860, reunia semestralmente diversos dos fascículos de dezesseis páginas publicados pela editora nas estações ferroviárias francesas (Chapelle, 2019). Essa primeira materialidade (fascículos de dezesseis páginas), tinha como objetivo atender às demandas da leitura das classes mais populares, uma vez que eram impressos de custo mais baixo.

O periódico (segunda materialidade) reunia os textos menores e os publicava em um formato similar ao de um livro. Os catálogos da *Hachette* analisados ao longo deste estudo traziam coleções que poderiam variar de um semestre até uma década, chegando a conter centenas de fascículos e ilustrações até milhares de páginas. O formato do *Le Tour du monde* dependeria do quanto o cliente poderia investir e de seus planos para com o impresso.

Desse modo, os diferentes tipos de impressão possibilitavam à *librairie* distribuir e lucrar com variadas materialidades, atingindo o maior público possível e explorando ao máximo a matéria-prima (texto) distribuindo-a em diversos formatos. O conteúdo desses impressos, em geral, trazia textos de viajantes europeus ao redor do mundo, fomentando tanto uma visão enciclopedista quanto um olhar antropológico a respeito de outras comunidades e civilizações (Vernois, 2007).

Sobre o formato e as características do *Le Tour du Monde*, Pierrette Chapelle (2019) apresentou o seguinte quadro:

Compor um jornal semanal de dezesseis páginas ilustradas para fins encyclopédicos, inserindo-se tanto no tempo curto (a atualidade) quanto no tempo longo (o da constituição de um saber geográfico),

ocupando simultaneamente uma posição rentável no campo editorial nacional e internacional. (Chapelle, 2019, p. 90, tradução livre)⁵⁹

A autora descreveu uma das materialidades da iniciativa da editora, ou seja, a distribuição do texto em fascículos. A seguir, caracterizou uma das intenções do impresso, a promoção de uma cultura enciclopédica. Para tanto, ele trazia aos leitores através de texto e imagens, informações geográficas, botânicas, arquitetônicas, políticas e culturais de vários lugares do mundo.

Somado a isso, Chapelle (2019) informou que o *journal* operava em duas temporalidades: a do curto e longo prazo. No primeiro caso, a temporalidade curta se caracterizava a partir da efemeridade do periódico. Os relatos eram distribuídos semanalmente e o leitor sempre poderia encontrar um novo texto, com novas imagens sobre novos e distantes lugares do mundo. A periodicidade da distribuição também conferia certa atualidade ao texto, o que mobilizava o consumo e cativava a audiência para ler o fascículo em questão e esperar a próxima publicação.

Apesar disso, o conteúdo do impresso não perdia a validade, independentemente da distância entre a temporalidade da leitura e a da publicação. Isso porque cada relato trazia dados perenes, que poderiam informar semanas, meses e anos após a publicação. O conteúdo contribuía para que o leitor tivesse acesso a dados acerca do mundo exterior a experiência francesa e europeia.

Uma parte desse interesse em levar conhecimento científico às populações franceses tinha como idealizador o editor do periódico, Édouard Charton (1807-1890). *Le Tour du monde* era fruto de uma parceria comercial e editorial entre Louis Hachette e Édouard Charton. Este havia nascido na Borgonha, formou-se como advogado e, além da carreira sólida entre os periódicos franceses, atuou como político na Assembleia Nacional francesa.

O início de carreira editorial de Charton deu-se em 1833 com *Le Magasin pittoresque à deux sous* de 1833, iniciativa em parceira com Alexandre

⁵⁹ Composer un journal hebdomadaire de seize pages illustrées à visée encyclopédique s'inscrivant à la fois dans le temps court (l'actualité) et le temps long (celui de constitution d'un savoir géographique) tout en occupant une position rentable dans le champ éditorial national et international.

Lachevardière (1795-1855) impressor de outro periódico francês da época (Aurenche, 2021). Na *Magasin Charton* passou 60 anos de sua vida, sendo inclusive editor deste periódico ao mesmo tempo em que liderava a produção de *Le Tour du Monde* na década de 1860.

No periódico de baixíssimo custo fundado junto com Lachevardière, o editor pôde colocar em prática, uma de suas grandes ambições que era “educação das classes populares”. Nesse impresso, traziam-se informações sobre artes, história, moral, ciências naturais, viagens e outras temáticas, reproduzindo a dimensão encyclopédica anteriormente descrita.

Ademais, em 1842, *Le Magasin pittoresque* publicou uma gravura de François Biard, na qual ele ilustrou a travessia de barco feita por ele e Leonie D'Aunet – sua esposa na época – do porto de La Havre à localidade de Honfleur, uma cidade litorânea da Normandia⁶⁰. Na referida ilustração, ele aparece ao lado de D'Aunet dentro de um navio, enquanto vários integrantes da tripulação demonstram temor e ansiedade ante à possibilidade do barco afundar.

Além de conter mais um registro de uma excursão do *monsieur* Biard, desta vez uma imagem em detrimento do texto, a presença de Biard e D'Aunet no periódico de Charton, como imagem e tema de uma coluna, indica que o pintor lionês e o futuro editor de *Le Tour du Monde*, já se conheciam antes da publicação do *Voyage au Brésil* de Biard no periódico da *Hachette*.

Isso pode ter contribuído para que, quase vinte anos depois, o pintor lionês fosse convidado por Charton a publicar seu texto no outro jornal organizado por ele, e objeto de análise nesta seção. Seja como for, *La Magasin* foi a primeira iniciativa de Charton de utilizar o texto e as imagens a fim de levar conhecimento a uma parcela da população francesa, muitas vezes alijada do mundo dos livros, textos e leitura. E mais do que isso, de dispor desta mistura no contexto dos relatos de viagem.

O formato e as características do conjunto de fascículos ricamente ilustrados de *Le Tour du Monde* conferiam à iniciativa algumas marcas muito inovadoras para o mercado editorial francês, e que em pouco tempo foram

⁶⁰ CHARTON, E. **Le Magasin pittoresque**. Rédigé, depuis la fondation, sous la direction de M. Édouard Charton. Dixième année. Paris: aux bureau d'abonnement et de vente, 1842, p. 213.

seguidas por outros periódicos. Chapelle (2019) destacou outras novidades do periódico e elementos da parceria entre o empresário e o editor ao longo da década de 1850:

Eles [Hachette e Charton] se envolvem em uma aventura editorial e financeira original, até então inexistente na França ou na Europa. Um periódico sem jornalistas, sem anúncios, sem correspondência de leitores, composto apenas por trechos mais ou menos longos de relatos de viagens ilustrados inéditos, antes da publicação da versão completa, tal é a ideia inovadora que prescinde a este nascimento. (Chapelle, 2019, p. 11, tradução livre)⁶¹

A descrição da autora sobre o *Le Tour du monde*, indica que a ideia do periódico surge como um tipo de aventura financeira original. A opção por negócios de riscos não era necessariamente uma novidade para Louis Hachette, uma vez que no começo da carreira o empresário possuía negócios deficitários, arriscados e encomendas impossíveis de serem entregues sem o suporte financeiro de um grupo que orbitava ao seu redor no início dos negócios (Mollier, 2010, p. 237).

Apesar disso, o contexto da década de 1860 representava uma trajetória dos negócios da *librairie*, e a outrora “aventura financeira” se revelou uma aposta bem-sucedida. Segundo Sordet (2021), a materialidade de *Le Tour du Monde* (doravante *LTM*) não era necessariamente nova, e a mescla de textos, imagens, diagramação sem anúncios e relatos de viagem já era visível na Inglaterra na década de 1840. Mesmo assim, as características editoriais e de conteúdo trazidas em *LTM* eram uma novidade para o mercado de livros e textos da França em meados do oitocentos.

De acordo com Chapelle (2019), um periódico sem jornalistas e sem propagandas, cuja relação com o sucesso financeiro da empreitada da audiência e da aquisição dos textos pelos consumidores, foi inovador. Outras explicações para o sucesso estavam no interesse da audiência pela literatura de viagem e no fato dos textos e imagens serem quase que sempre inéditos. Desse modo, o

⁶¹ *Ils [Hachette et Charton] s'engagent dans une aventure éditoriale et financière originale, jusqu'à ce moment il n'existe aucune publication semblable en France ou en Europe. Un périodique sans journalistes, sans annonces, sans courrier des lecteurs, uniquement composé d'extraits plus ou moins longs de récits de voyage illustrés inédits, avant publication de la relation intégrale, telle est l'idée novatrice qui préside à cette naissance.*

periódico da *Hachette* contribuiu para popularização de um tipo de conhecimento tido como científico, e que difundia uma certa visão acerca do restante do mundo, ao mesmo tempo em que transmitia a sensação de um produto de muita qualidade, tanto no conteúdo quanto na forma.

Somado a esses itens, a autora destacou uma segunda condição que tornou o *journal* bem-sucedido: a utilização dos fascículos publicados semanalmente, em versões semestrais, anuais e, às vezes multianuais, reunindo esses textos anteriormente publicados de forma avulsa. Essa reunião promovia a perspectiva enciclopédica do impresso, oferecendo uma publicação robusta que continha uma quantidade considerável de informações sobre o mundo para além da Europa.

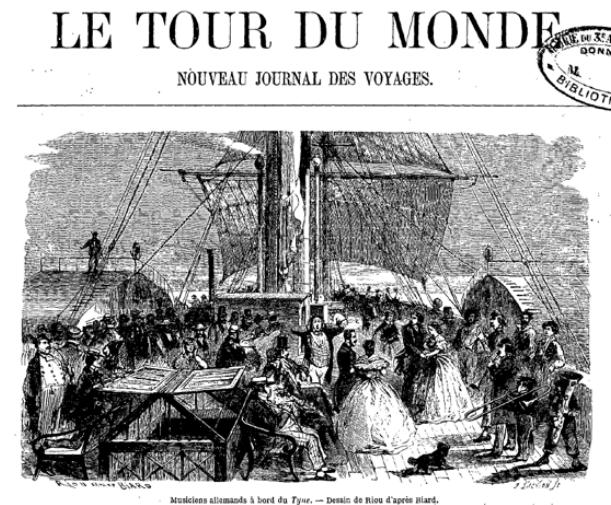
Isso também permitia que o mesmo texto pudesse ser publicado uma segunda vez, em novo formato, e assim atender outro perfil de público leitor e consumidor. Dessa maneira, a *Hachette*, com um texto de viagem, conseguia produzir três materialidades distintas: fascículo, *journal* (revista) e livro. Essa foi, muito provavelmente, a realidade do relato de Biard sobre Brasil, escrito entre 1858 e 1860.

Ao longo das investigações, não foi possível encontrar a versão fascicular de *Voyage au Brésil*, que circulou nas *Chemins de Fer* no primeiro semestre de 1861. Apesar disso, Chapelle (2019) afirmou que essa era a estratégia editorial não só da *Hachette*, mas de outras editoras francesas no século XIX⁶².

Depois dos folhetos, no segundo semestre de 1861, *Voyage au Brésil* foi publicado em cinco fascículos, junto a outros textos de viagem no *journal Le Tour du monde* de 1861. Tal realidade aponta que, como consequência do interesse de Charton e Hachette em utilizar aquele periódico como instrumento de divulgação científica, não só textos de viagens alcançaram leitores de diferentes perfis financeiros, mas também a narrativa que François Biard produziu acerca do Brasil foi difundida em distintas materialidades. Mesmo que não

⁶² Pode-se observar movimento similar nas publicações feitas dos relatos de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas na década de 1830, revelando que essa era uma tática editorial comum da época. O texto, primeiro em fascículos, e, depois, em livros, foi produto de editoras diferentes, a saber: Engelmann et Cie (Rugendas) e Firmin Didot Frères (Debret).

necessariamente no formato do livro *DAB*, essa narrativa pode alcançar um público mais amplo ao circular em diferentes formatos e preços.



VOYAGE AU BRÉSIL.

PAR M. BIARD*,
1859-1860. — TEXTE ET DESSINS INÉDITS*.

Surprise de mes amis. — Questions. — Conseils. — Pourquoi vais-je au Brésil? — Séparation douleureuse. — Départ.

* Mon cher ami, dites-moi donc, je vous prie, d'où vous vient cette idée d'aller au Brésil? C'est un pays très-mal sain. La fièvre jaune y est en permanence; et on assure qu'il y a là des serpents très-venimeux qui font mourir les gens en quelques minutes.
— N'allez pas au Brésil, me disait un autre. Qui va au Brésil? On va pas au Brésil à moins d'être nommé empereur du Brésil. Etes-vous nommé empereur du Brésil?
— Comment cela se trouve bien! s'écria un jour mon bouteille. Quel bonheur que vous allez au Brésil! Vous pouvez me rendre un service. Figurez-vous qu'un Monsieur qui se disait marquis, est venu me faire une commande, et lorsque quelques jours après je lui ai envoyé en Laponie et au Spitzberg (1838-1840), il rapporta de ces régions diverses curiosités, des animaux et d'objets rares, qui, joints aux collections qu'il avait de renseigné au Brésil, furent de son atelier un musée curieux que peuvent comparer avec intérêt l'anthropologue, le géologue et le naturaliste.
2. Tous les dessins joints à cette relation ont été exécutés par M. Riou d'après les croquis et sous les yeux de M. Biard.

IV. — 75° LIV.

Imagen 7. *Voyage au Brésil* (Biard, 1861, p. 1 [foto de tela])

FONTE: Bibliothèque Gallica - *Le Tour du Monde Nouveau Journal des Voyages*

Pode-se perceber, a partir da observação da primeira página de *Voyage au Brésil* (imagem 7), a situação já descrita como característica das publicações de *LTM*, que era a mescla de imagens e texto no corpo do impresso. Algo que Champion (2009) atribuiu não apenas ao periódico, mas como uma característica do próprio trabalho de Charton como editor de outros impressos franceses antes de coordenar *LTM* para a *Hachette*.

A imagem que ilustrou e abriu o relato representa a cena em que Biard descreveu de seu sofrimento na travessia da Europa para o Brasil. O motivo do suplício era a presença e o trabalho de uma banda musical, presente na viagem, que demonstrava pouca habilidade para tarefa que desenvolvia (Biard, 1861, p. 3-4). Além dessa composição do conteúdo e da edição, Yann Sordet (2021) apresentou mais características do *LTM* como produto editorial:

Essas revistas, geralmente no formato in-quarto, assemelhavam-se bastante ao livro – e de certo modo ocupavam o lugar dos livros nas famílias mais modestas; sua ilustração era ainda mais estereotipada e uniformizada na paisagem europeia porque os textos eram quase sempre traduzidos e as madeiras copiadas ou revendidas de um país para outro. A fórmula vai desaparecendo da paisagem editorial inglesa a partir dos anos 1840, mas persiste na França, principalmente com *Le Tour du Monde*, criado por Édouard Charton em 1860 sob a égide da Librairie Hachette: até 1914 essa publicação semestral irá descrever e ilustrar as grandes explorações contemporâneas visando a leitores populares que se apaixonam pelas últimas grandes viagens de exploração, da descoberta das nascentes do Nilo durante o Segundo Império à. Conquista do Polo Sul às vésperas da Primeira Guerra Mundial. (p. 503-504)

Mais que a já destacada ênfase nas imagens e preocupação com a qualidade das mesmas, Sordet (2021) trouxe dados sobre o formato da segunda materialidade da publicação do *LTM* (*in-4*) e também afirmou que este tipo de encadernação se assemelhava muito a um livro. Além da aparência material, o periódico exercia a função de livro nas casas das famílias mais modestas.

No momento em que o livro passou a ser um elemento também de ostentação e de constituição de valor nas casas da burguesia francesa, o *journal des voyages LTM* possibilitava aos menos abastados expor as edições semestrais, anuais ou multianuais em suas residências, e, a partir daí, experimentar um pouco da sensação de opulência que o artefato poderia representar.

O comentário do excerto parece indicar que a iniciativa de Charton e da *Librairie Hachette* — depois da morte de Louis Hachette em 1862, na figura de Émile Templier⁶³ (1812-1891) — de levar informação e conhecimento às classes populares, apresentou alguns objetos que poderiam simbolizar essa distinção, com a informação representada por uma materialidade muito similar ao livro.

Sordet (2021) também apresentou outra informação, que diz respeito à forma como essas imagens eram produzidas. As ilustrações eram muito genéricas, e isso possibilitava que as editoras pudessem comercializar as gravuras com livrarias em outros lugares do mundo. Desse modo, além de lucrar

⁶³ Émile Templier assumiu os negócios da *librairie* em 1862, ano da repentina morte de Louis Hachette. A maior parte do sucesso editorial de *LTM* decorreu da relação de trabalho entre Templier e a direção da *librairie* ao longo das décadas de 1860, 1870 e 1880.

com o texto publicado em diferentes formatos, a *Hachette* também ganhava com a comercialização de suas pranchas de impressão.

Um dos elementos que tornava esse tipo de comércio possível era que os textos de viagem ocupavam um papel importante na temática editorial das editoras europeias. Entre a década de 1860 e de 1910, período que cobre a existência de *LTM* no modelo que aqui se analisa, houve na França e no restante da Europa vários periódicos dedicados à viagem⁶⁴, assim como jornais, revistas e outros impressos de temática variada, mas que também continham narrativas de viagem. Sordet (2021) revelou mais um nível da adaptabilidade que a *Hachette* tinha para essa realidade.

Em 1876, foi publicado mais um dos catálogos da *librairie*, onde os diversos títulos ofertados pela editora foram divulgados (imagem 8). Nele, é possível observar a força que a publicação de *LTM* tinha dentro do universo editorial da *Hachette*. A comunicação a respeito da publicação ocupou pelo menos duas páginas do documento, sendo que uma, assim como ocorria com o próprio periódico, era dedicada a apresentar uma bela ilustração de uma situação de viagem.

No caso específico, a imagem foi apresentada como “gravura extra” e trouxe uma mãe vestida com traje considerado típico de algum lugar do sudoeste asiático, carregando ao colo uma criança. Ambas possuíam uma expressão de desalento ou cansaço, além de estarem com a cabeça coberta. A criança estava ligada à mãe a partir de uma tira de tecido, utilizada como apoio para carregar o peso do infante, tornando os deslocamentos a pé um pouco mais confortáveis.

Ao lado da grande imagem, apresentaram-se ao leitor os preços e condições de aquisição dos exemplares do *journal des voyages et voyages*. Brochuras com o compêndio dos relatos ao longo do ano de 1875 custariam ao leitor 25 francos. Também era possível adquirir o artefato encadernado com tiras e outros detalhes em dourado, e esse tipo de encadernação mais rebuscada

⁶⁴ A *Revue Deux Mondes* foi um exemplo da iniciativa de periódicos dedicados à viagem no século XIX. Foi fundada por François Buloz, em 1830. *La magasin pittoresque*, do próprio Charton, e *Le musée des familles*, de Émile de Girardin, são outros exemplos de jornais semanários que traziam ao leitor alguns textos e imagens de viagem. François Biard teve gravura publicada em 1842 em *La Magasin* e teve trechos de sua visita ao Ártico e ao Brasil publicado no Museu das Famílias, respectivamente nas décadas de 1840 e 1860.

poderia custar entre seis e dez francos a depender da quantidade de volumes do *LTM* comprados.



Imagen 8: *Publications de grand luxe – formato in-4*

FONTE: Catalogue de livres d'étranges publiés par la Librairie de L. Hachette & Cie, Paris: 1876. Série Q10, BnF - [imagem disponibilizada por Ana Utsch]

A imagem 8 ainda revelava as possibilidades de encadernação em meia capa de couro, com detalhes em vermelho, que teriam um custo superior ao preço daqueles que possuíam detalhes em dourado. O cliente ainda poderia comprar um impresso contendo os quinze primeiros anos do *journal*, e com isso receberia os relatos de 250 viagens, mais de nove mil figuras, além de 500 mapas. O preço para esse grande impresso seria o mesmo do valor dos preços unitários de 1875 já apresentados na publicação.

Além dos preços e características do impresso, esse catálogo apresentava algumas informações dos viajantes e das excursões feitas que viraram texto nos periódicos do ano anterior. Ocorrem diversas viagens à África e ao Oriente, comenta-se sobre uma excursão ao deserto do Atacama na América do Sul, e passagens pelo leste europeu, além de algumas ilhas no sudeste asiático.

Levando em consideração aquilo que já foi discutido aqui, chama atenção que um dos itens que apresenta *LTM* ao leitor é que este seria uma publicação “ricamente ilustrada pelos mais célebres artistas”. Há um duplo elogio ao papel das ilustrações no *journal*. O primeiro era a sua característica como muito ilustrado e muito bem ilustrado. O primeiro valor residia na qualidade das imagens apresentadas e na quantidade. O segundo elogio ao impresso estava em apresentar os célebres artistas que emprestavam seu prestígio às páginas do periódico.

Essa preocupação em reafirmar a importância de *LTM* também a partir de suas imagens e ilustrações pôde ser visualizada na edição de 1861 do periódico. Nela, foram publicados trechos da viagem ao Brasil de François Biard, e assim como ocorreu no anúncio a respeito da publicação de 1875, existe uma descrição que, além de apresentar o artista lionês ao público, endossa a importância da ilustração da publicação,

Sr. Biard (Auguste-François), nascido em Lyon em 1800, frequentou os cursos de pintura de Reveil e Richard naquela cidade. Em 1826 e 1827, ele visitou Malta, Chipre, Síria, Alexandria e grande parte da Europa. Em seguida, estabeleceu-se em Paris, onde a originalidade e variedade de seu talento não tardaram a lhe valer uma renomeada popularidade. Acompanhou como pintor histórico a comissão científica enviada pelo governo francês à Lapônia e Spitzberg (1838-1840), e trouxe dessas regiões distantes uma série de estudos, tipos e objetos raros, que, juntamente com as coleções que ele havia reunido no Brasil, transformaram seu ateliê em um museu curioso que pode ser consultado com interesse por antropólogos, geógrafos e naturalistas. Todos os desenhos anexados a essa narrativa foram executados pelo sr. Riou, a partir dos esboços e sob a supervisão do sr. Biard. (Charton, 1861, p.1, tradução livre)⁶⁵

O primeiro elemento que chama atenção é que a ilustração de *Voyage au Brésil* foi feita por um outro artista, a saber, o *monsieur* Riou. Édouard Riou (1833-1900) foi um importante artista e ilustrador francês que contribuiu

⁶⁵ M. Biard (Auguste-François) né à Lyon em 1800, suivit dans cette ville les cours de peinture de Reveil et de Richard. Il visita, em 1826 et 1827, Malte, Chypre, la Syrie, Alexandrie et une grande partie de l'Europe. Ensuite il vint se fixer à Paris où l'originalité et la variété de son talento se tardèrent pas à lui valer une renommée populaire. Attaché comme peintre d'histoire à la commission scientifique envoyée par le gouvernement français em Laponie et au Spitzberg (1838-1840), il rapporta de ces régions lointaines une série d'études, des types et d'objets rares, qui joints aux collections qu'il vient de recueillir au Brésil, font de son atelier um musée curieux que peuvent consulter avec intérêt l'anthropologue, le géographe et le naturaliste.

Tous les dessins joints à cette relation ont été exécutés par M. Riou d'après les croquis et sous les yeux de M. Biard.

profissionalmente na ilustração de vários impressos da *Hachette*. Um de seus trabalhos mais célebres foi a ilustração da primeira edição (1864), da conhecida *Viagem ao centro da Terra*, de Julio Verne.

Riou foi responsável por produzir diversas das gravuras dos anos de Biard no Brasil, e seu nome esteve associado ao pintor lionês nas ilustrações presentes em *Voyage au Brésil* (doravante VB) e de *DAB*. Além de nos apresentar esse mediador entre aquilo que Biard, vira, descrevera e pintara, a edição da revista descreveu que cada uma das ilustrações produzidas sobre a viagem do *monsieur* Biard ao Brasil foi objeto de profundo escrutínio por parte do reconhecido artista.

Depreende-se que a maior parte das ilustrações presentes no livro de Biard foram feitas por outros profissionais, mas no caso específico daquelas ilustrações presentes em *LTM*, o periódico afirmava que elas foram supervisionadas detidamente pelo artista lionês. Essa supervisão que atribuía ainda mais valor às imagens, tendo em vista o passado do supervisor (Biard), grande artista francês no oitocentos. Ainda é possível afirmar, comparando as ilustrações presentes em *LTM* e em *DAB*, que muitas das gravuras produzidas para o impresso de 1861 foram reaproveitadas no livro de 1862.

Muitas das características de autoria já apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa foram reafirmadas na nota de pé de página apresentada no excerto anterior, que comentava como o trabalho de Riou havia sido feito — e a supervisão deste por Biard — assim como no trecho da referida nota no qual a breve biografia do artista lionês foi descrita. Há uma divergência em relação à data de nascimento do artista apresentada pelos biógrafos, assim como existem outras imprecisões em relação a como se deu sua viagem do autor/artista à Lapônia e aquilo que lá fora produzido. Apesar disso, o currículo de retratista da Monarquia de Julho e a carreira como artista excursionista são destacados.

Como o periódico se pretendia científico, e recordando a missão educacional que Charton atribuía a si mesmo, Biard foi apresentado como detentor de uma capacidade analítica de antropólogo, geógrafo e naturalista, depreendida a partir de seu curioso museu, que possui peças que referendavam esses três saberes. Isso tornaria o olhar e comentários do *monsieur* uma fonte adequada para trazer aos leitores de *LTM* uma informação mais confiável sobre a natureza e população brasileira.

Uma dessas características de saber científico associadas a Biard na nota introdutória do seu relato no periódico da *Hachette* foi analisada por Vernois (2007). A pretensão antropológica associada aos textos de viajantes produzidos nesse período do século XIX esteve direcionada à narrativa do pintor lionês, mas não exclusivamente a ele. Para a autora, essa ênfase estava ligada à estruturação científica que a Antropologia ganhava a partir da segunda metade do oitocentos, e que tentava ser replicada nesses periódicos que se consideravam científicos.

Essa relação entre Antropologia e narrativa de viagem foi urdida a partir da experiência do próprio *LTM* e de outro periódico de viagem com tratados sobre a pesquisa antropológica também publicados na década de 1860⁶⁶. Algumas das orientações sobre como proceder uma observação etnográfica serviram de inspiração para o argumento dos peregrinos⁶⁷ da edição de 1861 de *LTM*, assim como para ensinar acerca da produção de imagens nas sociedades observadas pelos ilustradores que compuseram esses periódicos de viagem (Vernois, 2007, p. 69-71).

Nessa segunda materialidade pela qual o texto de François Biard passou, sua narrativa estava inserida em meio a outros relatos que tinham como objetivo apresentar uma visão científica a respeito do mundo. O texto de Biard não foi o único a ser dividido em fascículos, outros relatos sobre a América e sobre outras regiões do globo vinham segmentados, e ao final deles, existia uma mensagem informando que a continuação do texto apareceria a seguir ou em uma próxima edição.

Em alguns casos, as notas de pé de página do *LTM* poderiam servir também para comunicar ao leitor que uma versão mais completa do texto viria em seguida, publicada pela *Hachette*. Isso ocorreu com o relato de Biard: “Estas páginas fazem parte de um relato manuscrito maior, que mais tarde será

⁶⁶ Ver: BROCA, P. *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*. Paris: Librairie de l'Académie de Médecine, 1865.

⁶⁷ O leitor encontrará “peregrino” e “excursionista” como sinônimos de viajante. Embora socialmente o uso das expressões tenha se ampliado, possibilitando outras significações, aqui as palavras evitam a repetição do termo viajante

publicado em volume: nosso quadro não poderia conter tudo. Tivemos que lidar com extratos de extensão considerável." (Charton, 1861, p.3, tradução livre)⁶⁸

A nota trazia, portanto, um aviso acerca da extensão da história que o artista lionês tinha a contar sobre o Brasil. Informava ao leitor que o texto disponibilizado era trecho de um manuscrito maior. Somado a isso, o editor compartilha um pouco das características da produção de periódicos, afirmando que aquele tipo de materialidade (periódico impresso) não seria o local no qual a integralidade do manuscrito apareceria.

Ao mesmo tempo em que isso ocorreu, o leitor foi informado que o original de Biard tinha uma extensão considerável. Esse tipo de informação também poderia contribuir para despertar no consumidor o desejo de comprar e ler a versão completa do texto. Sabe-se que esse processo da distribuição do livro *DAB* ocorreu pouco tempo depois da publicação dos fascículos da viagem no *LTM*. É provável que, mesmo *DAB*, não tenha sido a integralidade do texto de Biard. Os textos passam por edições, ainda mais quando publicados por uma empresa como a *Hachette*, grande, rigorosa e influente para os padrões da época, que tinha editores para cuidar de cada uma das coleções por ela distribuída.

Acerca da emergência dessa figura que mediava o processo de produção do livro, Chartier (2009) afirmou que:

Nos anos 1830, fixa-se a figura do editor que ainda conhecemos. Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição. O editor pode possuir uma gráfica, mas isto não é necessário e, em todo caso, não é isto que fundamentalmente o define; ele pode também possuir uma livraria, mas tampouco é isso que o define em primeiro lugar. Encontramos encarnações muito belas desse editor do século XIX, em *Hachette*, *Larousse*, *Hetzell*. Grandes aventureiros, eles imprimem uma marca muito pessoal à sua empresa. Seu sucesso depende de sua inventividade pessoal, às vezes do apoio do Estado, como no caso de *Hachette* com o livro escolar, e, outras vezes, da invenção de novos mercados (novos "níchos", diríamos hoje), como no caso de *Larousse*. (p. 50-52)

⁶⁸ Ces pages font partie d'une relation manuscrite plus étendue, qui, plus tard, sera publiée en volume: notre cadre n'aurait pu tout contenir. Nous avons dû nous contenter d'extraits d'une étendue d'ailleurs considérable.

O historiador francês fixou no século XIX o surgimento da figura do editor conforme se conhece atualmente. Ele indicou que essa figura supervisionou e interferiu no processo produtivo do livro, cuidando desde a seleção do autor até as dinâmicas da comercialização e distribuição dos livros. A essa figura (editor) caberia também a decisão sobre o processo de encadernação e as opções estéticas que iriam influir na aparência do artefato.

Chartier (2009) também citou alguns exemplos de pessoas que editavam na França do oitocentos, e, em meio a reconhecimento do trabalho de Larousse e Hetzel como editores exemplares, o pesquisador citou Louis Hachette. Para esses editores, o sucesso de suas *librairies* dependia da capacidade desses de se relacionarem bem com o Estado e da habilidade de montarem boas coleções que caíssem nas graças do público. A história revelou como a *Librairie Hachette* foi bem-sucedida nos dois desafios.

Se retomar a informação anterior, acerca da ambição enciclopédica do *journal*, encontra-se uma outra característica desse formato: o uso de notas de rodapé. Para essa análise, o foco está em *VB* primeira versão publicada do texto que comporia *DAB*. Mas outros relatos, tanto do segundo semestre de 1861 como de outras edições do periódico, trazem notas explicativas que informam ao leitor tanto acerca de especificidades de *LTM* e seu processo de produção — incluindo a autoria das imagens — quanto informações do texto, do local visitado pelo escritor ou notas acerca do próprio viajante.

Esse uso das notas era uma outra característica que diferia *LTM* de jornais ou revistas do período, além da ausência de textos jornalísticos e de anúncios publicitários. Charton soube conduzir com sucesso o esforço de dar ao impresso os contornos que desejava, com um formato e conteúdo pretensamente científicos. As notas também ajudavam a sugerir um tipo de interpretação e apropriação sobre o texto e sobre o impresso. Parte dessa situação pode ser vista a partir de uma das notas de *VB*, na qual um elemento da natureza brasileira é mais bem explicado:

Carrapatos, insetos da mamona, insetos parasitas de humanos e dos animais, formam, sob os nomes de *ixódides*, a quinta tribo da família dos ácaros ou acarídeos. A variedade em questão aqui é *ixódide negro*

ou *ixódide americano*. (Charton, 1861, p. 34, grifos do autor, tradução livre)⁶⁹

Percebe-se que as notas também serviram para apresentar os leitores do relato ao mundo animal, especificamente a família dos insetos, presente na fauna brasileira. Essa informação acerca dos *ixódides* (negros ou americanos) apareceu no trecho da viagem em que Biard esteve no Espírito Santo, tentando ir à floresta para desenhar e pintar, mas tem sua ambição obstaculizada pela chuva constante e pela presença de insetos, que incomodavam a pele e que também podiam ser bastante perigosos.

No final do quarto trecho de *VB*, publicado na edição do segundo semestre de 1861 de *LTM*, outra nota apareceu. Dessa vez, ao invés de apresentar o ilustrador, revelar as credenciais do autor do texto ou de apresentar um pouco sobre morfologia e taxonomia dos insetos brasileiros, o *journal* traz uma errata sobre as informações publicadas na nota anterior:

estão duas correções a serem feitas na nota biográfica colocada no final da primeira página dessa viagem (vol. IV, página 1) 1º O sr. Biard, no início de sua carreira, frequentou apenas por um ano os cursos da escola de pintura de Lyon; desde então, ele não teve outro mestre senão a natureza; 2º ele não foi nomeado pelo governo francês para a comissão científica enviada à Lapônia e ao Spitzberg, mas participou dessa expedição voluntariamente e às suas próprias custas. (Charton, 1861, p. 48, tradução livre)⁷⁰

A errata traz portanto informações que deveriam corroborar ainda mais com o prestígio do *monsieur* Biard diante do público leitor. A primeira informação diz que o renomado artista frequentara cursos artísticos por apenas um ano. Tão interessante quanto a necessidade de reforçar essa informação, é a descrição dada sobre o mestre de Biard depois desse período: a natureza.

Esse tipo de informação reforça o argumento desenvolvido no primeiro capítulo da tese, que discutiu o processo de constituição de Biard como autor e

⁶⁹ *Les tiques, riccins, insectes parasites de l'homme et des-animaux, forment, sous les noms d'ixodes, la cinquième tribu de la famille des acariens ou acarides. La variété dont il est ici question est l'ixode nigra ou ixodes americanos.*

⁷⁰ *Voici deux erreurs à rectifier dans la note biographique placée au bas de la première page de ce voyage (t. IV, page 1) 1º M. Biard, au début de sa carrière, n'a suivi que pendant une année au plus les cours de l'école lyonnaise de peinture; depuis lors il n'a plus eu d'autre maître que la nature; 2º il n'a pas été attaché par le gouvernement français à la commission scientifique envoyée en Laponie et au Spitzberg, mais il a pris part à cette expédition volontairement et à ses frais.*

a ênfase dada, por diversos impressos, na excepcionalidade de seu talento. Agora mais reforçado na afirmação que o pintor lionês não era um tipo de artista que precisasse passar por uma longa trajetória formativa, seu talento sempre esteve ali, e muito pouco foi necessário para que desabrochasse.

A seguir, a errata corrigiu outra informação que corroborou outra faceta da excepcionalidade do autor. Dessa vez, dizia respeito à sua devoção ao trabalho. Segundo a nota de Charton, ao invés de ser um funcionário da coroa em uma missão de trabalho, a participação do autor na expedição a Lapônia teria sido subsidiada por ele mesmo, de forma voluntária.

Portanto, mais uma vez, a autoria de Biard foi reforçada, dessa vez a partir de seu “interesse altruísta” nas viagens, estudo e na arte. Desse modo, o leitor de *VB* deveria se sentir ainda mais satisfeito, pois tivera contato com a análise do Brasil publicada em um periódico científico, feita por um artista de talento natural considerável, imbuído de uma missão quase cívica de conhecer, desenhar e escrever sobre o mundo.

Até o momento, este capítulo trouxe as mediações da *Librairie Hachette* e do periódico *LTM*, no qual as primeiras versões do texto do *monsieur* foram publicadas em 1861. A seguir, o leitor encontrará os intermediários do livro sediados na capital do império e que possibilitaram que o livro circulasse neste lado do Atlântico. A partir destas figuras, pode-se aprender um pouco mais a respeito da história das livrarias no Rio de Janeiro, assim como conhecer um pouco do mercado literário carioca.

3.3 As livrarias e a venda *DAB* no Rio de Janeiro

Assim como outras obras em língua estrangeira, *DAB* circulou pelas livrarias brasileiras pouco tempo depois de sua primeira edição. Esta realidade reforça a noção de circulação cultural apresentada pelos estudos mais recentes da história do livro feito por pesquisadores brasileiros. Segundo uma dessas autoras, essa movimentação de livros e ideias estrangeiras foi paradigmática no

século XIX, e poderia estar relacionada com as especificidades daquele período. Afirmou Abreu (2021, p. 266) que,

O oitocentos é particularmente interessante porque, ao mesmo tempo em que se intensificam essas articulações comerciais e culturais, ocorriam processos de constituição de Estados nacionais independentes que enfatizaram as peculiaridades locais como alicerce da nacionalidade e da soberania política. Mas uma observação atenta mostra que mesmo os movimentos nacionais não se desenvolveram de forma isolada, restritos ao interior das fronteiras de cada país, mas ocorreram como parte de um conjunto de trocas e contrastes com outras nações em formação.

Segundo a autora, uma das características do século XIX foi o processo de constituição dos estados nacionais. Em geral, essa realidade é pensada a partir de uma dimensão meramente política ou econômica, ou mesmo de reorganização dos grupos sociais. Sem dúvida, esses elementos contribuíram para o processo de formação dos estados nacionais contemporâneos. Não obstante, parte dessa trama também tem relação com o mundo dos livros.

Esses artefatos seriam um dos objetos daquilo que Abreu (2021) chamou de “articulações comerciais e culturais” do período, posto que os estudos de Chartier (2001, 2014) e Darnton (1992, 1996) sugerem, no âmbito europeu, essa circulação já existia desde o século XVI. Ao se pensar em valores como os iluministas, o argumento de Abreu (2021) ganha ainda mais força, pois a teoria da ilustração não ficou restrita à França e à Inglaterra, mas chegou à América e a outros lugares do mundo.

O processo de transformação da sociedade ocidental que ocorreu ao longo do século XIX influenciou e foi influenciado pelo crescimento e popularização da imprensa e pela consequente formação do capitalismo editorial (Mollier, 2014). Por um lado, os estados liberais pouco a pouco diminuíram os mecanismos de censura e controle sobre os impressos. As inovações industriais possibilitaram maior eficiência nos processos de impressão, o que aumentou as tiragens e barateou alguns impressos.

Na outra via dessa relação, os livros e outros impressos ajudaram a construir as ideias de nação e a padronizar certas práticas culturais como “símbolos” de uma nacionalidade específica. Diante disso, não é incomum imaginar que franceses e/ou brasileiros no século XIX, artistas ou não, tivessem

contato com livros, fascículos ou folhetins que difundissem representações sobre a nação e seu povo.

Além disso, um tipo de romance, o histórico, desempenhava uma função pedagógica na medida que difundia para seus leitores os novos heróis burgueses em detrimento dos agora vilões aristocráticos ou clericais. Esses ideais ajudaram a difundir os valores burgueses para toda a sociedade, superando a mera influência política.

Outra característica presente nos impressos do século XIX é o individualismo, que se baseou na expressão das singularidades individuais. Em outras palavras, seja na caracterização dos personagens, reais ou fictícios, seja no papel que desempenham na trama, o olhar a partir do qual se interpretou ou se representou o mundo foi, na maior parte das vezes, um olhar individualista. Tal característica está representada na dicotomia criada entre herói e vilão, na qual as duas principais personagens que movem as tramas românticas são individualizadas.

Apesar da característica comum de difusão da ideologia de nação e da identidade local entre os países, os elementos a partir dos quais os estados se constituíram e diferenciaram não foram os mesmos. Tal realidade fez com que os impressos fossem úteis para contar as histórias nacionais mas também para entreter a partir das especificidades de outros lugares e povos.

A partir disso, e mais uma vez, retoma-se a noção de circulação cultural, pois ela permitiu que leitores brasileiros tivessem contato com obras estrangeiras, em que pese a necessidade premente de dominar o idioma nativo do texto, assim como possibilitou que estrangeiros tivessem contato com representações acerca do Brasil. Novamente, Abreu (2021) contribui com a identificação deste fenômeno dando contornos mais precisos ao que seria essa “circulação” no oitocentos e criticando velhos pressupostos acerca da relação Europa e América nos estudos sobre leitura e livros,

Por isso parece importante colocar ênfase na noção de circulação, porque ela rompe com a ideia de fechamento sobre territórios nacionais e deixa claro que as fronteiras não eram um empecilho para o trânsito de livros, de revistas, de espetáculos e de impressos em geral. A noção de circulação também parece a mais adequada porque ajuda a evitar tanto o eurocentrismo quanto o exotismo, enfatizando a ideia de movimento entre a Europa e o Brasil e não de fluxo de ideias ou mercadorias da Europa para o Brasil. Ela leva, também, a pensar mais

em termos de conexão do que de dependência cultural, mais em termos de apropriação do que de influência. (Abreu, 2021, p. 267)

Para a autora, no século XIX, livros e pessoas circulam entre o Brasil e a Europa. Também é preciso romper com uma noção de fechamento, que interpreta o passado como se as regiões do mundo tivessem pouco contato entre si. O que as fontes históricas e bibliografias revelaram foi um movimento contínuo de pessoas e livros para a Europa e a América neste período⁷¹. Outro ponto que Abreu (2021) denunciou foi olhar para esta relação editorial na perspectiva da dependência.

Isso ficou explícito quando a autora contrapôs as noções de eurocentrismo e de exotismo. O eurocentrismo dizendo respeito a um modo de estruturar uma cosmovisão acerca do mundo a partir de modelos europeus, e o exotismo se refere à construção de representações pelos europeus sobre o Brasil e o continente. O ponto não é negação desses fenômenos, mas a ampliação no olhar sobre o passado, identificando e analisando também de elementos que fogem dessa lógica.

Essa perspectiva ficará mais palpável à medida que se analisa os exemplos práticos desse processo de circulação. Aqui, optou-se por iniciar a discussão sobre a capital do império nessa dinâmica de circulação, analisando o anúncio a seguir (imagem 9), publicado no ano de 1863 no *Jornal do Comércio* da cidade do Rio de Janeiro. O referido reclame apresenta *DAB* e outros livros que poderiam ser adquiridos na livraria B. L. Garnier, localizada no endereço número 69 na rua do Ouvidor.

O anúncio revela que, ao contrário do senso comum dizia acerca da velocidade da circulação das informações no passado, o livro de Biard estava disponível para aquisição de leitores do jornal carioca e consumidores da livraria Garnier em um prazo curto em relação à data de seu lançamento. Possivelmente, menos de um ano depois da publicação em Paris (1862), o livro poderia ser encontrado na senda das livrarias na capital imperial.

⁷¹ Um elemento que endossa essa afirmativa é a presença de anúncios de *Deux années au Brésil* em outros periódicos da imprensa brasileira. É o caso, por exemplo, do jornal *Correio Paulistano*, de 1868, que trouxe anúncios de uma livraria que entre seus títulos comercializavam o artefato de Biard. Infelizmente, o reclame não veio assinado por ninguém, nem trouxe o valor pelo qual o livro deveria ser comercializado. Ver: Jornal Correio Paulistano ano 15. n. 3711. 21/10/1868.

Segundo Granja e Bezerra (2023, p. 4) foi a partir da década de 1860 que Baptiste-Louis Garnier⁷² deixou seu trabalho de representante da Garnier Frères e passou a atuar como livreiro e editor autônomo. Ainda segundo as autoras, a principal atividade econômica da nascente livraria era o comércio de literatura e textos escolares, não necessariamente em português. Sobre a trajetória de B. L. Garnier no mercado editorial brasileiro as autoras afirmaram,

No que tange à empresa internacional Garnier (Mollier, 2018, p. 33), a partir do inicio dos anos 1860, Baptiste-Louis deixou a condição de “representante” da Garnier Frères no Rio de Janeiro para se tornar um editor autônomo, sobretudo no que se refere à literatura e textos escolares em português, destinados a circular no Brasil. Investindo em seu próprio negócio, ao longo de quase toda a segunda metade do século XIX, Baptiste-Louis passou a dominar, além do comércio, a edição de livros “brasileiros”, o que fez de forma autônoma, sem a parceria dos irmãos. (Granja; Bezerra, 2023, p.4-5)

Além de confirmar as informações já apresentadas sobre a relação dos Garnier com o comércio e distribuição de livros, as autoras apontam que a livraria, a partir da década de 1870, também se destacou fazendo circular livros em português. Nesse sentido, a livraria se desenvolveu economicamente tanto comercializando títulos em língua estrangeira como no idioma do império brasileiro.

O excerto das autoras, somado à imagem 9, permite afirmar que alguns dos títulos presentes no anúncio impresso eram destinados à utilização educacional. Um autor de grande destaque, cujas obras eram divulgadas no respectivo reclame, foi Louis-Nicolas Bescherelle (1802-1883), autor do *Dicionário Nacional da Língua Francesa*, anunciado no reclame por 36\$000 (trinta e seis mil réis). Além deste, outros dicionários e manuais de Bescherelle podem ser visualizados no anúncio.

O autor foi um intelectual francês de destaque no oitocentos, obtendo esse reconhecimento pelo seu trabalho como lexicógrafo. Assim como ocorria com a literatura, o campo de saber gramatical e semântico também ganhou muito destaque na Europa do século XIX. Parte deste crescimento se deve ao papel

⁷² Baptiste-Louis Garnier (1823-1893) fazia parte de uma família de nove irmãos dos quais três se dedicaram, no oitocentos, ao trabalho como livreiros editores. Seus irmãos mais velhos Auguste Garnier (1812-1887) e Hippolyte Garnier (1815-1911) desenvolveram os negócios na França, enquanto B. L. Garnier se manteve no Brasil e aproveitou dos contatos familiares para internacionalizar a empresa familiar, ampliando a troca de livros e textos entre a França e o Brasil.

que a língua teve na formação das identidades nacionais, e outra parte, à popularização da instrução pública na França.

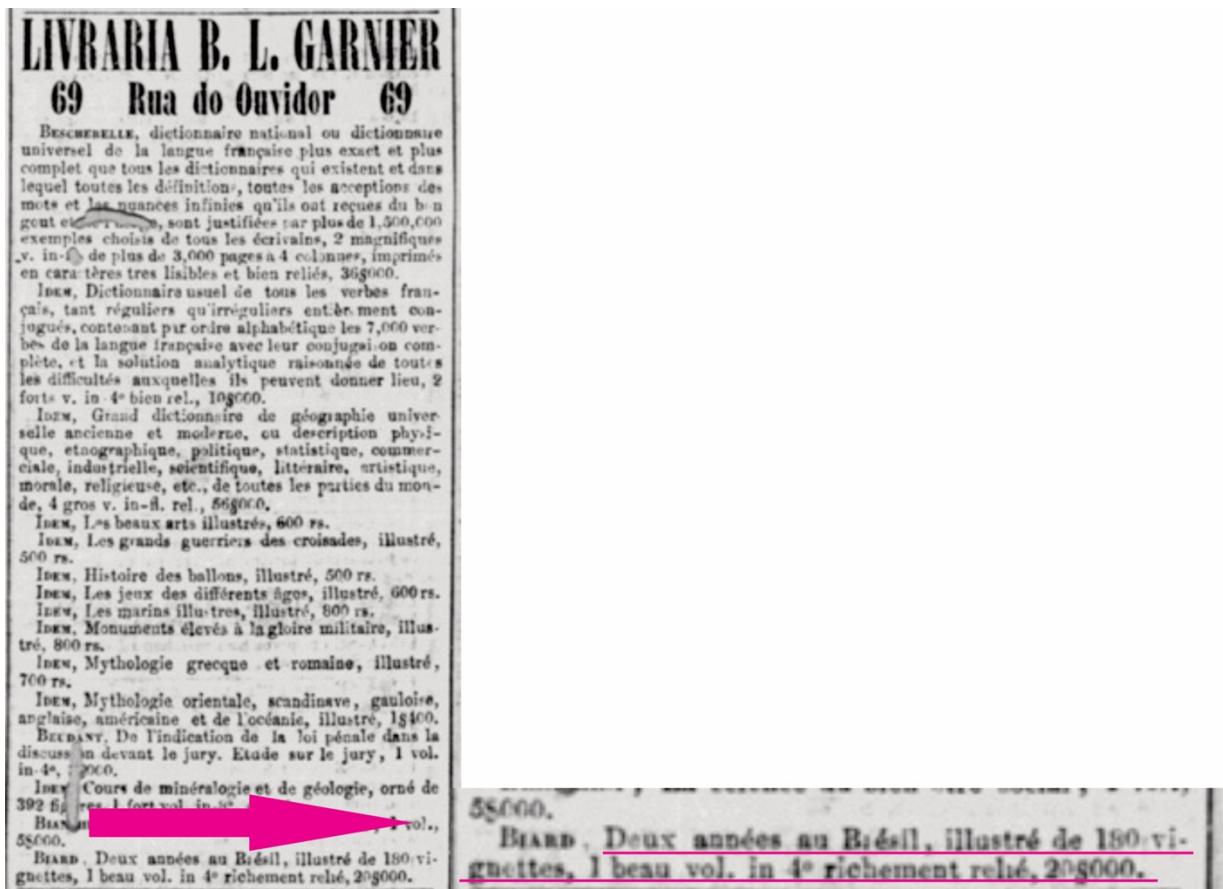


Imagen 9. Livraria B. L. Garnier – 69 Rua do Ouvidor 69

FONTE: Jornal do Comércio ano 38. n. 270. 01/10/1863.

Acerca do dicionário, ele é reeditado e comercializado até hoje, e o sobrenome Bescherelle acabou se tornando, no popular da França, um sinônimo para conjugação dos verbos em acordo com as normas gramaticais. Sobre o produto, o anúncio o declara como um dos manuais mais completos que existem, contento todos os tipos de verbete e suas respectivas conjugações. Também é prometido ao futuro cliente a aquisição de um livro ricamente ilustrado, impresso em caracteres bastante legíveis. O respectivo dicionário tinha mais de três mil páginas, e cada uma delas era impressa em quatro colunas. Tais detalhes indicam que essa materialidade do *dictionnaire* era àquela correspondente a impressões de luxo da *Hachette*. Por fim, também revela que, além de lido, o dicionário deveria ficar exposto, associando os valores do colecionismo e do requinte ao ambiente para o qual o impresso se destinaria.

Convém destacar algumas hipóteses para o anúncio em língua francesa, divulgando livros e manuais também em francês, em um periódico brasileiro. Parte disso se deveu às relações da livraria de B. L Garnier com a *Garnier Frères* (empresa da família), da qual ele exportava diversos livros (Granja; Bezerra, 2023). Pensando a livraria como comércio, faria bastante sentido adquirir produtos de um fornecedor com o qual tivesse mais possibilidade de barganha e negociação.

Outra razão para anúncios como este na imprensa brasileira era que havia uma comunidade francesa populosa vivendo no Rio de Janeiro e em outras cidades do império, em meados do século XIX (Guimarães, 2017, 2018). Fugindo das instabilidades políticas de sua terra natal, muitos destes homens e mulheres encontraram no Brasil um lugar para estabelecerem sua vida. Deste modo, essa população francófona carecia de publicações que pudessem ler e que trouxessem notícias de sua terra. Granja e Bezerra (2023) também afirmaram que a B. L. Garnier também comercializava jornais, produzidos aqui ou trazidos da França para oferecer ainda mais produtos em francês a seus consumidores.

A terceira razão diz respeito ao status que comercializar e comprar livros em francês conferia ao público brasileiro daquele período. Os principais valores culturais que fomentaram as representações de beleza e requinte da sociedade brasileira foram importados da França. Embora seja oportuno salientar que a maioria da população do país era analfabeta, havia uma elite letrada ávida por consumir bens culturais que as associassem a cultura europeia. Ao longo do século XIX, os Bragança adotaram várias medidas no sentido de aproximar, nas artes, no mundo da tipografia e em outras dimensões, a sociedade brasileira da francesa. Desse modo, ler anúncios, frequentar livrarias e comprar livros em francês associava elementos de um destaque social ao consumidor carioca.

O empreendimento de Garnier parecia estar integrado a esse fluxo de livros e impressos entre o Brasil e a França. Sobre isso disseram as autoras,

O caso dos Garnier deixa claro como uma empresa atuando em nível internacional pôde, complementarmente, estar a par da configuração de repertórios de leituras nos diferentes países, os quais se relacionaram à produção literária considerada “nacional”. (Granja; Bezerra, 2023 p. 4)

A discussão aponta para o nível internacional no qual a livraria B. L. Garnier atuava. A partir da sua experiência como “representante” da empresa da família, o livreiro era capaz de comprar os títulos anunciados diretamente da França e vendê-los a partir do diferencial da celeridade com a qual os títulos chegavam, ou pelo requinte da edição do artefato. Tais diferenciais seriam importantíssimos em um ramo de negócios tão desafiador quanto o comércio de livros no século XIX.

O segundo ponto que pode ser depreendido desta situação é que o livreiro também possuía um considerável conhecimento acerca daquilo que as autoras chamaram de “repertórios de leituras”. Nesse sentido, a possibilidade que aqueles dicionários de Bescharelle, anunciados no reclame da B. L. Garnier, fizerem parte da instrução de jovens filhos de imigrantes franceses ou mesmo de estudantes brasileiros é significativa. O francês era uma das línguas que os estudantes brasileiros deveriam aprender em seu currículo escolar do oitocentos.

Junto a isso, é também provável que o público residente na capital do império também estivesse interessado na obra de François Biard e em suas observações sobre os dois anos que passou no Brasil. O livro é o último da lista de impressos daquele anúncio e poderia ser adquirido por 20\$000 (vinte mil réis). Levando em consideração os demais anúncios ora analisados nesta seção, este foi o valor mais alto encontrado para a comercialização de *DAB* em livrarias situadas no Brasil.

A versão de *DAB* que o consumidor de livros da B. L. Garnier poderia encontrar também era “bela” e “ricamente encadernada”. Além destas características da materialidade do artefato, o anúncio reforçou uma característica de diversos impressos (livros e cadernos) da *Librairie Hachette*: a preocupação com a ilustração, seja dos impressos em si, seja de anunciar que eles continham belas ilustrações. Se tal característica se repete na propaganda que as livrarias faziam dos livros da editora, é provável que fosse algo desejado pelos consumidores.

Em seu artigo sobre as relações entre B. L. Garnier e a editora Hachette, Granja e Bezerra (2023) também demonstram o papel dessas duas empresas de livros no mercado da tradução que envolvia o comércio de livros. A livraria Garnier criou duas coleções na década de 1870 para anunciar e comercializar

livros em português, a Biblioteca Algibeira e a Biblioteca Universal. Nestas seções de seu catálogo, a empresa de Baptiste Louise Garnier divulgava romances estrangeiros traduzidos para o português e títulos de autores nacionais (Granja; Bezerra, 2023, p. 5).

A tradução de textos do francês para o português se tornou um dos diferenciais competitivos da livraria Garnier em relação às demais livrarias do Rio de Janeiro. Destaca-se um contrato assinado entre a livraria Garnier e a *Hachette* sobre direitos de tradução e sobre a aquisição de clichês de gravuras, comercializados por centímetro quadrado.

Para as autoras Granja e Bezerra (2023, p. 6-8), é provável que Baptiste Louis tenha achado a negociação desses insumos do impresso com a *Hachette* cara, o que tenha demovido da ideia de estabelecer contratos de direitos exclusivos de tradução com a *librairie* de seu homônimo. Apesar disso, no que se referia à tradução de romances de outras editoras, Baptiste Louis Garnier não parecia ter a mesma consideração ética.

O artigo apontou que diversos romances de Júlio Verne, distribuídos pela editora Hetzel, foram traduzidos sem levar em conta os direitos de tradução, o que permitiu à livraria Garnier maximizar os lucros do investimento na produção e comercialização de livros⁷³. Em outras palavras, a negociação mais cara e difícil com a *Hachette* era, de alguma forma, custeada pelo não pagamento de direitos de tradução a outros autores e editoras, e a aquisição de livros e clichês a preços mais econômicos de outros livreiros.

O capitalismo editorial que envolvia Europa e a América na segunda metade do oitocentos não estava restrito à aquisição e revenda de livros, mas também era fomentado pela negociação de litogravuras, clichês e direitos de impressão e tradução. O caso da B. L. Garnier também revelou que, além de concorrentes, essas editoras negociavam entre si, e Baptiste Louis se apropriava

⁷³ Apenas para exemplificar, as autoras discutem os preços de um acordo entre a livraria B. L. Garnier e a *Hachette* de 1881. Nele, para traduzir e imprimir *Leçons de Choses* com todas as suas ilustrações, Garnier teve que investir \$300 (trezentos francos) nos direitos de tradução e \$2.855,25 (dois mil oitocentos e cinquenta e cinco francos e vinte e cinco céntimos) em centímetros quadrados acumulados de clichês de litogravuras. O investimento em direitos e técnica para impressão do livro de Charles Saffray (1833-1890) superava os \$ 3.000,00 (três mil francos). Ver: GRANJA, L.; BEZERRA, V. C. Baptiste-Louis Garnier e Louis Hachette: contatos internacionais, direitos autorais e tradução. **Cadernos de Tradução**: Florianópolis, v. 43, 2023. p. 8-9.

de seus contatos na Europa para adquirir impressos, imagens, direitos e tecnologia de impressão a preços mais competitivos, consolidando-se como a principal livraria do Rio de Janeiro na última metade do século XIX.

Além da Garnier, uma das maiores livrarias do Rio de Janeiro no século XIX, outros empreendimentos do comércio de livros também anunciaram *DAB* em meio a outros títulos. Parte destas livrarias locais compravam os livros em francês a partir da mediação da livraria de Garnier (Granja; Bezerra, 2023). Um desses clientes e anunciante de livro do pintor lionês foi a Livraria Imperial.

As atividades da Livraria Imperial começaram em 1836 sobre a liderança do francês Louis Mongie (Machado, 2012, p. 56). Originalmente a livraria havia sido inaugurada no número 87 da rua do Ouvidor, em que pese, no anúncio, o endereço da Imperial esteja no número 81. Um de seus frequentadores mais ilustres foi o poeta Gonçalves Dias (1823 – 1864), e o endereço era reconhecido por atrair poetas, jornalistas locais e jovens da alta sociedade brasileira, interessados nos “papéis pintados” franceses que decoravam as paredes do referido estabelecimento.

Depois da morte de Mongie, a livraria foi adquirida pela firma Pinto & Waldemar e passou a ser conhecida como Imperial ou Casa Imperial. Acerca deste processo de crescimento e consolidação, Machado (2012) afirmou que

Como a Livraria Imperial, a Livraria da Casa Imperial também reproduz as armas do Império em suas etiquetas e faturas. Oferece ainda “assinaturas para todos os jornais da Europa”. Mas Frederico Waldemar está interessado, sobretudo, em manter a freguesia de franceses e afrancesados que frequentavam a loja de seu antecessor. Para atraí-los, usa múltiplos artifícios e seduções. Assim em maio de 1859, passa a receber na livraria assinaturas do *Figaro Chroniqueur*, jornal de vida efêmera.

Waldemar anuncia também com assiduidade no *Courrier du Brésil*, a publicação preferida pela colônia francesa. Anuncia “ouvrages arrivés par le packet” ou “livres pour étrennes”, uma forma de atrair o público mais sofisticado. (p. 79)

Para o autor, ao longo da década de 1850, uma das estratégias de distinção adotada pela livraria foi atrair o público de franceses e afrancesados. Como dito anteriormente nesta pesquisa, a comunidade de franceses na capital imperial era significativa, muitos deles buscavam colocação profissional no Rio de Janeiro no comércio de livros. Esses prováveis leitores poderiam encontrar,

como se verá a seguir, o objeto comercializado a partir de livrarias brasileiras, como no caso da Imperial, também sediada na capital fluminense.

No início da história da Livraria Imperial, a mesma fora criada e administrada por um negociante francês, enquanto, na década de 1850, suas atividades estavam voltadas para atração e manutenção desse perfil de consumidor. O excerto também revela que, além de livros em francês, a mencionada livraria adotava a assinatura e comercialização de jornais franceses, casos do *Figaro Chroniqueur* e do *Courrier du Brésil*.

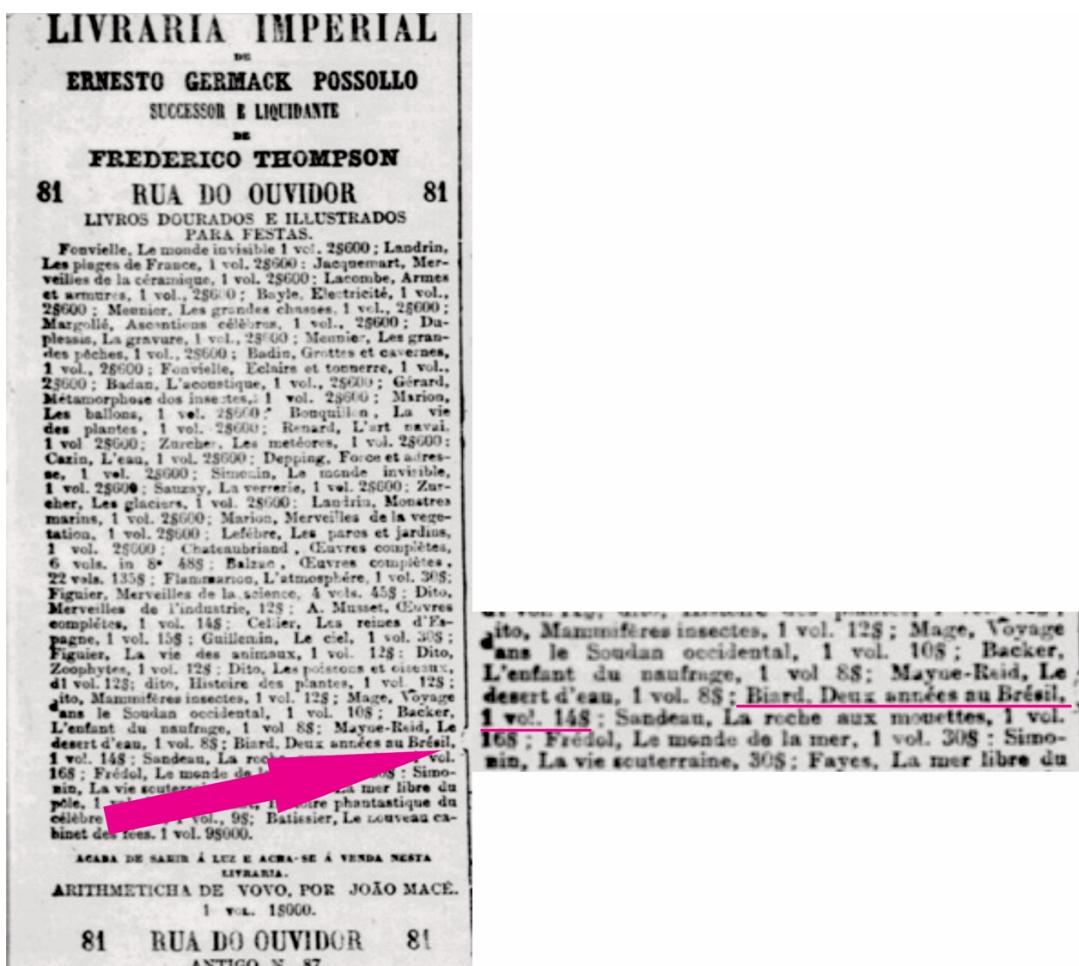


Imagen 10. Livraria Imperial - Livros dourados e ilustrados para festas
FONTE: Jornal do Commercio ano 53 n. 363. 31/12/1874.

A partir da imagem 10 pode-se perceber que para chamar atenção de um número maior de possíveis consumidores, a livraria anunciava seus produtos também em português, embora a maioria dos títulos comercializados no reclame analisado estivessem em francês. A expressão “livres pour etrennes” – presente

também no título de algum dos catálogos da *Hachette* – indica que livros eram divulgados como presentes ideias a serem distribuídos durante as festas de fim de ano. Pode indicar tanto um “afrancesamento” das práticas editoriais brasileiras, quanto a utilização mútua da mesma estratégia comercial. Ainda sobre a história da respectiva livraria, é dito que

Na década de 1850, a Livraria Imperial, que se gaba da sua condição de fornecedora do imperador, conta com um gabinete de aluguel de livros franceses e portugueses. Em seus primeiros meses de vida (dezembro de 1860 – junho de 1861), a redação da *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleuiss, funciona na livraria. Ali, são vendidos números avulsos de revista, entregues as colaborações realizadas pelos assinantes.

Enquanto se encontra nas mãos de Francisco Luís Pinto, a livraria mantém-se equilibrada. Vendida nos anos 1870, muda constantemente de dono, sugerindo não ser muito rendosa. Passa pelas mãos de Frederico Thompson (adquire o negócio em 1871, falecendo no ano seguinte), viúva Thompson & Machado (1872), Ernesto Germack Possolo (1873-1875), J. Barbosa & Irmão (1876-1883), Pires Barbosa & Ca. (Machado, 2012, p. 78)

O excerto, somado ao anterior, revela que a livraria teve dois momentos de relativa estabilidade comercial e financeira: entre 1836-1853, sob liderança de Louis Mongie, e entre 1853-1870, administrada pela Pinto & Waldemar. Depois desse período, o negócio passou a funcionar de forma claudicante, tendo ao menos cinco donos entre 1870 e 1883.

O trecho da pesquisa de Machado (2012) também indicou que, a partir de 1850, a livraria usou como tática de distinção a associação da imagem da empresa a figura do imperador D. Pedro II. Daí no nome Livraria Imperial ou Livraria da Casa Imperial e o uso dos símbolos da coroa nos anúncios e papelaria da empresa.

A livraria também foi sede, por um curto período, da *Semana Ilustrada*, um importante periódico que circulava no Rio de Janeiro na época. O excerto também revela que a livraria disponibilizava as edições do periódico ali produzido para seus consumidores, o que demonstra que, apesar da preferência pelo público francês ou afrancesado, na década de 1870 também havia produtos à comunidade falante de português.

O anúncio da imagem 10 é de 1874, período no qual a livraria estava sob administração de Ernesto Possolo e usava parte das estratégias já listadas, como anunciar livros como presente para as festas. Outro fator relevante no

anúncio da Livraria Imperial é que há mais livros de literatura anunciados que aqueles títulos presentes no reclame da livraria B. L. Garnier de 1863. *DAB* fora anunciado ao lado de livros de viagem como *Viagem ao Sudão Ocidental* de Mage, de livros de biologia como *O mundo invisível* de Fouvielle, *Grutas e cavernas* De Bandin, e livros de história como *Os reinos da Espanha* de Guillemin, entre outros títulos. Entre os artefatos anunciados, havia aqueles que custavam 1\$000 (mil réis), como o destacado *Arithmetica de vovo* de Macé, até os 135\$000 (cento e trinta e cinco mil réis) dos vinte e dois volumes *in-8* das *Obras completas* de Balzac.

Seja no número 69 (B. L. Garnier), seja no 81 (Livraria Imperial), a Rua do Ouvidor foi o espaço onde parte significativa das livrarias do Rio de Janeiro buscaram se estabelecer no século XIX. Além da localização próxima ao porto da cidade, há outras razões pelas quais aquele logradouro se tornou um espaço desejado por livreiros e por escritores:

Como se vê, os cafés e confeitarias, além das livrarias e gabinetes de leitura, localizavam-se majoritariamente na Rua do Ouvidor ou nas suas proximidades, fazendo com que a vida literária se constituísse e se animasse sobretudo nesse ponto da capital do país. Essa famigerada via carioca foi tomada, nesse sentido, tanto pelos homens daquele tempo quanto a historiografia posterior, como o lugar por excelência da propagação e da sociabilização dos letrados nacionais. Tendo em conta essas colocações sobre o lugar ocupado pela Rua do Ouvidor na vida literária carioca e/ou brasileira do século final do século XIX, vale indagar: qual o papel dessa sociabilização na construção do escritor nacional, ou melhor, em que medida esse modo de convivência dos homens de letras na Rua do Ouvidor cumpriu algum papel no que veio a ser o escritor daquele tempo? (Pereira, 2010, p. 4-5)

Na Rua do Ouvidor e em seu entorno, localizava-se a vida literária do Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Por lá também circulavam as novidades em termos de livros e impressos, e o transeunte do período poderia adquirir exemplares de periódicos locais ou estrangeiros. Além disso, a rua era permeada por diversos sotaques, pois, além de livreiros portugueses e belgas, as livrarias da localidade faziam todo o possível para atrair um público falante do francês, o que fica especialmente evidente quando se leva em consideração o nome de diversos desses empreendimentos⁷⁴.

⁷⁴ Entre as livrarias de nome francês localizadas na Rua do Ouvidor e adjacências no século XIX, pode-se citar: B. L. Garnier, Laemmert, Bompard, Fauchon e Dupont e outras que, apesar de outros nomes, eram propriedade de comerciantes europeus.

Segundo Machado (2012), na Rua do Ouvidor também circularam nomes da literatura brasileira como Machado de Assis, José de Alencar, além do já citado Gonçalves Dias. Esse movimento também atraía parte da elite local da cidade, ávida por ver de perto os escritores mais conhecidos da localidade. A partir daquele espaço se desenvolveram sociabilidades ligadas a livros, impressos, livreiros, autores e editores.

B. L. Garnier fazia as vezes de livraria e de editora (Guimarães; Bezerra, 2023), comercializando livros, demais impressos e os insumos necessários para imprimir imagens que acompanhavam alguns livros. A Livraria Imperial começou como livraria, mas, durante o período de Pinto e Waldemar, também tentou se lançar como editora (Machado, 2012), porém sem o mesmo sucesso da Garnier. Em 1874, ano do reclame aqui apresentado, a livraria carioca havia restringido suas atividades ao comércio livreiro.

Em alguns exemplos, a Polytechnica adotou uma estratégia de comercializar seus livros diferente daquilo feito pela B. L. Garnier e pela Livraria Imperial. Primeiro, porque seu anúncio destaca primeiro o produto e sua condição, em invés de apresentar dados acerca do empreendimento comercial. A frase que chama atenção para o reclame é “livros baratos”, o que indica que, ao menos naquele momento, a livraria também buscava um perfil de consumidor diferente daquele desejado pelos mediadores culturais aqui apresentados.

O segundo ponto de diferenciação diz respeito à localização. Em que pese ser uma via próxima à rua do Ouvidor e, portanto, próxima do endereço da compra e venda de impressos no Rio de Janeiro, a Polytechnica estava localizada na senda do Uruguai nº1, próximo do Largo do Carioca. Segundo Machado (2012), ao longo do século XIX, foi ficando cada vez mais difícil e caro estabelecer uma livraria na rua do Ouvidor, assim como a quantidade de livrarias no Rio de Janeiro cresceu significativamente. A seguir, apresenta-se a imagem 11, que traz um anúncio da Livraria Polytechnica de setembro de 1882.

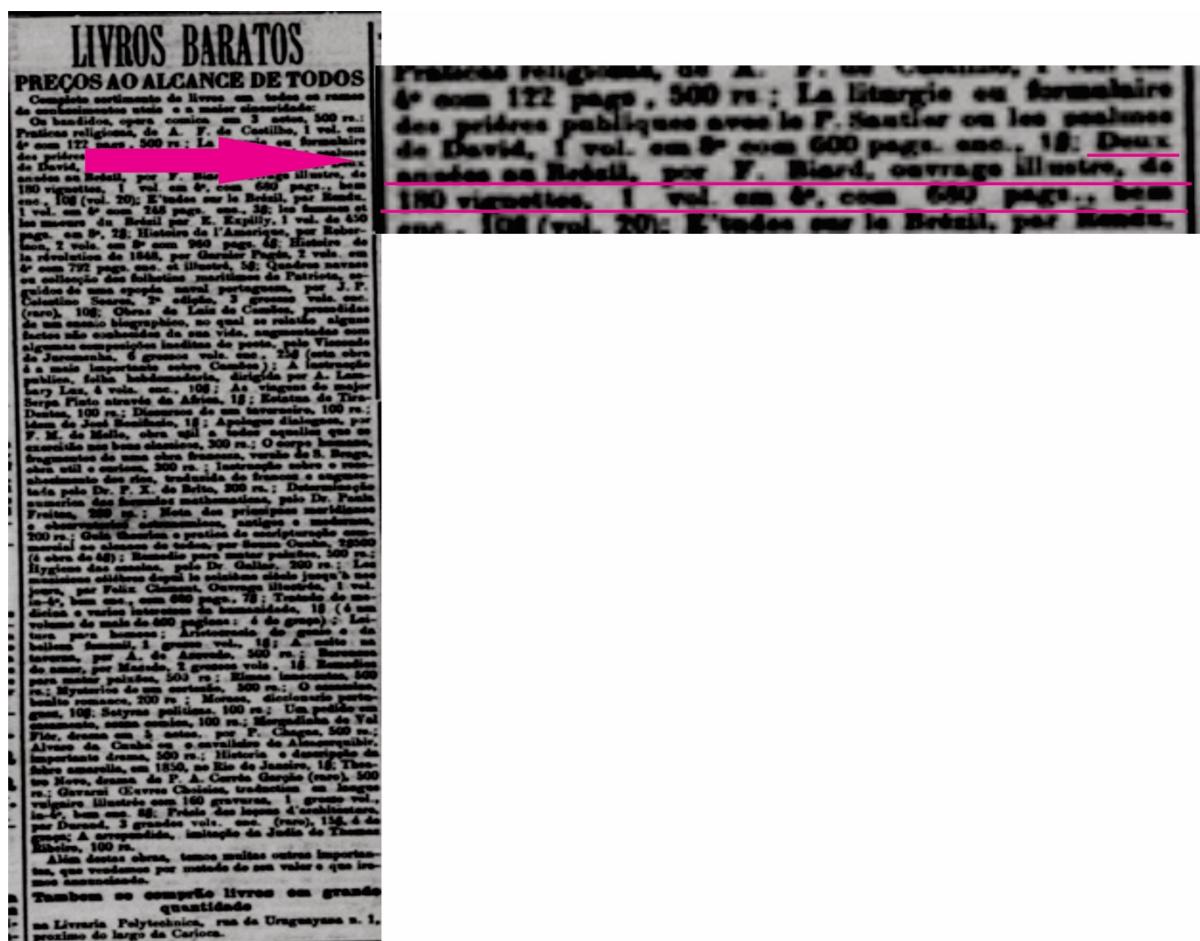


Imagen 11. Livraria Polytechnica - Livros baratos
FONTE: Jornal do Commercio ano 61 n. 268. 26/09/1882⁷⁵

⁷⁵ Por questões de legibilidade, o anúncio da Livraria Polytechnica está transcrito a seguir:
LIVROS BARATOS – PREÇOS AO ALCANCE DE TODOS. Completo sortimento de livros em todos os ramos de conhecimentos uteis e a maior sinceridade: Os bandidos, opera comica em 3 actos. 500 rs.; Praticas religiosas, de A. F. de Castilho, 1 vol. em 8º com 122 pags., 500rs; La liturgie ou formulaire des prières publiques avec le P. Sautier ou les psalmes de David, 1 vol. em 8º com 600 pags., Enc., 1\$; **Deux années au Brézil por F. Biard, ouvrage illustré de 180 vignettes, 1 vol. em 4º com 680 pags., bem enc., 10\$ (vol. 20);** Études sur le Brézil, par Rendu, 1 vol. em 4º com 248 pags. enc., 3\$; les femmes et les moeurs du Brézil par E. Expilly, 1 vol. de 450 pags. em 8º, 2\$; Histoire de l'Amerique, por Robertson, 2 vols. Em 8º com 960 pags. 4\$; Histoire de la révolution de 1848, por Garnier pagés, 2 vols. em 4º com 792 pags. enc. Et ilustre, 5\$; Quadros navaes ou collecção dos folhetins maritimos de Patriota, seguidos de uma epopéa naval portugueza, por J. P. Celestino Soares, 2ª edição, 3 grossos vols. enc. (raro), 10\$; Obras de Luiz de Camões, precedidas de um ensaio biographico, no qual se relatão alguns factos não conhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições ineditas do poeta, pelo Visconde de Juromenha, 6 grossos vols. enc., 254 (esta obra é a mais importante sobre Camões); A instrucção publica, folha hebdomadária, dirigida por A. Lambarry Luz, 4 vols. enc., 10\$; As viagens do major Serpa Pinto através da África, 1\$; Estatua de TiraDentes, 100 rs.; Discursos de um taverneiro, 100 rs.; idem de José Bonifacio, 1\$; Apologos dialogaes, por F. M. de Mello, obra útil a todos aquelles que se exercitão nos bons clássicos, 300 rs.; O corpo humano, fragmentos de uma obra francesa, versão de S. Braga, obra útil e curiosa, 300 rs.; Instrucción sobre o reconhecimento de rios, traduzida do francês e aumentada pelo Dr. P. X. de Brito, 300 rs.; Determinação numérica de formulas mathematicas, pelo Dr. Paula Freitas, 200rs.: Nota dos principaes meridianos e observatórios astronomicos, antigos e modernos, 200rs.; Guia theorica e pratica de escripturação comercial ao alcance de todos, por Souza Cunha, 2\$500 (é obra de 4\$); Remedio para matar paixões, 500 rs.; Hygiene das escolas pelo Dr. Gallar 200 rs.; Les musiciens célèbres depui le seizième siècle jusqu'à nos jours, par Felix Clement, Ouvrages ilustrée, 1 vol. in-4º, com 680 pags., 7\$; Tratado de medicina e vários interesses da humanidade, 10\$ (é um volume de mais de 800 páginas); 4\$ (graves); Les taurins, por Lamego, 1\$; Apologos dialogaes, de José Bonifacio, 2 grossos vols., 10\$; A arte na taverna, por A. de Andrade, 300 rs.; Barrocos de ouro, por Matadeo, 2 grossos vols., 10\$; Remedio para matar paixões, 500 rs.; Remedio para matar paixões, 500 rs.; Hygiene das escolas, 200 rs.; Morais, dicionario português, 10\$; Système politique, 100 rs.; Um prodígio de medicina, 100 rs.; Medicina da Vida e da Morte, senna comico, 100 rs.; Medicina da Vida e da Morte, drama 5 actos, por P. Chaves, 100 rs.; Alvaro das Canhas ou o cavaleiro de Almeirim, 1\$; Remedio drama, 500 rs.; Historia e descripção da febre amarela, em 1850, no Rio de Janeiro, 1\$; Thomas More, drama de P. A. Correia Góspilo (raro), 500 rs.; Giovanni Ouvres Chretiennes traduzidas e vulgarizadas, 160 pags., 1\$; Fride des loques d'ambassadeur, por Durand, 3 grossos vols. enc. (raro), 15\$; A arrependido, imitatio da Júlio de Toledo, 100 rs.

Não foi possível encontrar na obra de Machado (2012) dados específicos sobre esta livraria, mas o autor deixou algumas informações que poderiam servir como uma base para compreender as características desta e de tantas outras livrarias no Rio de Janeiro no final do oitocentos,

No início dos anos 1880, a cidade possui quarenta livrarias, sendo onze sebos. Em 1889, o total sobe para cinquenta, provando o vigor da economia brasileira: o número de livrarias que vendem livros novos havia crescido 70% enquanto alfarrabistas sofrem um pequeno retraimento, ficando reduzidos a nove estabelecimentos, segundo o *Almanaque Laemmert*.

Como sempre a excelente publicação deixa de computar algumas casas do ramo, sobretudo lojas pequenas. Neste caso está a modesta livraria estabelecida na rua São José 81 que, no início da década de 1880, aluga romances “por assinatura a 1\$ por mês”. É o último dos gabinetes de leitura da cidade, cujo crescimento torna extremamente arriscado este tipo de negócio. Esta e outras pequenas livrarias vivem à margem das grandes livrarias instaladas na Rua do Ouvidor, nas quais o luxo e o requinte chegam a inibir os provincianos tímidos. (p. 107)

Para Machado (2012), a década de 1880 é um período áureo do negócio livreiro na capital imperial, alcançando a marca de cinquenta livrarias no final de 1889. Esse crescimento representou também a diminuição do comércio de livros antigos (alfarrabistas), o que poderia ter sido circunstancial ou indicava uma modificação no perfil do consumo de livros na capital. Apenas com essa citação é impossível vaticinar.

Além desses dados, Machado (2012) também indicou que algumas livrarias mais modestas ficaram de fora das listas do Almanaque Laemmert do período. Esse pode ser o caso da Polytechnica, que provavelmente não estava

humanidade, 1\$ (é um volume de mais de 400 páginas: é de graça); Leitura para homens; Aristocracia de gênio e da beleza feminil, 1 grosso vol., 1\$; A noite na taverna, por A. de Azevedo, 500rs.; Baroneza do amor, por Macedo, 2 grossos vols. 1\$ remédios para matar paixões, 500 rs.; Rimas inocentes, 500 rs.; Mysterios de um cortejão, 500 rs.; O assassino bonito romance, 200 rs; Moraes, dicionário de portuguez, 10\$; Satyras políticas, 100rs.; Um pedido em casamento scena cômica, 100 rs; Morgadinha de Val Flôr, drama em 5 actos, por P. Chagas, 500 rs.; Alvaro da Cunha ou o cavalleiro de Alcacerquibir, importante drama, 500 rs; História e descrição da febre amarella, em 1850, no Rio de Janeiro, 1\$ Theatro Novo, drama de P. A. Corrêa Garçao (raro), 500 rs.; Gavarni Oeuvres Choisies, traduction em langue vulgaire illustrée com 160 gravuras, 1 grosso vol., bem enc. 8\$; Précis des leçons d'architecture, par Durand, 3 grandes vols. enc. (raro), 15\$ é de graça; A arrependida, imitação da Judia de Thomaz Ribeiro, 100 rs. Além destas obras, temos muitas outras importantes, que vendemos por metade do seu valor e que iremos anunciando. – Tambem se comprão livros em grande quantidade – na Livraria Polytechnica, rua Uruguiana n. 1, próximo do largo da Carioca.”

no Almanaque, e por isso não apareceu na série de livrarias mapeadas pelo autor em seu importante estudo.

Ainda é possível depreender do excerto de Ubiratan Machado (2012) uma outra rua próxima ao pulsante comércio de livros da Ouvidor, que era a rua São José. Tal qual possivelmente ocorreu com a rua do Uruguai, para este endereço migraram os livreiros que possuíam comércios de menos opulência e que se destinavam a outro tipo de público⁷⁶.

A discussão de Machado (2012) também permitiu inferir a respeito das diferentes estratégias utilizadas para desenvolvimento da leitura e para atração dos clientes por parte destes diferentes comércios de livros. Ao citar os *alfarrábios*, o autor visibiliza um tipo de mediador cultural da leitura, que ia de porta em porta oferecendo livros antigos, o que, além desta prática de comércio itinerante, possuía uma pequena loja a partir do qual as obras poderiam ser disponibilizadas.

O excerto também apresentou a presença dos gabinetes de leitura, um sinal da mudança na característica do perfil de leitura da sociedade, uma vez que nos gabinetes de leitura, o ato de ler já ocorre de forma individual. Machado (2012) acrescentou como as livrarias utilizavam deste espaço para receber os escritores brasileiros de destaque no oitocentos para que lessem naquele espaço e pudesseem ser vistos pelos transeuntes, associando sua credibilidade e valor ao negócio.

Ainda apresenta um outro tipo de relação com textos no oitocentos, que era a possibilidade de alugar livros, e para isso o autor indicou um pequeno comércio livreiro da cidade que, na década de 1880, estava alugando romances ao custo de um mil réis. Logo, a discussão de Machado (2012) e os diferentes perfis da B. L. Garnier, da Livraria Imperial e da Polytechnica indicam que a aquisição de livros na segunda metade do século XIX não estava restrita às classes mais beneficiadas financeiramente na cidade, e que outros grupos sociais também poderiam usufruir dos impressos, seja na materialidade do livro ou em outros formatos como os jornais.

⁷⁶ É importante frisar que embora seja comum a presença de livrarias menores nas ruas próximas a rua do Ouvidor, também haviam luxuosas livrarias, no século XIX, que estavam localizadas nestas sendas acessórias, caso da *Livraria dos Lombaerts* localizada na rua do Ourives. Ver: MACHADO, U. **História das livrarias cariocas**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 107-108.

O anúncio da Polytechnica apresentou títulos em língua francesa e títulos em português. Também trouxe a propaganda de livros que custariam na época menos que mil réis e que foram bem mais baratos quando comparados aos anúncios alhures apresentados das décadas de 1860 e 1870. Entre estes artefatos havia outros livros em francês sobre o Brasil⁷⁷, como também ocorrerá no anúncio da B. L. Garnier de 1863 e no catálogo da *Hachette* de 1870.

Não seria exagero imaginar esta região da capital como um ambiente febril, no qual diuturnamente as pessoas das mais distintas classes sociais circulavam em busca de diferentes títulos ou mesmo para verem e serem vistos por outros leitores.

Para os homens de letras daquele tempo, e aqui não estamos falando somente dos boêmios, freqüentar os estabelecimentos desta Rua constituía-se numa espécie de enriquecimento intelectual, um prolongamento dos seus escritos e, ainda, uma forma de divulgação dos trabalhos, ou seja, passar uma tarde em uma livraria ou num café reunido com grupos de amigos letrados fazia parte da produção e promoção de uma obra. (Pereira, 2010, p.7)

A esses leitores as distintas livrarias da região ofereciam diversos livros: escolares, romances, livros de história e de curiosidades. Também neste lugar que muitos romancistas brasileiros construíram sua carreira, obtendo apoio logístico e clientela para suas obras. Esta região do Rio de Janeiro também abrigou o começo de alguns jornais cariocas do oitocentos. Em meio a essa miscelânea de papéis, textos e livros, era possível encontrar *DAB* ao longo de pelo menos três décadas do século XIX.

Alguns destes grupos de amigos, que Pereira (2010) descreveu como se reuniam para tomar um café, poderiam ter em suas mesas o livro de Biard e, a partir dele, debater sobre o Brasil ou sobre as representações que o autor havia criado. Assim como os leitores do *monsieur* poderiam estar sozinhos em gabinetes de leitura das grandes livrarias ou adquirir o impresso em outros espaços que não a Rua do Ouvidor e se deter na narrativa do pintor lionês de sua peregrinação no Brasil, a um custo menor que o oferecido pelas grandes livrarias.

A editora, o periódico de viagens e as livrarias do Rio de Janeiro exemplificaram estratégias editoriais de mediação de *DAB*, estando por tanto

⁷⁷ “*Études sur le Brésil, par Rendu, 1 vol em 4º [in-4] 248 pages. enc. 3\$.*”

alinhadas aos intermediários dos livros analisados por Darnton (2010) em seus estudos sobre os livros no século XVIII. Nos estudos desse pesquisador, a mediação da produção de um livro esteve diretamente relacionada aos membros do ecossistema da imprensa.

Na última seção deste capítulo, apresentada a seguir, destaca-se um outro tipo de mediação para a produção do livro. Na produção de diagramas para o ciclo de vida dos livros Adams e Becker (1993) apontam outras possibilidades de interferência na produção deste artefato. A seguir defende-se que textos de viagem anteriores ao período no qual François Biard esteve no Brasil, também contribuíram para o resultado final do “livro” que se analisa historicamente aqui.

3.4 As influências dos relatos de Debret e Rugendas em DAB

Na década de 1830, foram publicados em Paris textos de viagens ao Brasil que se tornaram bastante populares. Entre 1834 e 1839, foram impressos e comercializados, pela editora Firmin-Didot Frères, em três volumes - *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Araujo, 2017), escrito por Jean Baptiste Debret. O texto do artista francês mesclou um tipo de análise que se pretendia científica, com comentários pessoais acerca do que o artista considerava como característico do Brasil.

No mesmo período, outro texto de viajante que esteve no império brasileiro foi publicado, também na capital francesa e na Alemanha, nomeado *Voyage pittoresque dans le Brésil*, cuja autoria se atribui⁷⁸ a Johann Moritz Rugendas. Este artefato teria sido editado e impresso pela tipografia de Godefroy Engelmann em 1835. A característica da narrativa de Rugendas também é ligada a um discurso “neutro” e supostamente científico, mas sem os comentários pessoais presentes na obra de Debret.

⁷⁸ Segundo Araujo (2017, p. 85), existem indícios significativos que Victor-Aimé Huber (1800-1869) seria o real autor do texto, enquanto a Rugendas coube a produção das imagens acerca da estadia do Brasil. Apesar disso, na edição de 1998 de *Viagem Pitoresca através do Brasil*, edição e tradução para o português do livro, reforça-se o papel de Rugendas como escritor do texto.

O período de estadia de Rugendas e Debret no Brasil se deu entre 1816 e 1825. Rugendas integrou uma expedição liderada por Grigory Langsdorff (1774-1852), médico nascido na cidade de Wöllstein onde atualmente é a Alemanha. A comitiva da expedição possuía cerca de cinquenta pessoas (Araujo, 2017, p. 76) e desembarcou no Brasil em 1822, período das diversas agitações políticas que culminaram na independência em setembro daquele ano.

No mesmo ano de chegada, Langsdorff e Rugendas tiveram um desentendimento, o que fez com que, dali por diante, a presença deste no país se desse por conta própria, e sem o apoio institucional de uma missão. Portanto, entre 1822 e 1825, Rugendas viajou pelo país registrando informações geográficas, botânicas, políticas e antropológicas, desenhando e pintando a fim de registrar seus argumentos, conquistando apoios em determinados lugares para tornar seu projeto exequível.

Entre 1816 e 1822, ocorreu a estadia de J. B. Debret no Brasil. Ele veio amparado pela Missão Artística Francesa ao Brasil, que possuía uma comitiva de dezoito participantes (Araujo, 2017, p. 75). Além disso, a missão tinha entre seus objetivos uma reaproximação cultural e diplomática entre as coroas de Portugal e da França do período. No Brasil, Debret foi convidado e aceitou formar e liderar Academia de Belas Artes.

De acordo com Araujo (2017), Debret e Rugendas foram bons exemplos históricos para compreender o modo como as narrativas de viagens daquele determinado período influenciaram as percepções sobre o Brasil e as viagens nas décadas seguintes do século XIX, em especial na França. Ainda sobre isso, foi dito que:

[...] dois relatos de viagem mais conhecidos e populares do século XIX são *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret e *Voyage pittoresque dans le Brésil*, escrito por Rugendas, em que ambos os artistas representam amplamente as paisagens do Brasil, bem como suas populações negras e indígenas. As suas representações tornaram-se referências para os viajantes que nas décadas seguintes viajaram ao Brasil e publicaram relatos de viagem ilustrados. (Araujo, 2017, p. 78-79, grifos da autora)

A autora confirmou que os livros em questão se tornaram referências entre os viajantes e aqueles que sonharam com a possibilidade de, através da viagem, conhecer e divulgar suas impressões a respeito do jovem império americano.

Um dos objetivos deste trecho da tese é apresentar alguns indícios da influência desses textos de viagem na narrativa que Biard produziu entre 1858-1860.

Araujo (2017) enxerga a influência de textos de viagem na produção de outras obras sobre a excursão a partir da ênfase no Romantismo Tropical, que seria um conjunto de características razoavelmente padronizadas a partir das quais os viajantes europeus olhavam e descreviam o Brasil. A seguir, apresenta-se outra perspectiva para se compreender esse processo de transmissão de informações a partir dos livros:

Embora os autores geralmente esperem que sua escrita tenha um apelo atemporal, eles não podem controlar o futuro, de modo que esse tipo de divulgação posterior é o resultado de forças bem diferentes daquelas que controlaram a publicação inicial. Um aspecto muito mais elusivo e, em muitos aspectos, mais importante e menos compreendido da recepção é a maneira como as ideias, e mesmo a própria redação dessas ideias, são captadas e usadas com ou sem reconhecimento por escritores posteriores para uma variedade de propósitos, alguns não tendo nada a ver com a intenção original do autor e da editora. (Adams; Becker, 1993, p. 29, tradução livre)⁷⁹

No excerto acima, Adams e Becker (1993) incluíram na dimensão da mediação dos livros os efeitos da recepção. Em outras palavras, além de afetarem o leitor comum, os livros também tinham a capacidade de influenciar no processo produtivo de outras obras. Eles afirmaram que os autores de um livro não têm controle sobre o que ocorre com o artefato depois de sua publicação. Somado a isto, citam que compreender o ciclo de vida de um livro é estar atento ao modo como as ideias foram captadas e usadas pelos leitores. Entre esses, abre espaço para uma categoria: *escritores posteriores*.

Ao abordarem essa realidade, reforçaram a noção cílica da história dos livros. Além de circularem, os artefatos têm a capacidade de influenciar a produção de novos textos que podem ou não se tornarem livros. Nesta direção, citam exemplos de obras como: *Princípios da Geologia* de Lyell, que teve ecos

⁷⁹ While authors usually hope that their writing will have a timeless appeal, they cannot control the future, so that this kind of later dissemination is the result of forces that are quite different from those that controlled initial publication. A much more elusive, and in many ways a more important and less understood, aspect of reception is the way that the ideas, and even the actual wording of those ideas, are picked up and used with or without acknowledgment by later writers for a variety of purposes, some having nothing to do with the original intention of the author and publisher.

em *A origem das espécies*, escrito por Darwin, décadas depois (Adams; Becker, 1993, p. 9).

Desta forma, defende-se nesta pesquisa que os escritores franceses sobre o Brasil posteriores a Debret e Rugendas foram influenciados pelo texto destes autores. Mais especificamente, apresenta-se a hipótese que as *voyages pittoresques* publicadas na década de 1830 tenham sido lidas por François Biard e, de algum modo, direcionado o olhar do pintor lionês para o que deveria ser analisado e descrito sobre o Brasil.

O próprio François Biard, em trecho de *DAB*, relatou o que considerava privilégio: fazer parte do mesmo universo artístico que anteriormente havia abrigado artistas ilustres como Debret:

O diretor das Belas Artes, homem de grande percepção, muito erudito como médico, talvez não tenha todas as qualidades necessárias para inspirar entusiasmo nos artistas. Eu havia esquecido todas as razões que me foram dadas mais tarde para me fazer compreender que eu iria prestar um valioso serviço à juventude estudiosa, que apenas aguardava uma boa direção. Confesso que, após essa decisão, não pude evitar uma certa emoção. Eu ligaria meu nome ao a uma nova renovação nas artes no Brasil. O que Debret e Taunay haviam iniciado sob o reinado de D. João VI, eu continuaria; e, uma vez que deveria permanecer por algum tempo na cidade, nada me impedia de aproveitar, da minha parte, a oportunidade que me era oferecida com tanta gentileza e solicitude. (Biard, 1862, p. 77-78, tradução livre)⁸⁰

A passagem em questão se refere cronologicamente ao começo da estadia de Biard no Rio de Janeiro, ainda no primeiro semestre de 1858, quando fora convidado para ajudar a organizar a academia artística da cidade. Duas motivações são apresentadas pelo pintor lionês: a primeira delas a possibilidade de “prestar um valioso serviço a mocidade estudiosa”. Esse nobre serviço seria instrui-los nos mais elevados padrões da arte europeia.

A capacidade profissional que, segundo Biard, o notável médico que dirigia a academia não possuía e, por isso, não era capaz de animar os artistas

⁸⁰ *Le directeur des Beaux-Arts, homme de grand sens, très-savant comme médecin, n'a peut-être pas toutes les qualités qu'il faudrait pour donner de l'entrain aux artistes. J'ai oublié toutes les raisons qui me furent donnés plus tard pour me faire comprendre que j'allais render un immense servisse à la jeunesse studieuse qui n'attendait qu'une bonne direction. J'avoue qu'après cette décision je ne pus me défendre d'une certaine émotion. J'atacherais mon nom à une nouvelle renaissance dans les arts au Brésil. Ce que Debret et Taunay avaient commencé sous ler roi Jean VI, je pouvais l'achever, et puisque pour um temps je devais vivre dans la vielle, rien ne m'empêchait de saisir de mon côté l'occasion qui m'était offerte avec tant de grâce et d'obligeance.*

e estudantes brasileiros. Logo, diante da incapacidade do diretor, ele poderia contribuir com àquilo que fizera dele um autor reconhecido, sua habilidade com pincéis, lápis, telas e papel. Esse trabalho seria, portanto, o valioso serviço que o Brasil e seu povo poderiam dispor do autor.

A segunda motivação, que interessa este trecho da pesquisa, é aquilo que Biard chama de ligar seu nome às artes no Brasil. Isso porque, as artes brasileiras do oitocentos citadas pelo pintor lionês eram tributárias de Nicolas Taunay (1755-1830) e Jean Baptiste Debret. Esse pensamento de Biard, transcrito no livro, indica que o autor não só conhecia Debret, como admirava o artista francês e via na possibilidade de ligar seu nome ao dele, uma chance de integrar um espaço de valor e distinção na arte francesa e na história brasileira.

É também nesse trecho de *DAB* que Biard descreveu o modo gentil e afável com que fora tratado no Brasil e pelo imperador D. Pedro II. Ao citar o rei D. João VI, Biard tenta se aliar a um passado glorioso artístico brasileiro e endossar o apoio que a família Bragança dava ao trabalho dos artistas franceses, tanto através do patriarca D. João, quanto através do então monarca D. Pedro II. Esse tipo de relação também facilitou e fomentou a estadia de Debret no país que obteve os recursos que necessitou, entre 1816-1822, para pintar, ensinar e escrever sobre o Brasil.

Além da dimensão política que associar o nome ao de figuras como Debret poderia ocasionar, é possível identificar, no interior dos relatos de viagem de Debret, Rugendas e Biard, outros elementos de aproximação, que permitem inferir sobre a influência dos primeiros sobre o último. Um desses elementos, que também poderia ser encontrado no texto de outros viajantes, é associação da viagem ao perigo, e, por consequência, ao valor e coragem do excursionista que cumpre o trabalho, mesmo a despeito das dificuldades.

Nesse sentido, ao explicar as motivações de sua viagem, Debret recorreu à figura dos navegadores dos séculos XV e XVI que desbravaram o mundo. Além da coragem, que seria item comum dos viajantes e dos navegadores, o destino da viagem também seria outro elemento que comporia o par entre navegador e viajante. Sobre isso, afirmaram Debret e Biard, respectivamente,

Animados todos por um zelo idêntico e com entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a

França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses. (Debret, 2019, p. 43)

Fala-se com frequência da coragem necessária para empreender uma longa travessia. Mencionam-se os perigos constantes e as privações de toda ordem. De fato, a coragem é imprescindível em decisões dessa natureza, mas não propriamente para enfrentar um risco específico. O instinto de conservação permanece atento, mas o hábito acaba por suavizar tudo. Acostumamo-nos a viver cercados de animais ferozes; não se pensa nem na peste, nem na febre amarela, nem nos leões, nem nos ursos brancos quando já se passaram alguns meses em sua vizinhança. Essa constatação foi para mim uma evidência. Recordo-me com nitidez da última tarde que passei com minha filha, das inúmeras histórias que lhe contei para distraí-la e suavizara inquietude provocada por minha partida. Não desejava entristecê-la ainda mais do que já estava, traindo minhas próprias angústias. Afirmando-lhe alegremente que não havia mais tigres e cobras senão no Jardim das Plantas. Ademais, Deus bem sabia as coisas maravilhosas que eu traria daquela terra que me propunha a conhecer! Senti-me criança novamente; divertia-me, e quando me vi sozinho, verdadeiramente só, no meio de Paris, foi então que comprehendi o quanto seria necessário reunir coragem — coragem não para partir, mas para voltar atrás e, sobretudo, para manter-me alegre quando o coração, em silêncio, apertava-se de saudade. (Biard, 1862, p. 8, tradução livre)⁸¹

É interessante perceber que o trabalho do pintor viajante é associado a zelo, entusiasmo, perigosa navegação, natureza inédita e, por fim, impressão de novas marcas. Uma lista de adjetivação que permite algumas inferências a respeito daquilo que os viajantes pensavam sobre si e sobre o local para onde iriam. O trabalho deles seria feito com zelo, e só esse cuidado e apreço para com a execução perfeita do trabalho justificariam a integração a uma comitiva que enfrentaria diversos riscos.

Dessa feita, os artistas vieram, cheios de zelo pelo trabalho e de entusiasmo. Uma das consequências da popularização na França do oitocentos dos textos de viagem, - é que a experiência da excursão passou a ser algo desejado por muitas pessoas e a compor o imaginário de tantas outras. Isso diz

⁸¹ *On parle toujours du courage qu'il faut dans les voyages de long cours. On cite les dangers, les privations de toutes sortes qui se présentent à chaque pas. Oui, certes, il faut du courage, mais ce n'est pas pour faire face à um danger quelconque. L'instinct de la conservation vous y oblige d'ailleurs; l'habitude émousse tout; on s'accoutume à vivre entouré de bêtes féroces; on ne pense ni à la peste, ni à la fièvre jaune, ni aux lions, ni aux ours blancs quando on a passé quelques mois dans leur voisinage. C'est ce que j'ai pu constater depuis longtemps. Je me souviens de la dernière journée passée avec ma fille, des contes de toutes sortes dont je l'ai entretenue pour lui faire supporter mon départ. Sur le point de la quitter, il fallait bien lui cacher ce que j'éprouvais. Je lui disais bien gaiement qu'il n'y avait plus de tigres ni serpentes qu'au Jardin des plantes. Pui Dieu savait les mèreveilleuses choses que j'allais rapporter. J'étais devenu enfant; je jouais, et quando je me suis trouvé seul, bien seul au milieu de paris, c'est là qu'il m'a fallu du courage pour ne pas revenir sur mês pas, pour jouer la légèreté quando j'avais le coeur brisé.*

respeito a como o tema e o texto foram capazes de influenciar os leitores. É possível que Debret também tenha lido textos de viagem, e agora seu trabalho lhe permitira viajar, tal qual as possíveis narrativas que leu.

Além de coragem e entusiasmo, o viajante deveria estar ciente dos perigos da navegação. Uma escolha de palavras que não foi ingênuas e tentou associar o viajante aos navegadores do passado europeu, como já sinalizado anteriormente. Pode-se encerrar essa análise do excerto de Debret comentando sobre seu desejo de deixar marcado no Brasil a “boa” arte francesa, mais um argumento que reforça a associação à colonização e à certa necessidade de levar civilidade (aí definida através da “boa arte”) à América.

Desse modo, a viagem perigosa e a possibilidade de influenciar positivamente esse lugar do mundo, estavam entre as motivações listadas por Debret para vir ao Brasil. O então Reino Unido de Portugal e Algarves necessitava da coragem dos peregrinos e da influência artística e estética desse grupo europeu para começar a trilhar, supostamente, o caminho da civilização.

Parte desses elementos também estão entre as justificativas que François Biard deu aos leitores para justificar sua viagem ao Brasil. Para ele, as dificuldades da viagem eram a coisa mais importante a se comentar. E, para o *monsieur*, os perigos não eram apenas na viagem, mas ao longo da estadia no Brasil. Esses riscos eram materializados na figura dos animais ferozes. Esse tipo de animal desempenhou uma dupla função na narrativa de Biard. A primeira função foi indicar que a viagem fora perigosa. Todos sabem os riscos que cobras, ursos e outras feras causam à vida humana, quando se encontra esses animais em seu habitat.

Só que os animais também lembram o leitor da coragem e do heroísmo daquele que narra. Não é à toa que há um trecho no qual afirmou “nem em ursos brancos quando já se passou alguns meses na sua vizinhança”. Uma clara referência à sua viagem ao Ártico e à experiência entre os ursos brancos. Portanto, os riscos estavam expostos, mas o leitor poderia ficar menos sobressaltado, o viajante era experiente e já havia enfrentado os riscos similares em outras excursões.

A segunda função que Biard destacou foi o temor de sua filha e seu papel de pai para mitigar os medos dela em relação a sua sobrevivência. Para isso o autor de *DAB* tentou tranquilizá-la afirmando que certos animais só se

encontravam no zoológico e que a filha não deveria temê-los. Apesar disso, algumas cenas de caça e contato com animais silvestres são apresentadas ao longo de *DAB* (Biard, 1862, p. 220-221, p. 250-251, p. 491-493), o que revela que independente do zoológico, o encontro com animais tidos como exóticos/selvagens era o tipo de aventura que o pintor lionês buscava e fez questão de registrar.

Outra dicotomia se estabeleceu quando Biard afirmou que andava como menino, empolgado com o que iria encontrar e viver no Brasil, mas, ao mesmo tempo, com o coração apertado e receoso diante da validade das preocupações de sua filha, que temia pela segurança do pai tão longe de casa. Para o *monsieur*, isso se materializava na possibilidade de nunca mais voltar a Paris e vivenciar a experiência de civilidade que a Europa representava em sua narração.

A distinção entre civilização e barbárie, progresso e atraso esteve presente na maioria das narrativas de viagens de europeus pelo mundo (Said, 2007). No caso do Brasil, esses elementos, atrelados à produção de representações acerca do lugar para um público estrangeiro, podem ser compreendidos a partir do conceito de *Romantismo Tropical*. Segundo Araujo (2017, p. 67-68),

Mais do que uma mera noção abstrata, o romantismo tropical transmite uma imagem do Brasil como uma terra sedutora com uma natureza luxuriante, cujos habitantes de diversas origens raciais vivem juntos, mas ao mesmo tempo não são confiáveis e não são civilizados. Transformada e incorporada na narrativa nacional ao longo dos anos, alguns elementos dessa visão ajudaram a reforçar a ideia do Brasil como um país de mistura e harmonia raciais. No entanto, mesmo que os relatos de viagem ilustrados europeus do século XIX mostrem a mistura racial como uma qualidade inerente ao Brasil, também revelaram claramente que os encontros entre os europeus, indígenas e africanos foram marcados por conflitos, contradições e ambiguidades.

A autora afirmou que o conceito revela um tipo de compreensão acerca do Brasil, baseada na natureza e na multiplicidade racial, ao mesmo tempo que esses povos miscigenados eram considerados não confiáveis e nem civilizados. Ela ainda afirmou que essa representação acerca do país, mesmo não sendo diretamente caracterizada como *Romantismo Tropical*, serviu como uma das bases das noções de democracia racial, presentes no processo de elaboração

da nação no início do século XX. Esse foi também o período em que se popularizam as primeiras traduções para o português dos relatos de Debret, Rugendas e Biard, publicadas pela Editora Nacional, ao longo das décadas de 1930 e 1940 (Venâncio, 2014).

Isso também indica que os elementos ora citados seriam o principal foco de interesse de Biard no Brasil, tanto para observá-los com seus próprios olhos quanto para escrever, desenhar, pintar e fazer com que seu texto servisse como um dos vetores de circulação dessa perspectiva. Um dos exemplos que se destaca nessa busca, tanto pelos elementos do Brasil do Romantismo Tropical quanto pela repetição desses elementos nas narrativas de Debret e Rugendas, foi a busca por uma etnia indígena específica, a saber, os Botocudos:

Os selvagens conhecidos no Brasil pelo nome de Botocudos descendem dos antigos Aimorés da raça dos Tapuias (Botocudos e Puris). “Edgereck-mung” é o nome verdadeiro na sua própria língua e “epcosek” (grandes orelhas) o que lhes dão os selvagens Mamalis, em Peçanha, nas margens do rio Doce superior, onde travam constantes batalhas.

Consideram uma injúria o nome Botocudos, que lhes foi dado pelos portugueses, por causa da forma e dos pedaços de madeira que usam na orelha e no lábio inferior, semelhantes a um tampo de tonel (batoque). (Debret, 2019, p. 96)

Os botocudos distinguem-se de todos os outros índios pelos pedaços de madeira que usam no lábio inferior e nas orelhas, donde o nome que lhes deram os portugueses, bem como o que lhes dão outros povos. “Botocudo” vem de “botoque”, que significa rolha ou cunha. Os memalis chamam os botocudos de “epcoseek” (grandes orelhas), por causa de suas orelhas pendentes. É o pai que determina a época em que o filho deve receber esse adorno. Fazem-se, no lábio e nas orelhas, furos que mantêm abertos e são alargados pela introdução sucessiva de pedaços maiores de madeira; assim, a ponta da orelha e o lábio logo se parecem com simples tiras de pele, feitas para segurar essas pequenas peças de madeira. Estas são tiras de uma árvore chamada “barriguda” (*Bombax ventricosa*) cuja madeira é muito leve. (Rugendas, 1998, p. 92, grifos do autor)

Meus novos conhecidos também usavam, nos lóbulos das orelhas, grandes pedaços de madeira semelhantes aos que eu já havia observado. Sem essa precaução, os lóbulos penderiam cerca de meio pé. Fiquei extremamente contente com esse encontro, pois não tinha certeza de que visitaria a terra desses povos — que, no entanto, não se situa muito distante do lugar onde eu me encontrava. (Biard, 1862, p. 246, tradução livre)⁸²

⁸² *Mès nouvelles connaissances avaient également de grands morceaux de bois pareils dans le lobe des oreilles. Sans cette précaution eles eussent pendu d'un demi-pied. Je fus très-content de cette recontre, car je n'étais pas certains d'aller dans leur pays, qui pourtant n'est pas fort loin du lieu où je me trouvais.*

Certa vez, empreendi uma expedição ao interior do Sertão, em direção ao Rio Doce e às terras habitadas pelos Botocudos. Sabia que as dificuldades não seriam poucas e, por isso, tomei todas as precauções necessárias. Caminhamos durante dois dias, sempre por entre matas, embora seguindo trilhas relativamente abertas. Era preciso, antes de tudo, encontrar os indígenas que nos acompanhariam na jornada. (Biard, 1862, p. 210, tradução livre)⁸³

Como foi possível depreender das citações, a expressão “botocudo” foi uma forma pejorativa como que esses grupos humanos ficaram conhecidos tanto pelos povos *mamalis* quanto pelos portugueses. Sua fama remonta a séculos anteriores, quando formaram umas das oposições mais violentas e persistentes ao governo português no continente. A descrição e caracterização dessa população são muito similares nos textos do Debret e Rugendas. Destacam-se os adereços em madeira usados pelos membros do grupo. Debret indicou que boa parte do grupo vivia próximo às margens do rio Doce, onde atualmente é o estado de Minas Gerais.

Rugendas sublinhou a árvore de onde a madeira para produção dos adereços era retirada, destacando sua flexibilidade, bem como o estado da pele da boca e orelhas desses indivíduos, que passavam por um processo de alargamento causado pelos pingentes utilizados. Nos três relatos da viagem, existem várias ilustrações de indivíduos pertencentes ao grupo Botocudo, tanto de frente quanto de perfil. É possível observar também que esses grupos indígenas foram objeto de busca e de interesse de Biard, mesmo quase trinta anos depois das publicações das *voyages pittoresques* de Debret e Rugendas.

O *monsieur* também escolheu sinalizar os riscos de encontrar os Botocudos, além da necessidade de fazer isso acompanhado de outros indígenas. Segundo o autor de *DAB*, ele já havia tido outras chances de se encontrar com o grupo étnico, porém não havia conseguido por falta de suporte. Assim como ocorreu nos textos de Debret e de Rugendas, em *DAB*, várias páginas foram dedicadas a falar do contato de Biard com o povo, seus ritos de celebração, sua aparência e seu comportamento traiçoeiro, segundo a visão do pintor lionês. Biard escreveu também sobre a imensa alegria de encontrar aqueles indivíduos, uma alegria que relembrava outro momento de contentamento,

⁸³ Je fis un jour la partie d'aller dans l'intérieur du Sertaô, du côté du Rio doce et des Botocudos. Je savais que les difficultés ne manquaient pas et je pris més précautios em conséquence. Nous marchâmes deux journées, toujours à travers bois, mais dans des chemins um peu frayés. Il fallait d'arbord rejoindre les Indiens qui devaient faire le voyage.

também presente em *DAB*, que era a felicidade decorrente de fazer parte da mesma instituição e classe artística que Debret havia integrado alguns anos antes.

Defende-se que um dos grupos nativos do Brasil presentes nos textos de Debret e Rugendas e que despertou a curiosidade de Biard, antes da viagem era o grupo étnico dos Botocudos. Parte do interesse por essa população estava relacionada com as idealizações decorrentes do conceito de *Romantismo Tropical*.

Acredita-se que outro elemento da leitura dos textos de viagem da década de 1830 que tenha influenciado o olhar e imaginação de Biard sobre o Brasil, diz respeito à geografia da cidade do Rio de Janeiro e a determinados locais da capital imperial que deveriam ser registrados. A seguir, apresentam-se outras citações nas quais os três viajantes ilustraram e descreveram regiões em comum da cidade, a saber a praia/porto dos Mineiros e as ruas da capital, a partir do desembarque neste porto:

Esse primeiro grupo de montanhas e o segundo da esquerda fecham a abertura da cidade para o mar; o cais do largo do Palácio situa-se mais ou menos no centro; acima veem-se as duas torres da Candelária. À direita principia a **praia dos Mineiros** que vai até o Arsenal da Marinha, e à esquerda a praia d. Manuel, que se prolonga até o arsenal do Exército; os dois pontos extremos da cidade primitiva são formados desse lado, portanto pelos arsenais. (Debret, 2019, p. 186, grifo do pesquisador)

Ao desembarcar, por meio de grandes degraus de pedra, por pouco não caí no mar; creio que o local se chama **Praia dos Mineiros**. A partir dali, entra-se na **Rua Direita**, parcialmente habitada por negociantes portugueses; nessa rua encontram-se a alfândega e o correio. Nas calçadas, estavam sentadas as mais belas e imponentes mulheres negras que já tive a oportunidade de ver.. Da Rua Direita, adentramos a famosa **Rua do Ouvidor — francesa de ponta a ponta**; os senhores comerciantes ali estabelecidos denominam-na, modestamente, de Rua Vivienne. Toda a cidade parece concentrar-se nessa via. É ali que se passeia e onde as damas vão exibir seus trajes. (Biard, 1862, p. 44, tradução livre, grifos do pesquisador)⁸⁴

⁸⁴ *Em débarquant, sur des grands degrés de pierre, je faillis tomber dans la mer; je crois que le lieu se nome la Praya de los Mineros. De là on entre dans la rue Direita, habitée en partie par des marchands portugais; dans cette rue est la douane, la poste; sur les trottoirs étaient assises les plus belles et les plus grandes négresses que j'aie jamais vues. De la rue Direita, nous entrâmes dans la fameuse rue d'Ouidor, rue française d'un bout à l'autre; MM. Les négociants la nomment modestement rue Vivienne. Tout ela ville est dans cette rue. C'est là où on se promène, où les dames vont montrer leur toilette.*



Imagen 12. *Braia dos Mineros* – Prancha 3e Div. PL 11
FONTE: (Rugendas, 1835).



Imagen 13. *Rue Droite* – Prancha 3e Div. PL 13
FONTE: (Rugendas, 1835).

Aqui é importante destacar que no livro de Rugendas não há uma relação temática direta entre as imagens e os pormenores do texto. Assim o escritor da Europa central produziu uma narrativa geral e as imagens cumpriram o papel de ilustrar os tomos, sem necessariamente dialogar com os textos que lhe foram próximos na materialidade do livro.

Um fenômeno oposto a isso ocorre nos textos de Debret e Biard, nos quais, em geral, a imagem aparece próximo aos parágrafos nos quais a situação ilustrada é descrita. De toda a sorte, nos três textos, os espaços são apresentados e ilustrados ajudando a ambientar o leitor nas características da cidade. A praia dos Mineiros constituía um dos portos mais movimentados da cidade e local de onde desembarcavam os barcos atracados no interior da Baía de Guanabara (Cavalcanti, 2016, p. 61).

De acordo com Cavalcanti (2016), o porto recebia esse nome porque era o local de escoamento de diversos produtos e de trânsito de pessoas da região das Minas Gerais. Levando em consideração o público frequentador deste espaço, e o interesse anterior dos viajantes pelos povos Botocudos, é possível aventar a possibilidade de que a partir do respectivo cais, fosse possível estabelecer contatos para uma interiorização no Brasil e a possibilidade de ver de perto os indígenas idealizados, residentes das proximidades da região do Rio Doce.

Segundo Fridman e Ferreira (2021, p. 7), no Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX havia várias regiões de embarque e desembarque de mercadorias e pessoas. A partir de 1831, o ancoradouro da capital poderia conter no máximo três pontos: um para descarga de embarcações, espera de carregamento e autorização para desembarque; o segundo, para manutenção de barcos e navios; e um terceiro, para receber os indivíduos que desembarcavam dos transatlânticos. Essa divisão reproduzia os usos cotidianos do espaço na capital.

A praia dos Mineiros assim como *Cais Pharoux* eram destinados a receber, via canoas, as pessoas que vinham de embarcações intercontinentais. Mesmo assim, nem todos os viajantes que desembarcaram no Rio de Janeiro no século XIX escolheram dedicar pranchas litográficas ou linhas de texto para comentar acerca do desembarque nesse ponto da cidade.

Outro lugar da geografia fluminense presente nos relatos dos viajantes é a *rua direita* descrita por Biard como espaço onde havia diversos comerciantes portugueses e lugar da Alfândega e dos Correios na cidade. Esse mesmo espaço não é citado na narrativa de Debret, mas é ilustrado no livro de Rugendas, revelando uma intensa movimentação de pessoas (ver imagem 13), retratadas de modo a revelar ao leitor que faziam parte de grupos sociais distintos.

Igrejas e sobrados compõem o lado direito da imagem, enquanto entre as pessoas é possível identificar negros descalços e carregando objetos, homens de chapéu que apontam cargas no chão, enquanto alguns se sentam sobre esses objetos. Pessoas a cavalo e de charrete, soldados se locomovendo próximo à fachada dos sobrados, pessoas se cumprimentando, alguns que observam da janela dos sobrados, enquanto outros retiram os chapéus em sinal de cumprimento.

A imagem revela o cotidiano no referido logradouro e um pouco da vida da população no Rio de Janeiro. Uma situação que também interessava aos viajantes, interessados em apresentar a seus possíveis leitores as características da vida e comportamento da população do Brasil. Apesar disso, esse ponto em comum nos relatos contrasta com o destaque anterior dado aos Botocudos e o interesse dos europeus escritores de retratá-los como selvagens. Mesmo assim, ainda há espaço para certo exotismo, pois, ao se referir às calçadas sempre repletas de pessoas, Biard destacou que, nesse espaço, havia encontrado as negras mais belas que já havia visto na vida.

Outro elemento da natureza tropical, presente no relato de Rugendas, nas telas de Debret executadas ao longo da sua estadia e nas páginas de *DAB*, é o conjunto de Cascatas da Tijuca:

As cascatas da Tijuca constituem um dos panoramas mais pitorescos das cercanias do Rio de Janeiro. A estrada que para lá se conduz atravessa o bairro de Mata-Porcos, perto do Palácio Imperial de São Cristóvão, e segue o riacho da Tijuca na encosta setentrional do Corcovado, passando ora entre férteis plantações de laranjeiras, de bananeiras, de café, ora no meio de bosques floridos de tuhos de trepadeiras, ora enfim por baixo de grupos isolados de magníficas palmeiras ou de árvores de espessa folhagem, restos da antiga floresta virgem. (Rugendas, 1998, p. 30)

Logo nos encontrávamos diante da queda d'água: um imenso rochedo, desprovido de vegetação, sustentado apenas por uma pedra sob a qual se vê o vazio, eleva-se à esquerda da cascata, como que para lhe conferir maior beleza pictórica e atuar como contraponto visual. A água, após deslizar de pedra em pedra, estagna-se por um momento em uma superfície plana, onde se formam pequenos lagos nos quais se pode banhar com segurança. Em seguida, retoma um desnível acentuado e despenca de grande altura. Passando próximo a diversas habitações, a água prossegue, como já mencionei, em direção ao mar. (Biard, 1862, p. 64, tradução livre)⁸⁵

⁸⁵ *Bientôt nous étions em face de la chute: um enorme rocher sans végétation, suporte seulement par une pierre qui laisse voir le vide, au-dessous, se dresse à la gauche de la cascade, comme pour lui donner plus de pittoresque et lu servir de repoussoir. L'eau, après avoir glissé de rocher*



Imagen 14. Cascade de Tijuca – Prancha 1ére Div. PL 12
FONTE: (Rugendas, 1835).

Segundo a divisão de arquivo histórico do Museu Histórico Nacional, há uma aquarela nomeada *Grande Cascata de Tijuca* desenhada por Debret, que não integrou a coleção de litogravuras publicadas nos volumes de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*⁸⁶. A reprodução dessa aquarela é facilmente encontrada na *internet* e indica que o curso d’água presente na capital imperial também foi objeto de atenção de Debret, embora não estivesse presente no conjunto de litogravuras associadas ao livro. Desse modo a temática da pequena cachoeira localizada na Tijuca estava presente nas ilustrações produzidas sobre o Rio de Janeiro nos relatos dos três autores.

em rocher, s’arrête, maintenue sur une partie plate, où se forment des petits bassins dans lesquels on peut se baigner sans crainte, puis elle retrouve une pente unique et tombe d’une très-grande hauteur; en passant dans le voisinage de plusieurs habitations, elle court, comme je l’ai déjà dit, à la mer.

⁸⁶ Ver: <https://atom-mhn.museus.gov.br/downloads/jean-baptiste-debret-2.pdf>, p. 17. Acessado em: 12 de out. de 2024.

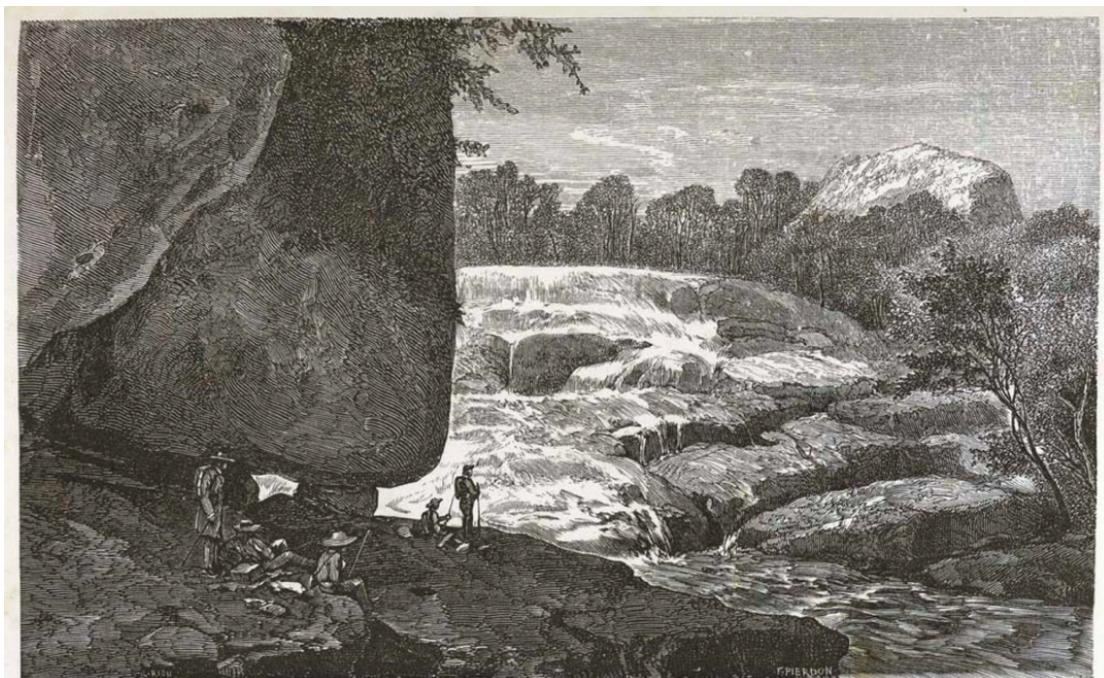


Imagen 15. *Cascade de la Tijouka*
FONTE: (Biard, 1862, p. 65).

Essa relação do texto de viagem com a descrição de elementos da natureza será analisada com mais vagar em uma seção do capítulo seguinte, que discute o modo como a natureza foi retratada em *DAB*. Apesar disso, o destaque dado à Cascata da Tijuca permite adentrar nessa discussão, levando em consideração alguns pontos.

A natureza despertava a atenção porque de alguma maneira ela representa o Brasil como avesso da Europa. O processo industrial e as novas demandas urbanas pós Era das Revoluções impõe a Paris novas diretrizes de urbanização e o desaparecimento de espaços naturais. Dessa maneira, assim como no caso de uma idealizada hierarquia de civilidade, a natureza permitiu contrapor o mundo europeu ao americano.

E essa distinção fica ainda mais flagrante a partir do modo dual com o qual a rota para a *Cascade de Tijucca* foi descrita por Rugendas. Para chegar no elemento natural, passava-se pela estrada de Mata-porcos, assim como pelas cercanias do Palácio Imperial. Nesse sentido, vale a pena retornar à discussão que Cavalcanti (2016) fez sobre os topônimos na capital imperial, destacando a curiosidade da proximidade de regiões como “mata porcos” e o Palácio Imperial.

Além disso, a rota para a queda d'água distingue laranjeiras e bananeiras, gêneros alimentícios, com a existência de trechos de vegetação com belas flores e algumas trepadeiras intocadas. Se anteriormente a diferença da nomenclatura da região tornava a narrativa mais pitoresca, a natureza — sofrendo ou não a ação transformadora humana — foi outro elemento de dualidade no parágrafo escrito pelo autor alemão.

Entre as dualidades descritas por Rugendas, o estado das coisas do Rio de Janeiro deveria despertar ainda mais curiosidade do viajante. Isso porque a cidade era a capital do novo império americano e passava por um processo de “civilização”, à medida que novos prédios eram construídos seguindo os ditames da arquitetura europeia. O Rio de Janeiro do Palácio Imperial, da Rua do Ouvidor e da Rua Direita.

Esse mesmo lugar também abrigava a floresta da Tijuca e a cascata, que significavam um outro tipo de vivência e de possibilidade de estar no mundo ao longo do oitocentos. Essa contradição, ou convivência pacífica de elementos díspares, ajudou a fomentar o conceito que Araujo (2017) associou a Biard: a noção de Romantismo Tropical. Desse modo, o curso de água tijucano esteve a serviço dessa perspectiva imagética e discursiva.

É provável que essa característica híbrida do Brasil, graças aos textos e imagens de Rugendas e Debret, já estivessem no imaginário de François Biard antes da sua chegada ao Brasil. Por isso, em que pese a repetição de lugares e símbolos já presentes no texto de outros autores de narrativas de viagem, Biard deu outro uso a esses elementos naturais em seu livro.

Na narrativa de *DAB* a natureza foi o espaço no qual Biard encontrou a si mesmo e a verdadeira motivação da sua viagem. Desse modo, aquilo que o pintor lionês enfatizou na sua descrição da cascata da Tijuca, não foram as dicotomias do caminho, mas o modo como o curso das águas possibilitava um local seguro para banho. Esse excerto, que aqui apresenta mais uma das aproximações temáticas entre Debret, Rugendas e Biard, estava no contexto no qual o viajante se queixava do calor e da subida íngreme até a queda d'água.

Nesse trecho, Biard também reclamou dos ajudantes ineficientes que tornaram mais difícil sua chegada ao rochedo (1862, p. 63-64). Não obstante, a

chegada a cimo, onde a cachoeira estava possibilitava ao autor de *DAB* contemplar sozinho a natureza e ter um pouco de paz da companhia de seus ajudantes ineptos. Além disso, se relembrarmos a citação anterior do livro, no qual o autor tentou mitigar os medos de sua filha em relação a viagem ao Brasil, pode-se perceber que aquele tipo de encontro com a natureza e a paisagem era exatamente o que o autor buscava, e a razão de sua viagem.

Até o momento, observou-se como a coragem era um elemento exaltado pelos viajantes, assim como o destaque aos Botocudos, a geografia do Rio de Janeiro e, especificamente, a cascata da Tijuca, presente nos textos e litografuras dos livros de Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas e François-Auguste Biard ao longo do século XIX. De certo modo, tais elementos transmitiam a sensação ao leitor de que todos fizeram a mesma viagem, ou, para confirmar uma estadia no Brasil, era preciso, necessariamente, passar pelos mesmos pontos, ilustrar as mesmas pessoas e visitar os mesmos lugares.

Biard ajudou a consolidar uma certa tradição de temas e olhares de excursionistas franceses que chegaram ao Brasil, também influenciado pelos autores aqui analisados. Deste modo, mais um elemento em comum nas narrativas dos três autores foram os comércios locais e sua característica de vender uma ampla gama de produtos. Outro destaque para esse ponto é que as boutiques ou vendas, ilustradas por esses autores, compunham a paisagem de um Brasil mais distante do Rio de Janeiro e dos símbolos de civilidade elaborados pelos viajantes europeus.

Os armazéns dos negociantes de carne seca acham-se reunidos em número bastante elevado especialmente nas antigas e estreitas proximidades das praias de d. Manuel, dos Mineiros e do Peixe. Aí vêm-se abastecer o capitão do navio, o chacareiro, o negociante de escravos, o intendente da casa rica, o simples particular e pequeno capitalista. (Debret, 2019, p. 288)

Sobre os armazéns e o comércio popular no Brasil Debret e Rugendas fizeram um registro que Biard também se interessou em repetir. No caso do artista da missão francesa, o armazém de carne seca foi um espaço de sociabilidade da população brasileira, uma vez que nesse local da cidade se reuniam marinheiros, viajantes de outras regiões do império, residentes da província do Rio Grande, intendentes de casas ricas e respeitáveis e outras tantas figuras.



Imagen 16. Armazém de Carne Seca
FONTE: (Debret, 1835, p. 289).



Imagen 17. Venta a Reziffe – Prancha 3e Div. PL 27
FONTE: (Rugendas, 1835).



Imagen 18. *Une boutique au Pará*
FONTE: (Biard, 1862, p. 319).

Essa convergência da população a esse espaço teria duas características: a primeira delas seria uma marca do Brasil, já descrita em outros registros, que era a suposta convivência harmoniosa e pacífica dos diferentes grupos sociais. Ao se observar as litogravuras que Debret produziu de sua estadia em território brasileiro, nota-se que em várias delas está registrada a presença de negros, indígenas e brancos dividindo o mesmo espaço, em relativa e pacífica interação.

A “venda”, “armazém” ou *boutique* seria mais um desses lugares de integração da população nativa. Não obstante, havia outra razão para que nesse ambiente houvesse pessoas de posição social tão distintas: tratava-se de espaços onde se vendia uma quantidade grande e variada de produtos. Ao escrever sobre a *boutique* que tinha encontrado no Pará (Biard, 1862, p. 318), o autor de *DAB* destacou a miscelânea de produtos disponíveis naquele comércio, assim como os preços — considerados abusivos pelo *monsieur*.

A gravura da imagem 18 permite confirmar essa perspectiva, já que existem animais, instrumentos musicais, um tipo de artesanato, gaiolas, ovos, sapatos e outros gêneros expostos no comércio, aguardando a visita do cliente e aquisição do produto. Em sua *Voyage pittoresque*, Rugendas também dedicou uma prancha de suas litografias para esse tipo de comércio brasileiro, não no Rio Grande do Sul nem no Pará, mas localizado precisamente na cidade do Recife.

A gravura de Rugendas corrobora o que havia sido descrito no texto de Debret acerca do comércio no Brasil. Vê-se pouco do comércio, uma vez que diversas pessoas estão posicionadas à sua frente. Observam-se alguns detalhes da construção, mas não se tem a imagem clara e nítida do que era vendido naquele estabelecimento. Apesar disso, as pessoas foram dispostas de forma a sugerir que conversavam entre si e que pertenciam a grupos raciais e socioeconômicos distintos, apesar de conviverem no mesmo espaço.

Assim como ocorreu na gravura que ilustrou *DAB*, a prancha de Rugendas mescla a presença da população nativa com os animais, que compõem, com certa naturalidade, a cena. Isso faz supor que itens cotidianos eram parte da dinâmica de vida e de relações do Brasil daquele período. Também ajudam a comunicar uma sensação de contato com a natureza e de ambiente bucólico — elementos muito presentes nos discursos acerca do império brasileiro.

Ainda sobre esse tipo de comércio, destacado nos textos dos três viajantes, há outro elemento digno de atenção. Em sua gravura, Debret enfatizou o interior do armazém, revelando a organização na exibição dos produtos. Estes estavam separados a partir de suas embalagens, causando no observador uma sensação de ordem e limpeza no ambiente retratado.

Ao observar as demais imagens sobre o comércio no Brasil, a impressão predominante é de confusão, seja pelo modo como os produtos foram exibidos (imagem 18), seja pela presença de grupos de pessoas posicionadas de modo a dificultar a identificação dos itens de produtos comercializados no interior do espaço.

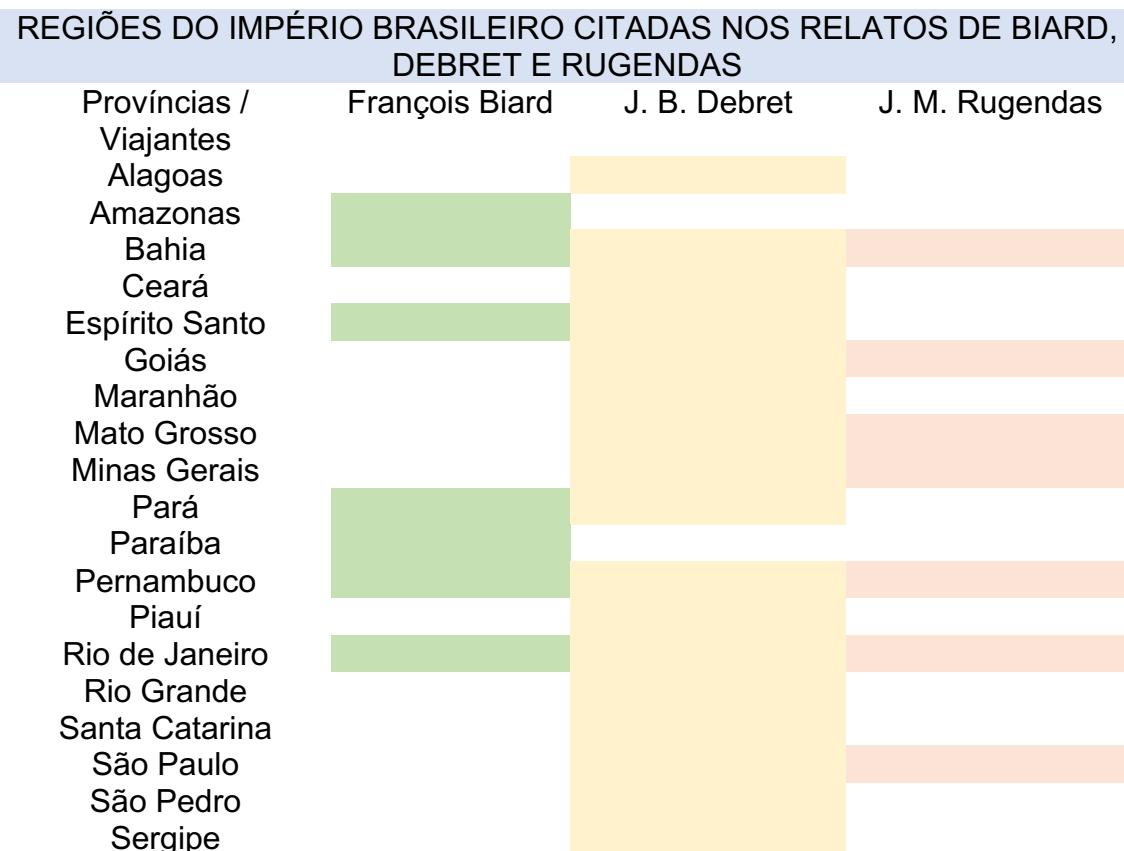
Ana Lucia Araujo (2017) também apresentou uma outra chave interpretativa interessante para pensar a presença desse tipo de ilustração acerca do Brasil. Segundo a autora,

[...] embora a ilustração e o texto descrevendo animais exóticos e curiosidades brasileiras revelem o gosto de colecionador de Biard, a composição da gravura é muito semelhante à litografia *Boutique de carne secca* [loja de carne seca], publicada no relato de viagem *Voyage pittoresque et historique au Brésil* de Debret. Esta última representa uma loja de carne-seca produzida no Rio Grande do Sul. Naquela época, a carne-seca ou charque constituía a base da alimentação da população escravizada brasileira. A ilustração mostra um homem a quem Debret descreve no texto como sendo um comerciante português, dormindo na porta de frente da loja. Apesar de retratar a variedade de produtos vendidos no estabelecimento, incluindo peixe seco e toucinho, a composição de Debret é bem mais organizada do que a representação de Biard. (Araujo, 2017, p. 91-92)

A pesquisadora acrescentou mais informações sobre o contexto no qual a ilustração de Debret aparece em sua *Voyage pittoresque*. O armazém em questão pertencia a um português a apresentava, de forma organizada, uma série de produtos. Alguns deles, como a carne seca, faziam parte da dieta da população escravizada do Brasil e despertariam o interesse da audiência europeia, curiosa pelas coisas que diziam respeito àquelas relações econômicas e de trabalho que ainda se mantinham no Brasil do século XIX.

Já na composição de Biard, o foco estaria no estabelecimento de duas informações: o reforço da dimensão colecionista ligada ao pintor lionês e a ênfase no exotismo que as coisas que envolviam o Brasil. A partir disso, é possível inferir que, apesar das composições similares, o ambiente das *boutiques* também diferenciava no modo como a audiência deveria interpretar a produção e comércio: o que envolvia os europeus (portugueses) aparecia como organizada e disciplinada, enquanto o que era produzido por negros no Brasil surgia como exótico e desorganizado.

Esses espaços, sinalizados pelos diferentes viajantes e escritores, permitiam associar diversas características ao Brasil. E, conforme diferentes modos como foram explorados, permitem sugerir hipóteses para compreender as especificidades e nuances de cada um dos três escritores acerca do país. A seguir, apresenta-se um quadro que destaca quais regiões do território brasileiro foram citadas nos textos dos viajantes. Deste ponto em diante algumas conclusões podem ser estabelecidas sobre o modo como viagens e relatos anteriores influenciaram a escrita de *DAB*.



Quadro 1. Regiões do Império brasileiro citadas nos relatos de Biard, Debret e Rugendas.

Quadro elaborado pelo pesquisador (2024).

FONTES: *Deux années au Brésil* – Biard 1862; Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil – J. B. Debret 2019; Viagem Pitoresca através do Brasil – J. M. Rugendas 1998.

Foram listadas dezenove regiões do território do Império brasileiro ao longo dos diferentes relatos aqui analisados. O critério adotado para que a região estivesse nessa lista é que a mesma fosse citada e caracterizada durante o texto dos viajantes. Outras formas de seleção, como a presença do excursionista na localidade, foram rechaçadas como critério. Isso se deve à discussão sobre o quanto Debret efetivamente viajou pelo Brasil para produzir suas ilustrações⁸⁷, ou se sua atuação fora restrita limitou-se à cidade do Rio de Janeiro, onde viveu

⁸⁷ Ana Lúcia Araujo (2017) ao se referir ao pintor francês cita que o mesmo havia visitado o Rio Grande do Sul e Santa Catarina além do Rio de Janeiro. Apesar disso, como se pode observar no Quadro 1, e no livro escrito por Debret, há descrição de outras regiões do Brasil no livro, sendo produzidas imagens sobre as paisagens e pessoas do sul e de outras províncias do império. Na edição de 2019 de *Voyage Pittoresque et historique au Brésil*, Jacques Lenhardt coloca em dúvida inclusive a viagem de Debret para as províncias do sul, sugerindo a possibilidade de o pintor nunca ter saído do Rio de Janeiro. Diante dessas informações optou-se por criar o quadro no critério de indicar as regiões do Brasil presentes e descritas nos relatos, sem levar em consideração a estadia dos autores. Sobre o debate das viagens de Debret dentro do Brasil ver: ARAUJO, A. L. **Romantismo Tropical:** um pintor francês no Brasil. São Paulo: Edusp, 2017. p. 80.; DEBRET, J. B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. São Paulo: Imprensa oficial do governo do estado de São Paulo, 2019. p. 19.

durante sua estadia no Brasil. Esse critério não implica, necessariamente que os demais autores não estiveram pessoalmente nos lugares que descreveram.

Feita essa ressalva, destacam-se alguns dados. O primeiro deles é que Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro são regiões brasileiras citadas nos três relatos. Seis regiões (aproximadamente 30% do total) foram visitadas por dois dos viajantes listados. Quando os dois dados anteriores são somados, aproximadamente 50% (um pouco menos da metade) dos registros de regiões do Brasil aparecem pelo menos duas vezes nas obras dos excursionistas.

Biard cita em *DAB* sua presença e o reconhecimento de ao menos sete localidades no império brasileiro. Dentre essas, apenas duas (Amazonas e Paraíba), o que equivale a um pouco menos que 30% do total de regiões visitadas, não foram descritas/visitadas pelos autores que influenciaram sua escrita. Se levar em consideração que a visita a Paraíba foi descrita no livro como demanda do trânsito do Rio de Janeiro para o Pará, pode-se afirmar que a esmagadora maioria dos locais visitados pelo peregrino francês já haviam sido descritos nas narrativas de Debret e Rugendas.

As estratégias editoriais de publicação desses textos e imagens das viagens também foi um elemento que aproximou as narrativas de Debret, Rugendas e Biard. Antes das publicações dos livros de viagem, que, nos casos de Debret e Rugendas foram divididos em três volumes na década de 1830, os textos circularam no formato de fascículos e assim foram comercializados antes de se tornarem livros (Araujo, 2017, p. 80, p. 84). Um percurso editorial similar foi seguido por *DAB*, inicialmente distribuído como fascículos em edições avulsas e depois organizado como livro pela mesma editora.

Essa similaridade entre as obras pode indicar mais do que uma imitação de estratégia de comercialização dos textos: trata-se também de uma tendência editorial voltada à maximização de lucros, produzindo mais impressos a partir de uma mesma matéria prima. Ao longo desse trecho da pesquisa, buscou-se apontar elementos que revelam uma influência de temáticas presentes nos textos de Debret e Rugendas, os quais reapareceriam em *DAB* e reforçam a percepção de que esses textos da década de 1830, influenciaram a escrita de Biard entre 1858-1860. Havia ainda outros elementos⁸⁸ que estavam presentes

⁸⁸ Entre eles, pode-se destacar: os comentários e ilustrações de cenas em que grupos indígenas caçam em florestas brasileiras, a presença e ilustração de diversos negros carregando e

como temática e ilustração nos livros de viagem dos autores da primeira metade do século XIX e que retornaram na escrita de Biard, mas que por limitações de espaço e de característica da pesquisa não foram aqui apresentados.

A seguir, destaca-se o conteúdo de *Deux années au Brésil*, espaço a partir do qual será possível ter contato com mais elementos desta obra atravessada por diferentes mediadores e também distintas formas de mediação. Temáticas como a natureza, a população indígena e as cidades brasileiras serão analisadas com mais profundidade.

equilibrando produtos na cabeça enquanto transitavam pela capital imperial e, por fim, a análise da botânica brasileira, com destaque para espécies da mata atlântica e da região amazônica.

4. A ANÁLISE DO CONTEÚDO DE *DEUX ANNÉES AU BRÉSIL*

A dramatização da viagem expressa no cristianismo a luta entre a verdade e a superstição: o apóstolo revela a verdade. Apresenta-se como o defensor de princípios éticos sancionados pela própria divindade, como o profeta que triunfa sobre o tempo, como o agente da redenção que desvenda os mistérios do oculto como o santo que cumpre uma missão irrenunciável. O indivíduo encarna a humanidade, o cristão, o homem massificado, e sua superioridade provém da adesão à causa sagrada. Ainda que os nomes geográficos sejam referentes conhecidos (Roma, Creta, Malta, Oceano Atlântico, paraíso), e o relato assemelhe-se em certas ocasiões a um diário de viagem, a geografia só importa como simples telão de fundo, como cenário da peregrinação do ser. (Carvajal, 1992, p. 12)

Até o momento, foram discutidas as dimensões de autoria e da mediação relativas a *Deux années au Brésil* (*DAB*), livro escrito por François Biard e publicado em 1862. Neste capítulo, destacam-se alguns temas presentes na narrativa construída pelo pintor lionês sobre o país. Isso é feito também a partir de uma reflexão sobre a literatura de viagem e suas características, assim como pela elaboração de uma pequena lista de temas a serem observados com mais vagar na narrativa do *monsieur*.

DAB é um livro dividido em capítulos, nomeados conforme os locais visitados por Biard. Desta maneira, a obra contou com dez seções, que abordaram: a viagem de travessia da Europa à América; chegada ao Rio de Janeiro; ida ao Espírito Santo; os meses de estadia nessa província; viagem ao Norte (rio Pará); o périplo entre a província do Pará e Manaus; de Manaus ao rio Negro; do rio Negro ao rio Madeira; os meses de permanência na região do Madeira; e, por fim, a partida do Norte do Império aos Estados Unidos.

A imagem a seguir reproduz as páginas 679 e 680 de *DAB*, nas quais se encontra um índice dos capítulos e subtemas apresentados ao leitor. Pela numeração das páginas, depreende-se que o sumário foi incluído ao final do livro, inclusive após a lista de ilustrações. O trecho também sintetiza a

abordagem adotada no livro para descrever a população, as cidades brasileiras e a natureza dessa porção do continente americano.

TABLE DES MATIÈRES.	R. 8430	c
680	TABLE DES MATIÈRES.	
	Pages.	
I. LA TRAVERSÉE. — Avant-propos. — Les conseillers au départ, questionneurs au retour. — Motifs de ce voyage. — Londres. — Le palais de Sydenham. — Le steamer <i>the Tyne</i> et ses passagers. — Lisbonne. — Madère. — Ténériffe. — Saint-Vincent. — Le Pot-au-noir. — Fernambouc.....	3	
II. RIO-DE-JANEIRO. — Bahia. — Arrivée à Rio. — Aspect extérieur et intérieur de cette capitale. — Ses hôtelleries. — Le consul de France. — L'empereur du Brésil. — L'imperatrice. — Sa bienfaisance. — Le château de Saint-Christophe.....	37	
III. PROVINCE DE SPIRITO-SANTO. LA RIVIÈRE SANGUINOSO. — Les Indiens. — El señor X.... — Traversée de Rio à Victoria. — Le navire incendié. — Victoria. — <i>Tenho paciencia!</i> — Nova-Almeida. — Santa-Cruz. — Un portique de cathédrale vu de face et de profil. — La rivière Sangueusso. — Scènes et paysages.....	113	
IV. PROVINCE DE SPIRITO-SANTO. LA FORÊT VIERGE. — Le crapaud. — Le crabe. — Ma première journée dans l'intérieur des bois. — Les Indiens. — Le nègre fugitif. — Le boeuf deux fois vendu. — Le <i>puxé penetrans</i> . — La raignée migala. — Une émigration de fourmis. — La tête de saint Benoît. — Incendie de forêt. — Le croquis incommodé. — Le souroucoucou. — Mort d'un Indien. — Tribus indigènes de la province. — Une soirée dans les bois. — Le chat sauvage. — Les onces. — Retour à Rio.	165	
V. L'AMAZONE. DE RIO AU PARA. — Le navire brisé en <i>le Parana</i> . — Fernambouc. — Paraty du Nord. — Les tableaux allégoriques. — Le cap Saint-Roch. — Aspect du littoral. — Céara. — San Luis de Maranhao. — Para ou Belém. — L'interprète. — Le consul. — M. Benoît. — La banlieue de Para. — Marajo. — Ara-Piranga.....	295	
VI. L'AMAZONE. DE PARA A MANAOS. — Navigation sur le <i>Juro de Breves</i> . — Les villes du Bas-Amazone. — L'arbre au poison. — Les Indiens Muras. — Le grand bras de l'Amazone. — Pragua. — Santarem. — La rivière Tapajos. — Les villes d'Obidos, de Villabella et de Serpa. — Le rio Negro. 363	363	
VII. L'AMAZONE. MANAOS ET LE RIO NEGRO. — Courses dans Manaos et dans les bois. — Cascade. — Le nègre hospitalier. — Une ménagerie. — Installation dans les bois du rio Negro. — Solitude. — Travaux. — Indiens Muras. — Achat d'un canot. — Les vautours. — Les tortues. — Apprêts de départ.....	413	
VIII. L'AMAZONE. DU RIO NEGRO AU RIO MADEIRA. — Une tempête sur l'Amazone. — Les œufs de tortue. — Un jaguar. — Repas dans une île. — Un bras du rio Madâira. — Les moutouques. — L'intérieur du canot. — Polycarpe et ses compagnons. — Un bain dangereux. — Bord du Madâira. — Le colon blanc. — Le gousfre de sable. — Colere. — Ses résultats. — Camoca. — Les Indiens Mundurucus.....	485	
IX. L'AMAZONE. LES RIVES ET LES RIVIÈRES DU RIO MADEIRA. — Les Indiens du Bas-Madâira. — Mundurucus et Araras. — Les portraits interrompus. — Le capitaine Ico. — Un jeune homme bon à marier. — Un nouveau tour de Polycarpe. — Grogances et coutumes des Indiens. — Les devins. — Le cururu et les vieilles femmes. — La sorbocane. — Retour. — Maces. 539	539	
X. RETOUR. DU RIO MADEIRA AUX ÉTATS-UNIS. — Navigation. — Un réveil dans l'eau. — Un blanchon un peu brûlé. — Une partie de pêche. — Entrée dans l'Amazonie. — Villabella. — Les amateurs de peinture. — Le bon Miguel. — Accès de colère. — Châtiment et fuite de Polycarpe. — La Freguezia. — Un serpent-monstre. — Tempête. — Coup de soleil et ses suites. — Maladie. — Santarem. — Para. — Epilogue.....	619	
TABLE DES GRAVURES.		675
FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.		
Paris. — Imprimerie de Ch. Labare et Cie, rue de Fleurus, 9.		

Imagen 19. *Table des Matières*
FONTE: (Biard, 1862, p. 679, 680).

Feita a apresentação dos *matières* do livro, esta seção não se organizará a partir da lógica estabelecida pelo autor e pela *Hachette* em *DAB*, ao invés disso, abordará o artefato com base em alguns temas recorrentes na narrativa: as cidades, a natureza, o indígena, o negro e o europeu. Essa divisão foi construída para tentar mapear as representações que o autor construiu sobre esses elementos ao longo da obra. Parte dessas representações já eram recorrentes nos textos de viagem sobre o Brasil (como a natureza, os indígenas e os negros), enquanto outras surgem em oposição ao que se buscava fora da Europa (as cidades e os europeus).

Os elementos escolhidos para orientar a escrita do capítulo também podem ser considerados como “personagens” na narrativa de *DAB*. Em maior ou

menor grau, todos foram ilustrados no texto, indicando algum tipo de interlocução entre eles o *monsieur*. Araujo (2017) corrobora essa afirmativa ao escrever que,

Apesar disso, vários outros personagens são retratados nas gravuras do livro, dentre eles: o próprio Biard; o anfitrião senhor X; o índio chamado Almeida e o outro chamado Victuriano e seu pai; o indiozinho Manoel (cozinheiro); uma índia bebedoura de cachaça e seu marido; Benoit e seu empregado doméstico francês; Policarpo, seu guia mura; o capitão João, também índio; além de vários outros indivíduos que surgem ao longo do relato. Além desses indivíduos, os animais e a floresta tropical também podem ser considerados personagens em algumas passagens do relato de viagem. Todos os personagens podem ocupar diferentes posições na narrativa, seja como protagonistas, antagonistas ou adjuvantes. (p. 98)

Assim, essa segmentação, além de refletir uma preferência metodológica do pesquisador, também corresponde a um tipo de divisão que estrutura o conteúdo do livro. Procura-se, ainda, problematizar o ato da viagem e como esse átomo influenciou o que Biard escreveu acerca do país. Sobre a excursão e o ato de relatá-la, afirmou Tzevan Todorov (2006, p. 231):

O que não é uma viagem? Por menos que se dê um sentido figurado a esse termo – e jamais pudemos deixar de fazê-lo – a viagem coincide com a vida, nem mais, nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte? O deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; ora, quem diz, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato aplicam-se mutuamente. A viagem no espaço simboliza a passagem do tempo, o deslocamento físico o faz para a mudança interior; tudo é viagem, mas trata-se de um tudo sem identidade.

O excerto citado está em consonância com a proposta deste capítulo. Nele, Todorov (2006) expõe a relação íntima e complexa entre a viagem e a vida — elementos como o tempo, o deslocamento físico, o nascimento, a morte que são simultaneamente aspectos da existência humana e da experiência de viajar. Escrever sobre uma excursão é também escrever sobre si mesmo, ainda que o outro fosse, frequentemente, o principal objeto da pena do excursionista.

Considera-se isso importante, porque o relato de viagem diz mais respeito ao viajante em si do que sobre o local descrito. No caso específico, a narrativa de *DAB* é útil para compreender mais sobre a figura de Biard e o modo como ele se apropriava do mundo e compreendia a sociedade e suas dinâmicas no século

XIX. Ler e discutir sobre o livro é uma possibilidade de encontrar mais características sobre quem era François-Auguste Biard.

Somado a isto, a descrição da viagem contida no livro permite identificar elementos da caracterização do Brasil e da América presentes em outros textos de viagem. Em outras palavras, o conteúdo de *DAB* evidencia a circulação de representações do mundo construídas por europeus. Trata-se, novamente, da escrita sobre a peregrinação possibilitando ao pesquisador a identificação de indícios de uma identidade europeia, para além da cosmovisão de um único autor.

4.1 A natureza

É provável que a natureza tenha sido o tema mais descrito e comentado por François Biard ao longo das páginas de *DAB*. Entre os cinco pontos que compõem este capítulo, é aquele que conta com um maior número de ilustrações entre as duzentas litografuras da obra⁸⁹. Diante disso, escolher quais situações e imagens envolvendo o ambiente seriam descritas e analisadas revelou-se uma tarefa complexa.

A natureza e o Brasil foram temáticas amplamente discutidas por viajantes que aqui desembarcaram ou por aqueles que, do conforto das cidades e gabinetes, escreviam textos sobre o mundo natural do jovem império americano. Diante desta realidade, e da provável influência desses escritos na apreensão da realidade feita pelo *monsieur*, não é necessariamente uma surpresa que o tema tenha sido amplamente discutido no livro editado pela *Hachette*.

Florestas, animais, rios, e uma flora exótica compõem os principais elementos do chamado Romantismo Tropical (Araujo, 2017). Esse movimento

⁸⁹ As últimas páginas de *Deux années au Brésil* contêm um índice no qual as ilustrações do livro foram listadas. O número de cento e oitenta e uma ilustrações foi alcançado a partir desta lista. Dentro desse universo, são sessenta e seis imagens relacionadas à natureza, seja ilustração de paisagens, de animais, de Biard interagindo com os itens ora citados, seja de negros e indígenas neste ambiente natural. Um quadro descritivo das categorias e usos das imagens é apresentado na seção 5.1., nomeada *As materialidades de DAB*. Para consultar a fonte, pode-se ver: BIARD, F. *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette, 1862. p. 675-678.

reflete, também, o contraste entre o mundo descrito nas viagens e a realidade europeia — um contraste que reforçava o exotismo do Novo Mundo para os leitores. Sobre isso, Todorov (2006) apontou que:

No espaço, o ‘verdadeiro’ relato de viagem, do ponto de vista do leitor atual, narra a descoberta dos outros, selvagens de regiões longínquas ou representantes de civilizações não europeias, árabe, hindu, chinesa etc. Uma viagem à França não dá um ‘relato de viagem’. Não que os exemplos sejam inexistentes; entretanto falta forçosamente esse sentimento de alteridade em relação aos seres (e às terras) evocados. (p. 240)

A natureza configurava-se como um dos principais marcadores da viagem, por diferenciar espaços como a França e o Brasil, a Espanha e o México, ou a Inglaterra e o Haiti. O ambiente representava, em essência, o espaço do outro, ao apresentar, com grande variedade, elementos inéditos para os europeus.

A natureza também colocava o viajante diante do que Todorov (2006) chamou de sentimento da alteridade. A natureza foi o único personagem dos textos de viagem capaz de confrontar e subjugar o escritor. A natureza era descrita com respeito, admiração, e de certa forma, como um meio de conexão com a espiritualidade e de elevação da alma de quem viajava — e de quem lia.

A Europa também foi destino da peregrinação de seus patrícios, Todorov (2006) afirmou no excerto, e em outros trechos do texto, excursões realizadas interior do Velho do Mundo. Apesar disso, a descrição do ecossistema europeu não produzia nos autores — nem nos textos — as mesmas sensações despertadas pela natureza de outras regiões do globo. Entre os séculos XVIII e XIX, consolidou-se uma hierarquia dos espaços a serem explorados e convertidos em temas para a literatura de viagem.

Foi nesse processo de elaboração da alteridade, via imagens e textos, que Biard descreveu algumas de suas sensações ao adentrar pela primeira vez uma grande floresta no interior do Brasil:

Há dois meses, eu tentava adentrar o interior da floresta, mas sempre era impedido por uma grande extensão de água estagnada que, sem escoamento, formava um pequeno lago que só deveria secar gradualmente, quando as chuvas cessassem. Até então, o que eu via — exceto no primeiro dia da chegada, ao subir o rio — não era muito interessante; faltava-me algo. Finalmente chegou o dia em que pude retomar minhas excursões; eu havia preparado provisões para o dia. Meu livro de esboços, chumbo, pólvora, tudo estava em bom estado,

inclusive os frascos destinados a guardar insetos. Uma bolsa estava repleta do que fosse necessário. Parti antes do nascer do sol. As águas haviam baixado consideravelmente, chegando-me apenas até a metade das coxas. Pela primeira vez, dez meses após ter deixado Paris, via realizar-se completamente o que eu sonhara. Ao iniciar este relato, estabeleci uma comparação entre a coragem necessária para deixar os entes queridos e aquela exigida diante dos perigos prováveis em certas viagens; deste modo, senti-me muito mais só nas ruas de Paris do que no meio dessas florestassem saídas, sem trilhas abertas, onde a cada passo poderia me defrontar com algo perigoso, onde havia mil chances de me perder para nunca mais voltar. Sinto dificuldade em expressar o que sentia então; parece-me ter sido uma mistura de admiração, espanto e talvez tristeza. Quão pequeno me sentia diante dessas árvores gigantescas, remanescentes das primeiras eras do mundo! Eu queria pintar tudo o que via, mas não conseguia começar. (Biard, 1862, p. 172-175, tradução livre)⁹⁰

Ao longo do livro, o artista lionês reiterou seus principais objetivos: conhecer, desenhar e pintar a floresta e os indígenas. O excerto anterior revela um dos momentos nos quais o *monsieur* realizou um de seus sonhos relacionado ao Brasil, carregando o texto de emoção e sensibilidade. O primeiro desafio para contemplar o ambiente foram as chuvas copiosas que caíram na província do Espírito Santo ao longo das semanas anteriores a ida de Biard a floresta. As chuvas haviam comprometido muito as picadas e tornado o ambiente ainda mais hostil e perigoso. Além disso, as precipitações haviam modificado a iluminação e as cores do ambiente, além de estragar os papeis e a fotografia, o que não ajudava em nada o trabalho do artista lionês. Ainda assim, o momento descrito no texto era o período no qual a espera havia terminado e o autor, finalmente, teve a oportunidade de adentrar as matas.

⁹⁰ Depuis plus de deux mois j'avais essayé de pénétrer dans l'intérieur de la forêt, que je ne connaissais pas encore, et j'avais toujours été arrêté par un grand amas d'eau stagnante qui, n'ayant pas d'issue, formait un petit lac qui ne devait s'assécher que peu 'peu, quando les pluies auraient cessé. Jusque-là ce que j'avais vu, excepté le premier jour de l'arrivée, em remontant la rivière, n'était pas très-interessant; il me manquait quelque chose. Enfin arriva le jour où je pu continuer mês excursions; j'avais fait des provisions pour la journée. Le livre de croquis, le plomb, la poudre, tout était em bom état, même les flacons destinés à enfermer les insectes. Um carnier était rempli de tout ce qui pouvait être nécessaire. Je me mis em route avant le lever du soleil. Les euax avaient considérablement baissé, je n'en avais que jusque'à mi-cuisse. Pour la première fois, dix mois aprés avoir quitté Paris, je voyais se réaliser complètement ce que j'avais rêvé. Em commençant ce récit, j'ai fait une comparaison entre le courage qu'il faut pour quitter les êtres qui nous sont chers et celui don't on a besoin en presence des dangers probables dans certains voyages; ainsi je m'étais senti bien plus seul dans les rues de Paris qu'au milieu de ces forêts sans issues, sans chemins frayés où à chaque pas je pouvais faire une mauvaise rencontre, où j'avais mille chances de m'égarter pour ne plus revenir. Je suis bien embarrassé d'exprimer ce que je ressentais alors; il me semble que c'était um mélange d'admiration, d'étonnement, peut-être de tristesse. Combien je me sentais petit em présence de ces arbres gigantesques qui datent des premiers âges du monde! J'aurais voulu peindre tout ce que je voyais et je ne pouvais rien commencer.

O trecho também descreve uma segunda situação, que era a necessidade de preparação para trabalhar naquele espaço natural. Biard contou que por um certo tempo reuniu seu material de desenho, pintura, fotografia e caça, a fim de receber o que a floresta lhe oferecesse. Essa interação entre floresta e autor foi, nas palavras do próprio escritor, uma realização pessoal.

A natureza, assim como a própria viagem, promovia momentos de reflexão sobre a vida e os planos para o porvir, realizáveis ou não. Em diálogo com o leitor, o *monsieur* remete ao início do livro, no qual discute a coragem necessária para viver a experiência que relatava. A floresta, em toda sua magnitude, reforçava a ideia de que todas as dificuldades haviam valido a pena.

Existencial é a concepção de solidão. Para Biard, a solidão na floresta não representava uma novidade, sendo comparável àquela vivenciada nas ruas de Paris. Contudo, o que distingue essa vivência solitária é o contexto em que se insere: o artista encontrava-se isolado em um ambiente hostil, o que conferiu uma dimensão adicional à sua figura de peregrino. Enquanto a solidão e os rastros apagados seriam, para a maioria dos homens, fontes de angústia, para Biard, essas condições representavam o cenário ideal para a conquista de uma satisfação plena, imersa na introspecção e na superação de seus próprios limites.

O excerto analisado também pode ser compreendido como uma nova introdução ao livro de Biard, pois no trecho em destaque o autor reafirmou as prioridades de sua viagem, e provavelmente de seus desenhos e textos: o contato com a natureza e o simbolismo que ela possuía para o seu trabalho artístico. Tal assertiva se confirma na ilustração que acompanha os parágrafos destacados de *DAB* ora analisados. A seguir, pode-se observar como o ecossistema que havia emocionado o artista — a ponto de comprometer momentaneamente sua habilidade para desenhar e pintar — foi representado graficamente em uma litogravura:



Imagen 20. *Première excursion dans une fôret vierge*
FONTE: (Biard, 1862, p. 173).

A imagem buscou representar a proporcionalidade das coisas. Em outras ilustrações do livro, também se destacava o contraste entre homem e natureza. Como afirmado anteriormente por Araujo (2017), a natureza foi uma das principais personagens da narrativa de Biard, e as imagens ajudam a reforçar sua presença imponente como antagonista enfrentado pelo *monsieur*.

Na imagem 20, Biard aparece ao lado de um indígena. O peregrino francês está vestido, usa um chapéu que lhe protege a cabeça, uma bolsa a tiracolo e segura uma espingarda com a mão direita. O nativo, por sua vez, tem o tronco e parte das pernas nus, além de alguns adereços que ornamentam seus braços. Diferentemente do autor de *DAB*, ele não carrega uma espingarda, mas algo similar a um arco, e caminha atrás do escritor.

A vegetação do entorno dos modelos cumpriu o papel de transmitir a exuberância que a paisagem exige, em consonância com a emocionada descrição feita por Biard. Grandes folhas de palmeiras, dispostas à frente das figuras humanas, e arbustos mais próximos aos excursionistas compõem a paisagem de uma floresta aparentemente intocada, embora a ilustração sugira

que os homens estavam em uma clareira. Se as palmeiras já demonstravam suntuosidade e grandiosidade, as grandes árvores, de troncos finos, mas bastante eretos e proeminentes, reforçaram ainda mais a sensação de pequenez dos indivíduos, diante daquela paisagem.

Tal percepção pode ser confirmada ao se observar que a gravura em destaque não apresentava a copa das árvores ilustradas. Em oposição, o modo como foram desenhadas indicava realmente tratar-se de uma floresta virgem, pois o único espaço que aparenta algum vazio é justamente o local onde Biard e seu companheiro de viagem se encontram. Todo o restante da composição está preenchido com arbustos, troncos, galhos e árvores imponentes.

Desse modo, em *DAB*, as imagens associam-se ao texto uma relação de complementaridade, funcionando como uma segunda linguagem que reforça o conteúdo narrado. Como já mencionado anteriormente, as gravuras foram produzidas por Edouard Riou, sob rigorosa supervisão de Biard (Charton, 1861), o que permite afirmar que o pintor lionês exerceu forte influência sobre o processo de produção das ilustrações.

O desenho em questão era muito importante pelas mesmas razões que o trecho descrito deve ser valorizado: ambos são sinais do primeiro encontro de Biard com aquilo que tanto buscava (a natureza) e a que era tão devoto. A experiência representada difere daquele que vivenciou ao avistar ou residir nas cidades como Salvador, Rio de Janeiro, Santa Cruz ou Belém. Nesses lugares, os jardins, rochedos e pássaros ofereceram ao autor de *DAB* apenas vislumbres da natureza tropical brasileira. A cena ilustrada e a descrição correspondem a algo além do vislumbre: a contemplação plena do mundo tropical e exótico.

A utilização das ilustrações pode também servir para padronizar ou limitar a imaginação dos leitores sobre o espaço visitado por Biard. Acerca da complexidade da interpretação e dos sentidos depreendidos a partir das imagens, Didi-Huberman (2020) afirmou que:

A imagem não é nem *nada*, nem *toda*, ela também não é *uma* – nem sequer é *duas*. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõe *dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro*. (p. 215, grifos do autor)

Nesse sentido, a imagem 20 — ilustração da “floresta virgem” — apresenta, no passado e no presente, a tensão entre dois pontos de vista, e de

alguma maneira propõe as bases para a assimilação de um terceiro. A litogravura em destaque resulta tanto das experiências vividas por Biard durante seus dois anos no Brasil, quanto das idealizações construídas por ele e pelo litógrafo responsável por adaptar a imagem para a impressão em maior escala.

Quando um pesquisador contemporâneo observa essa imagem mais de um século após sua produção, instaura-se um novo olhar — um “terceiro olhar” — que permite identificar, em seu interior, elementos que corroboram a construção do Brasil como uma terra de esplendores naturais. Dito isso, o leitor-modelo da imagem não é o historiador do século XXI, mas sim a comunidade de leitores franceses da década de 1860, para quem uma representação distinta da proposta por Biard pareceria estranha.

Para dialogar com esse público e suas expectativas sobre a natureza no Brasil e os trópicos, a ilustração em destaque deveria produzir a sensação de deslumbramento, pequenez e encantamento. Somado a esses itens, também cumpriria fomentar a associação da figura do viajante aos grandes aventureiros do passado e do presente, reconhecidos por sua bravura e profundo senso de dever.

Naquele trecho do livro no qual texto e imagem se complementam, apresenta-se ao leitor o “verdadeiro” Brasil: da floresta virgem e intocada, da natureza sem intervenção humana. Essa oposição entre mundo construído e mundo natural, ou a possibilidade de encontrar um tipo de *estado primitivo* das coisas, foi teorizada no Iluminismo e esteve presente nas discussões de viajantes europeus do século XVIII que vieram ao país. Sobre isso Mello (2010), afirmou que,

De fato, no final do século XVIII, a Europa tornara-se maníaca pelas viagens, pelo encontro com o outro, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Ora, entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América era um dos lugares preferidos para a difusão das *luzes*, o lugar de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo e a sociedade civilizada. Assim, a França lança-se às missões científicas, que, sob pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora, vão muito mais longe, no sentido de buscam garantir a irradiação das ideias do Iluminismo. (p. 144)

A autora posiciona, no final do século XVIII, o aumento do interesse europeu pelas viagens — afirmação que se aproxima muito daquelas feitas por Chartier (2001) e Darnton (2010), ao indicarem que o período em destaque

representou uma revolução na história da leitura na Europa. Depreende-se, a partir de Mello (2010), que os textos de viagem também contribuíram para a construção desse momento.

Em seguida, a autora destaca uma outra característica marcante tanto do Iluminismo quanto da literatura de viagem da época: a ambição de difundir as luzes. Em outras palavras, uma espécie de *missão* que deveria motivar os escritores europeus a refletir e racionalizar as práticas políticas, econômicas e sociais do continente americano.

Para realizar tal empreitada, era necessário estabelecer semanticamente indícios da ausência de civilidade do espaço, e assim justificar a dependência da região em relação à intervenção europeia — tanto no território quanto nos costumes. Foi nesse contexto que os viajantes se preocuparam em descrever e analisar aspectos como solo, latitude, clima, flora, povos, fauna, buscando, a partir desses elementos, compreender e descrever o Novo Mundo. A virada do setecentos para o oitocentos foi um momento de modificação no objetivo da produção de parte dos relatórios de peregrinação, conforme Mello (2010) afirmou.

Nesse contexto, coexistiram dois modelos de literatura de viagem: os textos voltados ao controle e conhecimento do território — que diminuíram consideravelmente após as guerras de independência nas primeiras três décadas do oitocentos — e os textos que visavam levar o conhecimento e as luzes como meio de fomentar a prosperidade desses espaços.

Nesse contexto, *DAB* reproduziu o interesse pelo ecossistema americano e por seu estado bucólico, visto como um laboratório ideal para as observações e descrições das ciências das luzes. Ainda assim, havia originalidade no livro e no olhar de Biard, que mesclava esse interesse supostamente científico com comentários satíricos, e uma narrativa menos impessoal e ascética, e mais emocional e caricata, próxima, em certa medida, de algumas histórias de aventura que também circulavam amplamente na época.

A narrativa do pintor lionês não se limitou exclusivamente em apresentar uma dimensão teórica ou cientificista do Brasil e de seu ambiente. Ao contrário associou a essa ambição o estabelecimento do diálogo com o leitor, além da apresentação de aventuras e personagens que poderiam compor um livro de ficção.



Imagen 21: *Musique à la lune*

FONTE: (Biard, 1862, 605).

Se “*première excursion dans une fôret vierge*” (imagem 20) a gravura narrou o contato inicial do artista lionês com uma floresta nativa na província do Espírito Santo, “*musique à la lune*” contou um segundo tipo de história: o final da expedição de Biard no Brasil e os últimos dias de sua peregrinação pela região Amazônica do Império brasileiro.

Depois de muitos dias na região Biard, desejou conhecer um grupo indígena chamado de *Maués* em seu livro. Até o momento da cena descrita, o autor narrou as dificuldades de se locomover naquele ambiente de profunda vegetação, assim como criticou a indolência dos guardas que lhe haviam sido destinados como escolta na tentativa de contato com a população nativa da região amazônica (Biard, 1862, p. 603-604).

Enquanto o autor se ressentia da inutilidade e letargia de sua guarda, que fora destinada à sua proteção, ele comentava da instabilidade do terreno e do percurso, até que percebeu o som de cânticos que pareciam parte de um ritual. À medida que o som intensificava e ele se aproximava da cena, preparou-se para desenhar o que via. Segundo Biard, estava diante de uma ode à lua:

cânticos e preces dos *Maués* para que o satélite natural fosse retirado de trás das nuvens e voltasse a iluminar a noite tropical.

Biard comentou, mais uma vez, do exotismo da situação vivenciada no Brasil. Primeiro, ele afirmou que os indígenas não sabiam distinguir a lua encoberta por nuvens de um verdadeiro eclipse. Segundo, o autor se referiu a situação como uma toada que ficara ainda mais cômica porque, quando a lua reapareceu brilhante no céu, os *Maués* voltaram às suas ocas e o silêncio foi restabelecido (1862, p. 607).

O desenho representou a etnia indígena como um grupo de pessoas descamisadas, que tocavam instrumentos de percussão e sopro, com a fronte elevada em direção ao céu e à lua. A gravura representou a luminosidade do astro de diversas formas: como uma esfera brilhante encoberta pelas nuvens, pela claridade refletida em partes dessas nuvens, e, por fim, pelo fulgor que se espalhava sobre a superfície do rio.

A bela paisagem e a sua composição na imagem não apenas representavam um tipo “primitivo” das coisas – um mundo ancestral ainda alheio à intervenção racional humana –, mas também os homens e mulheres *Maués* foram associados a esse universo, à medida que, segundo Biard, desconheciam fenômenos naturais como eclipses, ou outros fenômenos climatológicos, e as bases científicas que os explicavam.

Esse mundo primordial, romântico e tropical (Araujo, 2017) precisava ser apresentado e descrito aos franceses leitores de *DAB*, justamente por representar o oposto do modelo que a sociedade europeia imaginava sobre si. Ao observar mais detidamente a figura, é possível identificar um chapéu, e depois seu portador, que, em meio à natureza, camuflava-se a fim de não atrapalhar a cena representada.

Pode-se depreender que Biard (o portador do chapéu e da espingarda, camuflado na imagem) foi propositalmente diminuído na imagem. Essa escolha calculada permitiu ao leitor perceber que o objetivo da imagem era “fazer desaparecer” a figura do *monsieur*, mas fazê-lo completamente. Afinal, Biard constantemente se fazia presente nesse ambiente idealizado, representando um estado anterior ao da sociedade europeia a partir da qual ele escrevia.

O pintor lionês e autor de *DAB*, em que pese o objetivo de destacar a natureza pura do ambiente e dos homens que habitavam aquele espaço, se fez

visível a partir de seu chapéu e de sua espingarda inglesa (Biard, 1862), mencionada algumas vezes ao longo do texto. É através desse jogo sutil de evasivas⁹¹ entre imagem e texto que Biard se colocou em meio à paisagem do Brasil profundo que tanto o fascinava.

O império das florestas virgens, paisagens, luar e indígenas também foi representado, dentro de uma tradição de relatos de viagens que Biard reproduziu, como a terra das aves raras, como afirmam, respectivamente, França e o autor de *DAB*:

Tão impressionante para os visitantes quanto a exuberância da vegetação local – cuja variedade e singularidade levaram o aventureiro Flecknoe a afirmar que ‘nem uma só árvore ou planta [...] apresentava semelhança com as da Europa’ – era a diversidade da fauna, a terceira das quatro trópicas vistas e revistas desde Vespúcio. A variedade de pássaros, por exemplo. Raro o visitante que deixou de se referir, com mais ou menos detalhes, às vistosas e coloridas aves do Brasil – país conhecido, desde 1501, isto é, desde a suposta edição da carta de Cretico, como ‘Terra dos Papagaios’. (França, 2012, p. 204)

Amanheceu e, mais ainda do que à noite, penetramos em um labirinto de ilhas. O que eu via nesse momento possuía um caráter diferente daquilo que conhecia. As ilhas eram sempre numerosas, assim como as palmeiras. De tempos em tempos, distinguia-se cabanas sustentadas por pedras, uma precaução que nem sempre bastava contra as inundações. Uma dessas cabanas, um pouco maior que as outras, tinha, sobre uma espécie de cais, uma tábua também apoiada em pedras e sustentando vários vasos com flores. Atrás da cabana, estendia-se um desmatamento recente. Enquanto observava, deitado em minha rede, o canto familiar de um pássaro europeu fez-me estremecer. Era um pintassilgo, objeto da atenção quase paternal de um velho amador português. Ele provavelmente comprara a preço alto essa raridade europeia: esta, ao menos, tinha sobre os magníficos pássaros locais a vantagem de cantar bem. (Biard, 1862, p. 367, tradução livre)⁹²

⁹¹ A expressão foi utilizada por Foucault no texto em que analisou o quadro *Las Meninas* de Diego Velásquez (1599-1660). Lá, o *jogo sutil* de evasivas explicava as estratégias que o pintor espanhol utilizou para orientar o olhar do espectador ao quadro, a fim tornar sua presença visível e marcante na obra, sem que o tema do quadro fosse, necessariamente, o seu autor. O jogo de evasivas também foi usado como uma alegoria para explicar as estratégias usadas por aquele que escreve, a fim de limitar as possíveis interpretações dadas pelos leitores a um texto. Em outras palavras, o jogo serviria para convencer a audiência do argumento defendido no discurso, fazendo com que estes imaginem que construíram aquela conclusão de forma autônoma. A ideia é encontrada de forma menos simplista e muito mais elaborada em: FOUCAULT, M. “Las meninas” p. 3-22. In: **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁹² *Le jour vint et, plus encore que pendant la nuit nous pénétrâmes dans un labyrinth d'îles. Ce que je voyaus enc e moment était d'un caractere différent de ce que je connaissais. Toutes les îls étaient toujours em grand nombre ainsi que les palmistes. De loin em loin on distainguait des huttes supportées par des pierres, précaution qui ne sauve pas toujours des inondations. L'une de ces huttes, um peu plus importante que les autres, avait, sur une pespèce de quai, une planche également posée sur des pierres et portanto um grand nombre de vase de fleurs. Derrière la hutte s'étendait um défrichement récent. Pendant que je regardais, bercé dans mon hamac, le chant bien connu d'un oiseau d'Europe me fit tressaillir. C'était un chardonneret, objet de l'attention toute paternelle d'un vieil amateur portugais. Il avait probablement acheté à grand prix*

O autor brasileiro afirmou no seu texto que, além da tradição de representar as florestas e matas, referindo-se longamente a elas nas narrativas sobre o Brasil, tornou-se comum que os viajantes dedicassem atenção especial às aves do país, tratando-as como sinônimo da região. Se o Brasil era a “terra dos papagaios”, como afirmou Giovanni Matteo Cretico, um dos membros da expedição de Cabral, que chegou ao Brasil no início do século XVI, ou a “terra das aves” em geral, é impossível afirmar com precisão. De todo modo, desde então cristalizou-se a associação do território à presença marcante dos pássaros. Nos relatos de viagem citados por França (2012), é recorrente a imagem do Brasil como a terra dos pássaros ou dos papagaios.

Ainda assim, Biard realiza um movimento distinto em relação a essa tradição. Não por deixar de mencionar as aves em sua narrativa sobre o Brasil, mas por descrever uma situação na qual o canto de um pássaro evocava a Europa — e não o território americano. No excerto de *DAB* em destaque, as “exóticas” aves locais foram preteridas pelo canto de um pintassilgo.

A cena do pintassilgo, que surge inesperadamente durante mais uma viagem no norte do Brasil, demonstra que, em que pese as influências significativas de relatos de viagem mais específicos, e uma tradição europeia de escrita sobre o Brasil, o texto de Biard possui originalidade. Comparando-se seu relato ao de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de Rugendas, percebe-se uma diferença no estilo de escrita que os dois autores utilizaram para se referir ao lugar.

Enquanto o relato de Rugendas soa mais imensoal e científico, Biard recorre frequentemente à ironia e utiliza uma linguagem mais informal e construída na primeira pessoa, convocando o leitor a interagir com suas histórias. Em vez de descrever um elemento natural (aves) supostamente inerente ao território brasileiro, Biard foi original citando aves nativas da Europa, que, na sua perspectiva, eram superiores a qualquer pássaro local.

Ainda assim, as aves não foram os únicos animais mencionados pelo *monsieur* em seu relato. Ainda no Pará, o autor de *DAB* descreveu outro animal, sugerindo a existência de uma relação peculiar entre os habitantes locais e aquela espécie selvática:

cette ciosité européenne: celle-là avait du moins sur les magnifiques oiseaux du pays l'avantage de bien chanter.

No Pará, todo mundo conhece as “boas” [jiboias]; sabe-se que não mordem de forma perigosa e não causam preocupação; em muitas casas, inclusive, elas substituem os gatos. São inofensivas, a menos que sejam agredidas ou perturbadas. Se eu tivesse onde alojar um desses animais, já um tanto domesticado, tê-lo-ia comprado; porém, minha hospedagem já estava suficientemente sobrecarregada!... Agradeci, todavia, ao meu pajem, que se precipitou sobre minhas roupas para escová-las, o que não lhe permiti fazer. (Biard, 1862, p. 336, grifo do pesquisador, tradução livre)⁹³

Segundo Biard, as serpentes eram criadas como animais domésticos em muitas casas no norte do Brasil. Os paraenses sabiam bem diferir as cobras “boas” das venenosas. As não-venenosas substituíam os gatos na proteção da casa de ratos e outros animais de pequeno porte mais perigosos, como escorpiões e aranhas.

Segundo o autor, o hábito era tão comum que ele próprio cogitou ter uma — o que não fez por falta de espaço para armazená-la adequadamente, viva ou empalhada, como um troféu para sua coleção. Mais à frente, Biard relata que, mesmo resistindo inicialmente, acabou matando e empalhando uma cobra “boa”; porém, teve seu trabalho arruinado, segundo ele, por um ajudante inábil, cuja presença ele procurava evitar.

Não seria exagero imaginar a exasperação dos leitores franceses diante de um capítulo sobre o Brasil em que muitas casas e famílias de uma determinada região mantém como animal de estimação uma cobra — mesmo que não venenosa — e utilizavam-na como proteção contra outros animais peçonhentos. Dessa forma, florestas exuberantes, *charivaris* à lua e serpentes domésticas, compunham uma representação caricata do Brasil, cristalizada na Europa tanto pela tradição dos relatos de viagem quanto pelo próprio livro de Biard.

Ainda sobre as especificidades do texto e das ideias que o pintor lionês desejava transmitir sobre si e sobre suas aventuras, Araujo (2017) escreveu que,

Em uma reviravolta incomum para um relato de viagem do século XIX Biard não é apenas autor e narrador de *Deux années au Brésil*, mas

⁹³ *Au Para tout le monde connaît les boas; on sait qu'ils ne font pas de morsures dangereuses, on ne s'en inquiète pas; dans beaucoup de maisons même ils font office de chat. Ils sont inoffensifs, à moins qu'on ne les frappe ou qu'on ne les dérange. Si j'avais su où mettre um de ces animaux, déjà um peu familier je l'aurais acheté; mais j'avais déjà um peu familier je l'aurais acheté; mais j'avais déjà assez encombré la Maison hospitalière. Je remerciai toutefois mon page, qui alors se précipita sur mês vêtements pour les brosser, ce que je ne lui permis pas de faire.*

também um personagem que quase sempre ocupa o papel de protagonista. Além disso, em termos narratológicos, Biard é um narrador homodiegético, típico das autobiografias e diários, aquele que narra sua própria história. Ao descrever suas experiências e fazer ao mesmo tempo o papel de um personagem multidimensional, o pintor ocupa um lugar central, a partir do qual ele tem uma vista do conjunto da narrativa. (p. 99)

Mesmo abordando temas já descritos por diversos viajantes — muitos dos quais reforçaram um discurso sobre a América e o Brasil —, há elementos que diferenciam o texto escrito por Biard e publicado em 1862, dos demais relatos de viajantes franceses que vieram ao Brasil. Um destes pontos é que, em *DAB*, Biard é protagonista da história, em oposição ao papel de narrador, de analista ou das duas opções anteriores presentes em diversos outros relatos.

Em seu livro, o pintor lionês narrou, atuou e protagonizou diversas cenas, aproximando-se daquilo que Araujo (2017) chamou de narrador homodiegético, — aquele que escreve, conta a história e participa dela como personagem central. Esse tipo de narrador, comum em diários pessoais ou posteriormente em séries televisivas, faz com que os demais personagens da trama assumam papéis como antagonistas, coadjuvantes, anti-heróis ou protagonistas, dependendo de como se relacionam e afetam o narrador-personagem (narrador homodiegético).

Assim sendo, ao longo desta seção, a natureza pôde ser compreendida como um dos protagonistas da narrativa criada por Biard em *DAB*. Ao longo da trama, em diversas oportunidades, ela serviu como catalisadora para encontro do autor consigo mesmo e como meio para a construção de representações do “estrangeiro” que, por contraste, ajudavam a consolidar uma visão europeia sobre o mundo.

Nesse sentido, as imagens também desempenharam um importante papel acentuando as desigualdades entre os lugares do mundo e reforçando a sensação de exotismo. Mesmo em um texto como o de Biard, que apresentava aproximações e distanciamentos em relação à tradição de relatos de viagem. Segundo Araujo (2017), as ilustrações da viagem de Biard possuíam duas características — sendo a primeira delas (visões panorâmicas) já abordada aqui:

Em algumas imagens, o detalhe é privilegiado em detrimento de uma visão panorâmica. De maneira similar às primeiras imagens dos relatos de viagem do século XVI, essas gravuras em madeira não se destinam a transmitir novas informações ou a introduzir formas originais de

representar a floresta. Em vez disso, elas têm como objetivo principal dar ao leitor francês um inventário detalhado da flora exótica brasileira. Ao mesmo tempo, ao fornecer essas representações detalhadas, Biard associa seu relato de viagem ao conjunto dos relatos de viagem científicos do século XIX. (Araujo, 2017, p. 150)

Cada um dos tipos de desenho feitos sobre a natureza no Brasil também desempenhava uma função na estrutura da narrativa criada pelo viajante. As ilustrações de paisagem ajudavam a transmitir a sensação de diferença entre o local de partida e o destino da viagem. A imagem panorâmica tinha ainda o objetivo apresentar o local ao leitor do texto, a fim de oferecer mais detalhes sobre o espaço visitado.

Esse tipo de linguagem visual também servia para ambientar o leitor no espaço onde se desenvolvia a narrativa da excursão, e quase sempre contribuía para reforçar os estereótipos sobre o ecossistema local. As imagens analisadas neste trecho do capítulo cumprem esse papel ao apresentar à audiência do livro como seriam as florestas virgens do interior do Brasil e como viviam os grupos étnicos mais isolados. Ademais, endossam a associação do jovem império americano às noções de bucolismo e exotismo.

Não obstante, outro tipo de imagem acerca da natureza tropical brasileira também integrou o acervo de ilustrações de *DAB* e revelou um alinhamento do trabalho do pintor lionês com as tradições da época de escrever acerca das viagens. Isso pode ser observado na imagem “*Plantes aquatiques du rio Negro*” (imagem 21), que apresenta em detalhes uma das diversas plantas aquáticas que habitavam a superfície dos rios da região norte brasileira. A referida ilustração remete aos manuais de taxonomia do século XVIII, produzidos por diversos autores, nos quais as partes das plantas eram descritas.

Alguns desses manuais foram inclusive adaptados para instrução pública e, nesse contexto, apresentavam novamente a ilustração dessas espécimes da flora global e local, acentuando a influência do clima e da localidade na morfologia dos vegetais. Há casos de ilustrações similares na edição de 1861 do *Le Tour du Monde (LTM)*, onde alguns tipos de cactos foram representados para caracterizar regiões de clima árido na faixa central do estado mexicano⁹⁴.

⁹⁴ LAVEIRIÈRE, J. “*Ascencion au mont Popocaptepet*” p. 161-176. In: CHARTON, E. *Journal Le Tour du monde*. Paris: Hachette et Cie, 1861.

Se, por um lado, as imagens detalhadas serviram, em muitos casos, à descrição e ao estudo das espécies, em outras situações elas funcionaram como ponto de partida para que o autor do texto pudesse relacionar aquela espécie vegetal a uma descrição mais ampliada da realidade vivenciada na localidade. Uma das hipóteses para justificar esse segundo uso das ilustrações detalhadas pode ter origem na formação — ou na ausência dela — do próprio autor.

Muitos desses viajantes, como provavelmente era caso de Biard, não eram botânicos e não possuíam o conhecimento científico suficiente para produzir análises extensivas e comparativas sobre os biomas visitados nas peregrinações. Assim, a imagem ajudava a emular uma sensação de descrição científica acerca da localidade, enquanto o texto que a acompanha era, em geral, repleto de comentários genéricos sobre o pouco que se observou da relação daquela vegetação com o modo de vida da população nativa.



Imagen 22. *Plantes aquatiques du rio Negro*
FONTE: (Biard, 1862, p. 448).

É isso que se observa no contexto da imagem 22 em *DAB*, momento no qual o autor narra sua viagem de canoa até Manaus (Biard, 1862, p. 446-451) e como sua chegada a região mobilizou até grandes autoridades locais para acompanhá-lo e assessorá-lo nas necessidades que porventura tivesse durante

sua estadia no norte do Império brasileiro. Embora Biard comente sua surpresa e contentamento ao ver aquela flora aquática, esse elemento não constitui o tema central do trecho narrado — ao contrário do que ocorre nas passagens em que aparecem as visões panorâmicas anteriormente discutidas.

Apesar da utilização desses dois tipos de gravuras acerca da natureza no livro do *monsieur*, pode-se dizer que, no caso da ilustração com detalhes de um tipo de animal ou vegetação, seu uso esteve associado a ilustrar temáticas transversais na narrativa. Em contraposição, as imagens mais panorâmicas, além de ambientarem o leitor na região descrita, correspondiam a elementos mais desenvolvidos na narrativa ou que tinham maior afinidade com o autor. No subitem a seguir, será possível perceber diferenças em relação ao uso das ilustrações quando a população nativa passou a ser personagem no texto e nas ilustrações da narrativa sobre os dois anos de Biard no Brasil.

4.2 O indígena

Junto com as descrições da natureza — tanto panorâmicas quanto detalhadas —, a temática sobre o nativo americano (indígena) esteve entre os principais temas na narrativa de *DAB*. Além das paisagens naturais, os povos autóctones despertaram o interesse entre os europeus por representarem, na idealização daquela sociedade, figuras exóticas. Como afirmado anteriormente, o interesse por essa temática não era necessariamente uma novidade do texto de Biard, mas parte de uma tendência da escrita de franceses sobre o mundo não europeu da época.

Além das influências iluministas, que se materializavam nas missões científicas e no interesse em ver e descrever o ambiente natural, havia outra corrente de pensamento bastante interessada no natural e bucólico: a poética Romântica. Piccoli (2010) afirmou,

No livro intitulado *Dois anos no Brasil*, Biard afirmava que não viera à América para ver cidades, mas sim em busca da natureza em estado selvagem e do contato com os modos *primitivos* de vida do habitante das florestas. Essa é uma das afirmações do livro que assinalam a afinidade entre o artista e as poéticas românticas que emergem na

França a partir da década de 1820. De fato, a negação daquilo que é familiar – no caso de Biard, o ambiente urbano – em favor da experiência do desconhecido é uma atitude bastante corrente entre artistas a partir do Romantismo, e o será, aliás, por todo o século XIX. Vale notar que Biard era da mesma geração de Eugène Delacroix (1798-1863) e começou a expor no Salão de Paris em 1824, apenas dois anos depois dele (p. 55, grifos da autora).

A autora confirma parte dos argumentos desenvolvidos ao longo da pesquisa, que descrevem a relação que Biard desejava estabelecer com o “novo” e “natural” ao longo da sua passagem pelo Brasil. Soma-se a isso a rejeição, ainda que velada, do autor em relação aos ambientes urbanos, mesmo que ele tenha expressado suas impressões sobre as cidades brasileiras.

Para Piccoli (2010), essa relação com uma suposta essência do lugar, ou vocação do ambiente, esteve muito presente na estética romântica do oitocentos. Isso teria influenciado o trabalho de figuras como Eugéne Delacroix — contemporâneo de Biard —, além do próprio *monsieur*. Pode-se deduzir, portanto, que as ilustrações e o texto do livro em análise nesta tese estavam alinhados tanto com valores científicos de apelo Iluminista quanto com a estética romântica.

Tais informações contribuem para a compreensão das inovações, em termos de narrativa de viagem, presentes no texto do peregrino francês. Poderiam indicar que o trabalho do artista não se restringia a uma única influência, mas refletia múltiplas influências — políticas, científicas e artísticas — sobre a forma de compreender e representar a realidade.

Ao longo de *DAB*, seu autor construiu certo suspense e expectativa no leitor para o momento no qual o narrador/protagonista realizaria plenamente a sua missão: estar em contato com a natureza preservada e “exótica”, mas também encontrar, pela primeira vez, a população nativa brasileira.

Para sua decepção isso não ocorreu no Rio de Janeiro. Esse é um dos primeiros locais do Brasil descritos pelo autor de *DAB* no livro e os elementos do “exotismo” da capital imperial estavam relacionados às ações e aparência da população negra da cidade. Foi também ali que o viajante teve contato com a majestade imperial e que supostamente obteve dela algumas encomendas de telas, além de possíveis recomendações que facilitaram sua viagem. A capital lhe proporcionou uma experiência interessante de alteridade, mas não aquela que ele idealizava.

Somente ao partir para o Espírito Santo é que Biard foi, de fato, brindado com aquilo que buscara. Acerca deste momento foi dito que,

Biard conheceu e retratou os índios brasileiros pela primeira vez durante sua estada na província do Espírito Santo, quando foi hospedado pelo empresário e comerciante italiano senhor X. Esses primeiros modelos eram dependentes do italiano, como Biard confirma ao se referir aos índios como mercadorias pertencentes ao seu anfitrião que os emprestou a ele. Além disso, o pintor percebe que 'na província do Espírito Santo é habitual pegá-los jovens, quando eles ainda estão submetidos à administração da província, eles são como crianças abandonadas. Os seus senhores então estão empenhados em criá-los e devem mantê-los até certa idade, não como escravos, mas como empregados'. Assim, os índios muitas vezes compartilhavam o espaço doméstico com negros livres, libertos e escravos. (Araujo, 2017, p. 184)

A citação destaca, além do local do primeiro encontro entre o autor e os indígenas, a situação em que alguns deles viviam no final da década de 1850. Segundo Araujo (2017), as relações sociais e de trabalho do período também comprometiam a liberdade de grande parcela da população autóctone. Essa relação serviço/indígenas foi um dos condicionantes do contato que ganhou destaque no livro de Biard, especialmente seu relacionamento com o *senhor X*. Esta figura, mais desenvolvida na última seção desse capítulo, representa um europeu intermediário entre Biard e os indígenas.

Biard não demonstrou interesse em descrever ou criticar a situação que os indígenas brasileiros viviam. Ao contrário, rapidamente compreendeu as engrenagens da hierarquia social brasileira e quis usufruir delas para alcançar seus objetivos. No capítulo em que narrou sua estadia em Santa Cruz, fica subentendido que, apesar dos diversos contratemplos e aborrecimentos que o pintor descreveu ter passado, seu objetivo foi alcançado: ele conseguiu pintar alguns desses indígenas.

No Espírito Santo, o *monsieur* teve contato com uma população nativa mais integrada às transformações ocorridas naquele espaço ao longo dos últimos séculos. Alguns desses homens foram comissionados pelo senhor X para servir a Biard no tempo em que o autor estivesse na província. Essa relação – de empréstimo – fica bastante nítida na descrição que o autor de *DAB* havia feito do acordo. A seguir, transcreve-se a passagem do livro na qual o viajante francês afirmou textualmente seu interesse, descrito por Piccoli (2010) e por Araujo (2017):

Muitas vezes indaguei aos franceses residentes há anos no Brasil onde encontrar indígenas, mas nunca obtive resposta satisfatória. Segundo a maioria desses senhores, os indígenas praticamente não existiam mais, eram uma raça perdida; contudo, parecia-me que ainda devia restar alguns em algum lugar. Eu os queria a todo custo; negros eu já vira na África. Há negros em Paris. Não era isso que me interessava. (Biard, 1862, p. 113-114, tradução livre)⁹⁵

A assertiva de Biard aparece no início do terceiro capítulo do livro, onde foi descrita a viagem do autor ao Espírito Santo. Sua dúvida em relação à presença indígena partia da expectativa de encontrar membros dos povos originários em qualquer parte do país, preservando suas práticas ancestrais. Diante dessa expectativa, a estadia na capital imperial fora uma frustração, já que, durante os meses ali passados, o artista lionês não conseguiu encontrar um único indígena.

O trecho também revela que a idealização sobre essa população brasileira antecedia a própria vinda de Biard e que as dúvidas a esse respeito haviam sido partilhadas pelo autor com outros interlocutores. O texto afirma que a maioria das pessoas com as quais o peregrino francês tivera contato negava a existência de indígenas no Brasil naquele período, supondo que todos já haviam sido extintos.

Apesar do suposto mal presságio, o *monsieur* continuava otimista de sua missão de ver e pintar essa população. Nesse momento, Biard fez uma comparação *sui generis* entre nativos brasileiros e a população negra, provavelmente reforçando uma perspectiva de “exotismo” associada a essas populações. Do trecho, é possível depreender que negros e indígenas eram tanto populações exóticas – quando comparadas com a cosmovisão europeia da qual Biard era produto e vetor de transmissão – e também como símbolos de um outro tipo de mundo, que precisava ser visto, pintado e exposto.

Pode-se perceber que, mesmo diante das significativas distinções de aparência, função e cultura, natureza, indígenas e negros ocupavam a mesma categoria na cabeça do pintor lionês e para tantos outros excursionistas que

⁹⁵ Bien des fois j'avais demandé aux Français résidant depuis longtemps au Brésil où il faudrait aller pour trouver des Indiens, et je n'avais reçu aucune réponse satisfaisante. D'après la plupart de ces messieurs, les Indiens n'existaient presque pas, c'était une race perdue; cependant il me semblait qu'il devait en rester un peu quelque part. J'en voulais à tout prix; des nègres j'en avais vu en Afrique. Il y a de nègres à paris. Je n'y tenais pas.

haviam cruzado o Atlântico para vir ao Brasil. Eles (negros e indígenas) representavam o outro e eram percebidos como um nível inferior de humanidade em relação ao indivíduo europeu. Para Said (2007), o Oriente visto e reproduzido pelos peregrinos franceses era o espaço da saudade do grande império francês do século XVIII; já a América representava uma espécie de mundo natural e primitivo do desenvolvimento humano, em parte porque era formado por uma natureza quase intocada e por populações inferiores aos brancos europeus.

Essa visão sobre o “outro”, e sobre aquilo que dizia respeito ao Brasil ou ao continente americano, também aparece nas ilustrações feitas e publicadas com a narrativa de Biard, primeiro no *Le Tour du monde* (*LTM*) e, depois, em *DAB*. Para atender a audiência europeia, mais do que escrever sobre os indígenas brasileiros, era necessário ilustrar esse povo considerado único e diferente daquilo que a Europa estava habituada. Essa é uma das razões pelas quais havia muitas gravuras de indígenas, tanto nas materialidades anteriores quanto em *DAB*.

Um exemplo disso, e não o único caso, é o que revela a imagem 23, que apresenta o índio Almeida, um dos servos do senhor X, que permaneceu a serviço de Biard ao longo de sua estadia em Santa Cruz na província do Espírito Santo. Em *DAB*, a relação entre Biard e Almeida sintetiza um pouco do périplo do *monsieur* nas terras brasileiras. Em seu texto, diversas situações nas quais a dificuldade de comunicação entre o artista e seus ajudantes foram evidenciadas.

Almeida simbolizava uma espécie de transição entre o mundo pueril da natureza e o mundo complexo da sociedade civilizada. Apesar de integrado à civilização, sua história é apresentada num contexto que reforça uma hierarquia imaginada entre o mundo que Biard representava e a realidade vivida por aquela população. Almeida simbolizava uma população reiteradamente nomeada no relato como “selvagem” (Biard, 1862, p. 225). Os problemas com a língua e a dificuldade de se fazer entender eram um exemplo disso, e seu contato com o autor do livro fora brevemente descrito no texto. Por um tempo, Almeida serviu Biard em seu trajeto no interior da floresta no Espírito Santo, inclusive auxiliando na caça de animais selvagens.

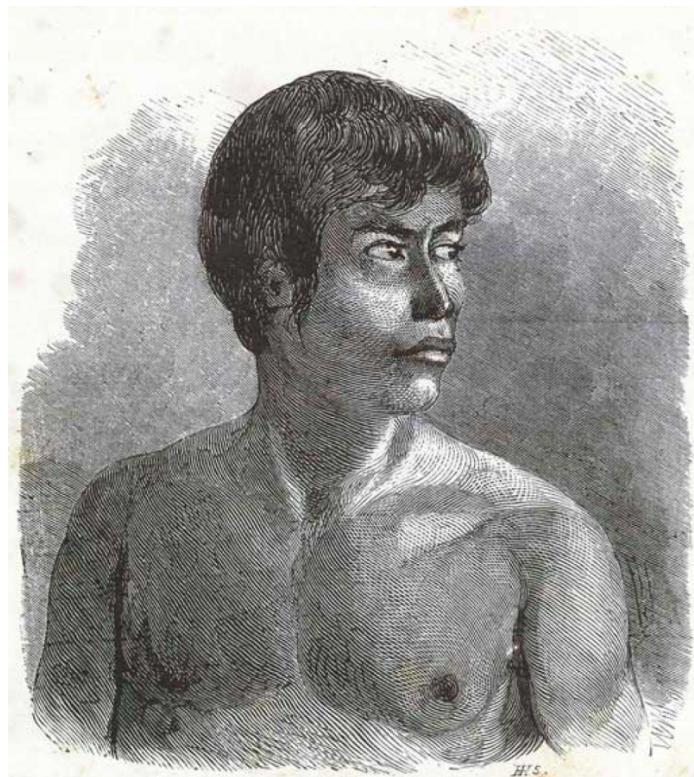


Imagen 23. *L'indien Almeida*
FONTE: (Biard, 1862, p. 224).

O indígena também teria ajudado Biard a capturar uma grande surucucu (Biard, 1862, p. 222), que comporia a lista de animais empalhados destinada a diversificar o ateliê do *monsieur*. Nesse trajeto no interior da mata, por alguma razão não descrita no texto, Almeida se feriu com muita gravidade, e morreu dois dias depois de ser resgatado e levado para dividir a habitação⁹⁶ com o autor de *DAB* no interior da província capixaba. A esse respeito, o autor afirmou que havia viajado para pintar índios vivos, mas que a fatalidade o obrigara a registrar um homem daquele povo morto (Biard, 1862, p. 226).

A ilustração seguinte no livro representava justamente do cadáver de Almeida após a sua morte (Biard, 1862, p. 227). Apesar do contexto funesto em que a existência deste homem indígena ganha destaque na narrativa de viagem, a gravura de *DAB*, replicada na imagem 23 desta tese, retrata Almeida com aparência saudável, em estado distinto daquele descrito no livro (idem, 1862, p. 227). Na gravura analisada, descolada do contexto textual, o indígena aparece

⁹⁶ Ao longo de *DAB*, foram descritas diversas situações nas quais François Biard se queixou tanto das moradias que lhe foram destinadas, quanto de ter que dividi-las, muitas vezes, com negros e indígenas.

do dorso para cima, com a composição da ilustração centrada na ênfase de seus traços fenotípicos, sem a presença de paisagem ao fundo.

As ilustrações de pessoas em *DAB* foram muitas vezes caricatas, seja para causar riso na audiência do livro, seja para evitar que aqueles que eram alvos de comentários mais ácidos pudessem ser reconhecidos. Esse é um dos traços marcantes deste trabalho de pintor lionês, embora não se aplique ao retrato específico de Almeida no livro. Uma das razões para tal diferenciação entre a ilustração do indígena e dos demais personagens do livro pode estar na influência da Antropologia e dos estudos etnográficos, nas narrativas de viagens, especialmente na forma como se orientava a descrição e caracterização da população autóctone.

Segundo Vernois (2007, p. 69-70), a partir da década de 1860 muitas revistas e textos de viagem incorporaram uma perspectiva etnográfica para descrever as populações originárias de diferentes regiões do mundo visitadas por europeus no período. Um dos exemplos de mais destaque no texto da referida pesquisadora foram os relatos publicados pelo *LTM* em sua edição de 1861, incluindo o texto de Biard sobre o Brasil e outros textos de viajantes publicados no segundo semestre daquele ano.

No supracitado estudo, Vernois (2007) sugere uma possível influência para essa característica de descrição dos povos nativos o trabalho de Paul Brocca (1824-1880), nomeado *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, publicado pela primeira vez como livro em 1865⁹⁷. Esse autor teria dado orientações específicas para observação e registro de populações diversas do fenótipo europeu em textos etnográficos. A seguir, será analisada uma das orientações dadas pelo cientista, que orientava o registro dos caracteres físicos de distintos tipos humanos:

ARTIGO II. – DESCRIÇÕES DAS CARACTERÍSTICAS: As informações puramente descritiva referem-se, primeiramente, à *cor da pele, dos olhos e dos cabelos*; acrescenta-se a *cor da barba, quando difere da cor do cabelo*. Essas cores serão determinadas com base na tabela cromática, conforme discutido no capítulo anterior — não retomaremos o tema aqui. Acrescentemos, porém, que o tom da pele

⁹⁷ Tentou-se encontrar em diferentes acervos digitais a primeira edição de 1865 do livro de Brocca. Como não foi possível, dispôs-se como fonte a edição de 1879 - 2^a edição – do livro, também utilizada por Solange Vernois em seu texto. É a partir de Vernois (2007) que se sabe desta primeira edição do livro.

deverá ser determinado: 1º das partes habitualmente expostas ao ar livre; 2º partes cobertas pelas vestes. Essa dupla indicação é necessária, pois os efeitos do bronzeado variam muito conforme a raça. Entre os brancos, o bronzeado escurece a pele, a ponto de, por vezes, assemelhá-la à dos mestiços; já em outros povos de pele naturalmente morena, as partes expostas costumam ser mais claras que as protegidas pelas roupas. Em outros casos, o bronzeado avermelha a pele. Esses resultados tão diversos de uma mesma causa são cruciais de registrar, pois são frequentemente invocados nas discussões relativas às causas da coloração da pele (Brocca, 1879, p. 104-105, grifos do autor, tradução livre).⁹⁸

Antes de discutir as diretrizes dada por Brocca, é oportuno lembrar que, apesar da primeira edição do livro ser de 1865, a história do ciclo de vida de *DAB* e de outros livros do século XIX revela que a publicação em livro costumava ser a segunda ou terceira materialidade pela qual um texto passou desde que se tornou público. Assim sendo, em que pese a data da primeira edição, é plausível supor que as orientações do referido cientista já circulassem antes de 1865.

Outro ponto a considerar, como discutido no item 3.2 do segundo capítulo, é que Edouard Charton e a *Hachette* tinham planos de transformar *LTM* em um periódico científico. As relações políticas e editoriais nas quais o editor e os autores dos relatos publicados no *journal des voyages et voyages*⁹⁹ estavam inseridos envolviam vínculos estreitos com sociedades e equipes científicas na França e na Europa.

Desse modo, é possível que, antes de vir ao Brasil, Biard tenha frequentado alguns desses encontros entre cientistas ou tido acesso a textos normativos de práticas etnológicas. No primeiro capítulo, argumenta-se que o artista lionês desejava associar sua imagem de autor a um interesse científico pelo estudo tanto das raças humanas quanto da natureza. A viagem do autor de *DAB* ao Ártico e os registros disponíveis dessa expedição indicam que, já

⁹⁸ ART. II. – CARACTÉRES DESCRIPTIFS *Les renseignements purement descriptifs sont relatifs d'abord à la couleur de la peau, des yeux et des cheveux; on y joindra la couleur de la barbe, lorsqu'elle différera de celle de la chevelure. C'est à raide des numéros du tableau chromatique qu'on déterminera ces couleurs; nous en avons parlé dans le chapitre précédent; nous n'y reviendrons pas ici. Ajoutons toutefois qu'on déterminera le ton de la peau: 1º des parties habituellement exposées au grand air; 2º des parties couvertes de vêtements. Cette double indication est nécessaire, parce que les effets du hâle variant beaucoup suivant les races. Chez les blancs, le hâle brunit la peau, au point de la rendre quelquefois semblable à celle des mulâtres, tandis que chez d'autres peuples, dont la peau est naturellement foncée, les parties découvertes sont souvent plus claires que les parties protégées par les vêtements. D'autres fois enfin, de hâle rougit la peau. Ces résultats si divers d'une même cause sont fort importants à constater, parce qu'on les invoque continuellement dans les discussions relatives aux causes de la coloration de la peau.*

⁹⁹ Um dos títulos utilizados para se referir a *Le Tour du monde* na própria publicação.

naquela época, ele se propunha fazer descrições etnológicas. A soma desses elementos fortalece a hipótese de que as proposições de Brocca (1879) integravam o universo de debates e leituras de Biard.

Os elementos de aproximação entre os trabalhos também podem ter relação com o conteúdo e com a forma como exploram seus objetos. Isso porque os itens observados nos nativos, destacados por Paul Brocca, são os mesmos sublinhados por Biard no registro do índio Almeida, bem como na ilustração de vários indígenas brasileiros¹⁰⁰ (Biard, 1862, p. 233; p. 238; p. 242; p. 244; p. 254; p. 255; p. 268). Portanto, os atributos físicos enfatizados em *DAB* podem ter sido fruto de orientação “científica” voltada à observação e à ilustração de nativos, principalmente acentuando suas diferenças fenotípicas em relação aos povos brancos (Brocca, 1879, p. 8; p. 104-105).

As observações do cientista francês (1879) serviram tanto como exemplo do instrumento metodológico usado para abordagens etnológicas no século XIX quanto registro de uma provável fonte que influenciou o processo de representação visual feita nas páginas de *DAB*, acrescentando uma camada de complexidade ao modo como se observa os registros visuais presentes no livro. Mais do que reflexos do olhar de um viajante sobre paisagens e grupos humanos diferentes do seu, havia uma literatura que também orientava como certas realidades deveriam ser representadas por meio de imagens nos textos de viagem.

Além de enfatizar as questões ligadas ao formato e coloração dos olhos e cabelos, o excerto de Broca destacou a importância de se observar a pele dos indivíduos representados, assim como as alterações causadas pela exposição ao sol em peles brancas, negras e de outras tonalidades. A recomendação visava orientar os pesquisadores a discernir os tons reais da pele, evitando enganos decorrentes do efeito solar.

Desse modo, a representação de Almeida presente no livro é uma dupla idealização, tanto da imaginação de Biard e dos ilustradores da *Hachette* de como o homem deveria ser quando saudável, quanto produto de um modelo de representação “científica” das diferentes raças humanas. Segundo Vernois

¹⁰⁰ *Deux années au Brésil* expunha diversas ilustrações de indígenas, fruto dos registros de viagem de Biard ao norte do Império brasileiro. Apesar disso, para o argumento defendido no respectivo parágrafo, a observação das imagens indicadas na referência é suficiente.

(2007), a Antropologia se popularizou na época como um desdobramento das Ciências Naturais, ou um tipo de especialização dentro desse universo de saber.

O “exotismo” da flora e fauna cabia às Ciências Naturais catalogar, diferenciar e descrever. Quando o “pitoresco” se referia aos seres humanos, os campos mais habilitados para o estudo, o catálogo e a descrição poderia ser a Etnologia ou a Antropologia. O registro visual de Almeida, e de outros indígenas brasileiros do período, revela que *DAB* foi uma obra que transitou entre as inovações da estratégica comunicacional utilizada por Biard, seu senso de humor mordaz, e as produções científicas da época, buscavam popularizar a informação acerca do mundo exterior à Europa (Araujo, 2017).

A seguir, será analisada outra dimensão da descrição que Biard fez da população nativa brasileira ao longo de seu livro. Desta vez, o registro refere-se ao contato do *monsieur* com outra sociedade autóctone, no norte do país. Além das descrições acerca da aparência, da pele e da compleição das populações, o texto se interessa pelos rituais e comportamentos destas pessoas, frequentemente vistas como estando em um estágio inferior do desenvolvimento humano. Esse é o ponto evidenciado no trecho a seguir:

Eu pintara em Canoma um indígena da tribo; mostrei o retrato a todos os que estavam ao nosso redor. Era curioso observar os gestos dessas pessoas: olhavam por trás do papel, pegavam-no, repetindo uma palavra que não comprehendia. As mulheres e as moças não ousavam aproximar-se, e quando eu ia até elas, todas fugiam. Pendurei meu retrato num tronco de árvore e posso dizer que, desta vez, obtive grande sucesso — tanto que o chefe da tribo, um pobre velho doente, quis ver a maravilha e veio fazê-lo, apoiado no filho. Cumprimentamos com um aperto de mão; mandei buscar uma garrafa de cachaça. O guarda, encarregado de trazê-la, bebeu um pouco no caminho, mas fingi não perceber. Ele havia colocado seu chapéu e o restante do uniforme. Estava longe de imaginar que, ao se apresentar assim diante do chefe — que creio ter ouvido ser chamado de cacique —, ele me prestava um serviço. Ofereci ainda ao velho dois colares de contas azuis e um pedaço de fumo por uma hora de pose. O acordo foi fechado. A rede do doente foi pendurada entre duas árvores, defronte àquela onde brilhava o retrato exposto. O cacique sentou-se na rede, com as pernas pendentes, e, sob olhares de todos, pintei minha nova obra-prima em meio a um silêncio solene. (Biard, 1862, p. 540-542, tradução livre)¹⁰¹

¹⁰¹ *J'avais peint à Canoma um Indien de la tribu; je montrai cette étude à tous ceux qui étaient autour de nous. Il fallait voir les gestes que faisaient ces bonnes gens: ils regardaient derrière la paier, ils le touchaient, en répétant un mot que je ne comprenais pas. Les femmes, les jeunes filles n'osaient approcher, et quando j'allai à elles, toutes se sauverent. J'accrochai mon portrait 'un tronc d'arbre, et je puis dire que cette fois j'eus un grand succès, si bien que le chef de la tribu, um pauvre vieillard malade, voulut voir à son tour la merveille, et vint appuyé sur son fils. Nous nous donnâmes une poingnée de mais; j'envoyaï chercher une bouteille de cachasse. Le garde, chargé de l'apporter, em but um peu em chemin, mais je me gardai bien de m'em*

É interessante notar uma prática que parece recorrente nos textos do *monsieur*: em boa parte das vezes nas quais o autor precisa emitir uma opinião ou fazer um comentário analítico, ele o faz precedido pela lembrança de uma passagem anterior de sua vida. Esse expediente narrativo parece indicar uma tentativa de validar aquilo que está sendo afirmado ou sugerido. Ao recorrer ao passado e as experiências anteriores, Biard busca transmitir ao leitor a ideia de que sua perspectiva é confiável, pois provém de alguém experiente.

Nesse caso, a estratégia ora descrita foi utilizada para endossar a tática usada pelo artista lionês para convencer aquela população a se deixar pintar por ele. O leitor mais atento percebe, nessa situação, a repetição de algo já descrito pelo autor de *DAB*, ao narrar sua viagem ao Ártico¹⁰², pouco mais de trinta anos antes de sua vinda ao Brasil. Naquela ocasião, Biard também desejara pintar algumas pessoas dos povos Sámi, mas havia encontrado muita resistência por parte dessa população do extremo norte do globo.

Os comentários satíricos voltam a aparecer no trecho em destaque, quando o artista narrou o contato com os indígenas brasileiros. Primeiro, os índios não compreendiam o “mistério” da pintura e do desenho, o que levou o peregrino francês a rotulá-los como selvagens, sem qualquer hesitação. Para resolver o impasse, Biard recorreu ao homem mais velho, uma autoridade entre essas populações, e à cachaça, instrumento recorrente do autor para alcançar seus objetivos, seja no Ártico, seja em plagas brasileiras.

Biard não deixou de descrever o cacique como um homem já doente e frágil, compondo um par temático com a descrição anterior de Almeida. Jovens ou idosos, os indígenas brasileiros apareceram com frequência no texto do livro em situação de fragilidade, o que pela repetição, poderia corroborar uma associação à ideia de inferioridade desses povos. Assim como a debilitação da saúde parecia ser uma repetição conveniente à narrativa, a ridicularização das populações autóctones dos locais visitados também se repete. Essas estratégias

apercevoir. Il avait pris son shaki et l'en est son fourniment. Il était loin de se douter qu'il me servait en se présentant ainsi devant le chef, que je crois avoir entendu qualifier de cacique. J'offris de plus au vieillard deux colliers de perles bleus et un bout de tabac, pour une heure de séance. L'affaire fut conclue. On accrocha le hamac du malade à deux arbres en face de celui où brillait le portrait exposé. Il s'y assit, les jambes pendantes, et sous les yeux de tous je peignis le nouveau chef-d'œuvre au milieu d'un silence solennel.

¹⁰² Ver item 2.3. O viajante, no primeiro capítulo desta tese.

revelam a tensão entre originalidade e repetição presente no livro de François Biard.

A história prosseguia: depois de escolher a pessoa certa e a bebida adequada, ele afirmou ter conseguido pintar o cacique. A partir de então, segundo ele, os demais indígenas tornaram-se mais fáceis de convencer e de retratar. Bastava, portanto, a estratégia correta para que os nativos agissem de acordo com os interesses do *monsieur*. O viajante descreveu inclusive o processo de composição da imagem: “Penduraram a rede do doente debaixo de duas árvores de frente do retrato que eu expusera. O cacique sentou-se na rede, com as pernas para fora...”

Ao confrontar a cena descrita por Biard com as ilustrações de *DAB*, não foi possível encontrar gravura correspondente a cena descrita. Ao longo da análise do livro, é possível levantar hipóteses para essa ausência. A primeira é que parte da produção de Biard da viagem ao Brasil tenha sido convertida em telas comercializadas posteriormente, fora do contexto editorial de *DAB*. A segunda hipótese é que nem todas as representações que ilustram o livro correspondem a eventos de fato ocorridos — como demonstrado anteriormente pela análise da imagem 23, referente ao índio Almeida. Por fim, a ilustração pode até ter sido produzida nos moldes descritos, mas retirada, por alguma motivação editorial, da versão final do livro.

As razões para a ausência dessa gravura podem ser diversas — ou nenhuma das acima. Apesar disso, pode-se afirmar que muitas situações nas quais a população indígena brasileira foi representada em *DAB*, esse grupo étnico esteve associado, frequentemente, à falta de saúde e vigor físico ou à falta de inteligência e civilidade. Obviamente, essa caracterização fazia parte do modo como Biard enxergava essa população, e não era um atributo intrínseco ao povo.

O trecho a seguir revela uma situação de tensão entre Biard e um indígena específico. A situação em si não era novidade, ao longo do livro é perceptível o aumento da tensão entre o peregrino francês e seus ajudantes, com episódios de rispidez e falta de gentileza se avolumando. Um destes momentos é descrito no excerto a seguir, revelando um pouco da saturação do *monsieur* com as coisas da viagem:

Mas, quando saímos do rio, ordenei que apontássemos para o oeste e orientamos a vela — pois o vento nos era favorável para subir a corrente —, o sorriso havia desaparecido. Sentia o coração apertado ao ver-me obrigado a recorrer à força toda vez que pedia algo que não agradava a todos. Então eu me levantava e assumia o ar mais feroz possível, justificando assim o temor que me dedicavam — subjugados seja pelo respeito natural que os não brancos têm pelos brancos, seja pela natureza do meu trabalho, ao qual atribuíam, sem dúvida, influência mágica (mais tarde, constatei o quanto essa suposição era fundada). Valendo-me dessas superstições, e dessa vez, por mais contrariados que estivessem por subir o rio, nenhum deles se mexeu. (Biard, 1862, p. 553-554, tradução livre)¹⁰³

A situação de “desobediência” dos indígenas que o acompanhavam na embarcação — e que deveriam servir o autor — pareceu tirar-lhe do sério. O peregrino francês segreda à sua audiência leitora que chegou a cogitar o uso da violência para impor sua vontade a seus subordinados. O trecho integra uma lista de situações que Biard descreve ter seu trabalho atrapalhado ou arruinado aquilo considerava incompetência e insolência de seus servos indígenas.

Parte desses sentimentos é revelado quando o pintor lionês descreve o desagrado dos indígenas diante de suas ordens. A expressão traduzida como “o sorriso desapareceu” (*le sourire avait disparu*) simboliza bem esse momento. Diante do impasse, o autor apresenta duas maneiras de resolver a situação: pelo uso da força e violência ou por meio da autoridade e expressão de desagrado, — sendo essa última a opção escolhida.

O autor afirma ter levantado e adotado uma postura taciturna, suficiente para amainar o espírito dos nativos. Esse abrandamento da insubordinação seria, na visão de Biard, uma dimensão prática: era consequência do “respeito que os homens brancos infundem aos de cor”. Desse modo, a superioridade “natural” de Biard, homem branco, ante seus servos indígenas, somada à expressão severa seriam quase que suficientes para resolver o impasse do direcionamento da embarcação e atender a demanda do artista.

¹⁰³ *Mais lorsque nous débouchâmes de la rivière, que je fis mettre le cap à l'ouest et orienter la voile, - car le vent nous favorisait pour remonter le courant, - le sourire avait disparu. J'avais le coeur serré em me voyant obligé de recourir à la force chaque fois que je demandais une chose qui ne convenait pas à tout le monde. Alors je me levais je me donnais l'air les plus féroce possible, tenant à jutifier l'honneur qu'ils me faisaient de me craindre, subjugues soit par ce respect naturel que les gens de couleur ont pour les balncs, soit par la nature même de mon travail, auquel ils attachaient sans doute um influence magique (je reconnus plus tard combien la dernière supposition était fondée). Enfin, j'avais profité de leur crainte superstitieuse, et cette fois, si contrariés qu'ils fussent de remonter le fleuve, aucun d'eux n'avait bougé.*

Além disso, o peregrino sugere que os indígenas o viam como uma figura mística, dotada de poderes sobrenaturais, pela “essência do meu trabalho” ([par] *la nature même de mon travail*). Embora sugira a violência e apele para uma falsa superioridade racial, o autor atribui o sucesso na resolução do conflito à crença dos nativos de que ele possuía alguma forma de poder sobrenatural.

Em *DAB*, é possível perceber uma dualidade na descrição da população nativa. De acordo com Mello (2010), a literatura de viagem europeia caracterizou o indígena brasileiro com base em distintas influências. A primeira seria o modelo adotado no século XVI, que projetava o indígena como “bom selvagem” (Tatscht, 2012). Essa é a visão utilizada por Biard ao caracterizar Almeida e outros nativos como pueris e obtusos.

Neste último caso em análise, esse amálgama da suposta falta de entendimento é mesclado com um comportamento presunçoso e hostil, que coadunava mais com a perspectiva de um indivíduo que age assim pela influência do clima, deixando a característica do *bom selvagem* para se tornar um *mau selvagem*.¹⁰⁴ Nessa segunda leitura, o poder de agência dos indivíduos é substituído por condicionantes ambientais, que justificariam certos comportamentos.

Até aqui, observa-se que o indígena foi considerado, em *DAB*, como um elemento intrínseco ao Brasil, símbolo de uma natureza primitiva e um estado original das coisas — ora retratado como bom ou mau, conforme sua adequação às ambições do artista. Essas perspectivas aparecem e desaparecem do texto, de acordo com o que foi mais conveniente para o autor na situação narrada.

No trecho a seguir, discute-se como a população negra, quase sempre em condição de escravidão, foi descrita ao longo das páginas do texto do excursionista Biard. Pode-se adiantar que, ao contrário do que acontece nas descrições acerca da população original do continente, aos negros coube, na maioria das vezes, um único tipo de associação e descrição — tema que será explorado a seguir.

¹⁰⁴ Existem diversos textos de viagem que exploraram essas características de *bom* ou *mau selvagem* para caracterizar os indígenas brasileiros. Para introdução na percepção dessas visões históricas, ver as abordagens, respectivamente, do *bom* e *mau* associadas aos indígenas brasileiros, contidas nos relatos de viagem de: DE LÉRY, J. **Viagem à terra do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército – editora, 1961.; CONDAMINE, C-M. de L. **Viagem na América meridional descendo o rio das Amazonas**. Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2000.

4.3 O negro

A população negra que vivia no Brasil também foi objeto do humor e do deboche de François Biard em seus anos de estadia no Brasil. Assim como nos comentários feitos pelo autor sobre a natureza e sobre os indígenas, há uma oscilação entre o alinhamento a tendências da escrita de europeus sobre viagens e distanciamentos que revelam aspectos pessoais e de estilo da escrita do *monsieur*.

Em comparação com os temas anteriores, pode-se dizer que negros — escravos ou não — ocuparam menos espaço na narrativa do que indígenas e que a natureza, certamente os principais focos do viajante nascido em Lyon. Apesar disso, ainda é possível encontrar um farto material a respeito desses homens e mulheres de cor nos textos e imagens de *DAB*.

A maneira como Biard abordou os povos oriundos da África ou seus descendentes corroborava o estilo narrativo da obra, em que o autor foi também o protagonista da história. Assim, os negros aparecem frequentemente como parte do cenário, sem necessariamente uma caracterização como seres humanos ou mesmo personagens da trama. A humanização desses indivíduos só ocorre, grosso modo, quando estes tiveram contato direto com o artista, momentos em que prevalece uma descrição pejorativa das pessoas, mantendo o tipo de adjetivação e comparação dada à população autóctone. Sobre isso afirmou, Ana Lúcia Araujo (2017, p. 139):

Ao contrário de Debret, que tinha uma clara intenção de oferecer uma visão objetiva do Brasil e que representou populações negras e brancas integradas na paisagem da cidade, ao retratar cenários urbanos brasileiros, Biard preferiu se concentrar em cenas da vida cotidiana tendo os negros como personagens principais, especialmente aqueles que lhe pareciam curiosos ou pitorescos por causa das suas atividades, suas características físicas e a forma como se vestiam. A maioria das representações do cotidiano urbano em *Deux années au Brésil* retratam uma ação em que o humor predomina. Nessas gravuras, Biard é o personagem principal, que está em oposição aos brasileiros negros, que ele muitas vezes ridiculariza.

A autora se referiu, em primeiro lugar, a um dos principais interlocutores do texto de Biard, conforme ela defende e foi exposto no item 3.4 desta pesquisa:

J. B. Debret. O *monsieur* representa os negros como elementos do cotidiano do Brasil em *DAB* e, principalmente, escreve sobre situações envolvendo essa população de maneira a acentuar o exotismo — tal como esperado pelo público europeu.

Debret, por sua vez, teria adotado um “discurso neutro e explicativo” em sua abordagem, inclusive sobre os negros. Já Biard, mesmo operando dentro do mesmo gênero da escrita de viagem, buscava fazer rir, enfatizando situações capazes de provocar espanto e escárnio.

Ambos, no entanto, apresentaram homens e mulheres negras como parte integrante da paisagem urbana brasileira. Essa convergência pode ser observada em ilustrações que mostram a relação na hierarquia social brasileira¹⁰⁵ entre brancos e negros (Biard, 1862, p. 85) (Debret, 1831, p. 32-33). Nas imagens, uma mulher de alta posição social – inferida a partir de sua vestimenta - é acompanhada por ajudantes negros, frequentemente crianças e adultos de baixa estatura.

Apesar da breve indicação, não é objetivo desta seção se alongar nas possíveis similitudes entre o olhar dos dois viajantes que estiveram no Brasil. Em vez disso, busca-se certos elementos em comum no modo como os negros foram descritos e caracterizados em *DAB*. Neste trecho específico, os principais vestígios do passado a subsidiar a discussão serão algumas das gravuras que ajudaram a comunicar uma visão acerca do país ao lado das ironias e descrições do excursionista francês.

Considerando aquilo que foi explicado por Araujo (2017), como mencionado no início deste trecho, os negros aparecem de modo quase acessório nas paisagens urbanas brasileiras — como se fossem uma extensão do cenário. Com base nessa premissa, a ilustração desses homens e mulheres serve para detalhar os elementos que deveriam fazer rir, e a partir disso, compreender como certos estereótipos racistas foram sendo cristalizados no imaginário coletivo.

Essa discussão tem início com a imagem 24, intitulada “negras no Rio de Janeiro”, que ilustra um momento da viagem de Biard (1862, p. 45-48) em que ele descreve, com espanto, a presença de muito urubus na capital imperial.

¹⁰⁵ As imagens similares são respectivamente: *Un employé du gouvernement sortant de chez lui avec as famille de Debret e Dames brésiliennes à Rio-de-Janeiro* de Biard.

Segundo o texto, esses animais vinham em busca dos dejetos humanos, carregados em baldes e cestos, quase sempre na cabeça de escravizados, que deveriam procurar algum local na cidade para o descarte daquele material insalubre. Enquanto a bizarrice da situação foi descrita, o leitor do livro poderia identificar e encontrar essa ilustração das mulheres negras no Rio.

Apesar da provável associação da audiência, as mulheres ilustradas não eram responsáveis pela eliminação dos dejetos dos casarões residenciais da capital, mas sim trabalhadoras ganhadeiras. Elas desempenhavam um papel importante na economia das cidades brasileiras, pois seu trabalho beneficiava tanto seus proprietários quanto a elas próprias. A maior parte dos recursos de seu trabalho era destinados ao senhor, enquanto essas mulheres criavam estratégias para reter parte dos lucros e, assim, investir em sua própria alforria ou na de terceiros. Para Araujo (2017), também é verossímil que essa seja uma ilustração das ganhadeiras:

Nessas imagens ele representa em detalhes as roupas das negras ganhadeiras. Embora nas imagens as mulheres negras não usem sapatos, elas usam turbantes elaborados, brincos grandes, saias longas e têm panos da costa sobre seus ombros, tal como observado por outros viajantes anteriores. No entanto, ao contrário de outros viajantes europeus como Thomas Ewbank, que identificou homens e mulheres escravizados que observou nas ruas do Rio de Janeiro de acordo com a região de proveniência, usando termos como ‘mina’ e ‘Moçambique’, Biard não parece ser capaz de identificar grupos africanos particulares (p. 122-123).

A autora identificou certos elementos característicos dessas mulheres e de seu trabalho a partir das vestimentas reproduzidas na gravura. Além das saias longas, vestidos com vários detalhes e outros adereços como brincos grandes e turbantes, é relatado que outros viajantes – Thomas Ewbank, por exemplo – foram capazes de identificar o papel desempenhado por essas mulheres, o que Biard não foi capaz, ou, talvez não tenha se interessado em fazer.

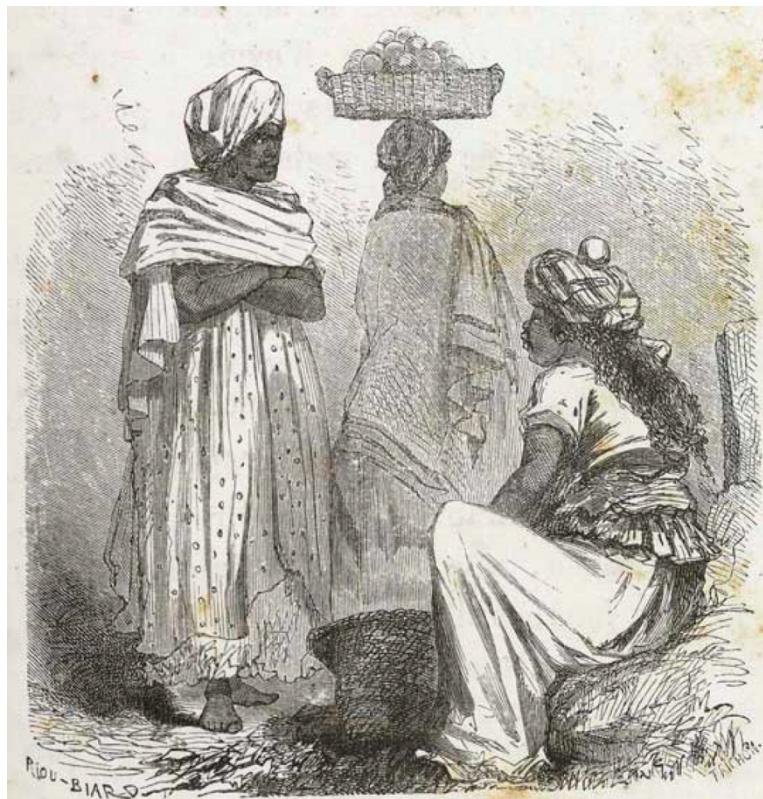


Imagen 24. *Négresses, à Rio-de-Janeiro*

FONTE: (Biard, 1862, p. 47).

Além de não caracterizar o trabalho dessas pessoas, o texto de *DAB* não descrevia as variedades étnicas das negras e negros que trabalhavam no Brasil naquele período. De acordo com Freitas (2016), essas mulheres foram exemplares para evidenciar algumas das estratégias de ascensão social das pessoas de cor no Rio de Janeiro. Isso porque muitas das ganhadeiras da cidade, na segunda metade do século XIX, já eram mulheres livres.

Em nenhum momento do livro o viajante francês se propôs a discutir ou criticar a sociedade brasileira e sua estrutura escravocrata. A escravidão havia sido abolida nas colônias francesas dez anos antes da chegada do *monsieur* ao Rio de Janeiro, e o tema já havia sido abordado por ele em um dos quadros expostos por Biard no Salão de Paris. Para justificar o silêncio do autor, Araujo (2017) propôs que a negligência à temática pode ter sido fruto de um acordo entre o artista lionês e o imperador brasileiro.

Por esse ou por outros motivos, as fontes revelaram que Biard desejava expor o exotismo da sociedade brasileira e, por isso, recusou-se a evidenciar as contradições e tensões da sociedade carioca. Essa recusa se manifesta, por exemplo, na forma como o autor associa, de maneira proposital, os homens e

mulheres do Rio de Janeiro que carregavam cestos na cabeça — fossem com dejeto ou com quitandas para venda e consumo. Ao divulgar essa falsa simetria, o autor ignora as causas e consequências da luta pela emancipação das pessoas de cor no Brasil, deixando-as à margem das discussões apresentadas em seu livro.

Essa situação demonstra como tomar as imagens como retrato do passado pode ser um grande perigo para o pesquisador, uma vez que nem sempre representam literalmente o conteúdo descrito no texto de viagem. Em *DAB*, além dos riscos de imagem e texto dizerem coisas distintas, ambas as formas narrativas oscilam entre a função de *testemunho*, *memória* e *compreensão* (Manguel, 2020). Para além dessas características, o autor fez um alerta para aquilo que chamou de *leitura*¹⁰⁶ das imagens,

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (Manguel, 2020, p. 27)

Segundo Manguel, a *leitura* das imagens é sempre mediada pelo contexto cultural e temporal do observador. Em outras palavras, interpreta-se a partir da época e do contexto cultural no qual se está inserido. Essa premissa exige o reconhecimento das diferenças entre a leitura feita por um historiador do século XXI — que comprehende as imagens de *DAB* como fontes históricas — e a leitura da audiência do livro, que viu e interpretou essas imagens nos anos contemporâneos ou posteriores à publicação do artefato.

Por fim, a imagem das negras do Rio de Janeiro construiu seu exotismo a partir da aparência dessas mulheres: roupas, turbantes e traços faciais. E, embora retratadas como "acessórios" da paisagem urbana brasileira, elas ganharam protagonismo na composição analisada. No primeiro plano, duas mulheres se encaram: uma sentada, a outra em pé, com amarrações diferentes

¹⁰⁶ O processo de cognição das imagens já foi chamado de leitura, assim como pesquisadores críticos fizeram uso da expressão para se referir a compreensão das ilustrações. Vale a pena a leitura de: MARIN, L. "Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639". p. 117-140. In: CHARTIER, R. (org.) **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001. A referida bibliografia é crítica em relação à posição adotada por Manguel (2020), de caracterizar o processo como "leitura" de imagens.

em seus turbantes. A mulher à esquerda está de frente; a sentada, à direita, está de perfil. Uma terceira mulher aparece de costas, como se estivesse se afastando das demais — é a única que carrega o cesto sobre a cabeça, elemento característico da narrativa. Apesar de não ser possível identificar o conteúdo do cesto, depreende-se que não se tratava de fezes ou urina.

As roupas dessas mulheres também foram destacadas na imagem: saias com longas e com detalhes em bordado nas pregas, turbantes com volumosos adereços como argolas — uma indumentária altiva, sobretudo se comparada com as outras ilustrações de negras e negros brasileiros presentes ao longo da narrativa. Apesar disso, o texto que complementa a imagem não destacou estes elementos da aparência das mulheres, restringindo-se aos cestos e ao que neles era transportado.

Na análise e interpretação dessas imagens, é preciso levar em consideração que boa parte dessa compreensão inferida a partir da ilustração é proveniente de signos inseridos que orientam uma leitura específica. É nesse sentido que se retomam algumas das características da imagem, apresentadas por Manguel (2020), aqui associadas às ilustrações de Biard.

Para o referido estudioso da arte, as imagens podem assumir a função de *testemunho* quando evocadas como “comprovação” da estadia do artista em determinado lugar, ou como fonte histórica de fatos sociais. Em *DAB*, ilustrações como do Porto de Pernambuco (Biard, 1862, p. 31) ou do Pão de Açúcar na capital (idem, 1862, p. 45), cumprem esse papel, ao retratarem paisagens características desses espaços e, assim, endossarem a presença de Biard no Brasil.

A função *memória* diz respeito à produção das imagens com objetivo de fazer lembrar determinados eventos ou situações específicas. Nesse ponto, a estética Romântica que influenciava o trabalho de Biard foi exemplar, já que a pintura histórica era um dos marcos dessa corrente artística. Embora não haja gravuras inspiradas na pintura histórica no livro, a relação com a memória foi construída pelas narrativas que o autor fez das cidades brasileiras, situações nas quais imagens e texto se articulam para comparar elementos locais com as urbes europeias — comparações essas que, invariavelmente, desvalorizavam o contexto brasileiro.

Além dessa relação de memória, textos e imagens no livro de François Biard, após sua estadia no Brasil, algumas telas com essa estética e temática romântica foram apresentadas pelo artista nos Salões de Paris de 1862. Apesar da função ser a mais complexa de se visualizar no trabalho do *monsieur* sobre o Brasil, ele esteve bastante presente em seus quadros.

Por fim, Manguel (2020) refere-se à função *compreensão* das imagens, e esta talvez tenha sido a função mais utilizada por Biard para construir uma caracterização da população negra brasileira. Nela, as imagens foram produzidas com um foco pedagógico, buscando convencer o público a adotar determinada visão de mundo. A imagem 24, assim como a imagem 25, evidenciaram esse objetivo: endossar uma visão de mundo sobre as mulheres e homens de cor do Brasil.

A imagem 25, intitulada “Negros dândis no Rio de Janeiro”, apresenta uma ironia evidente entre o sentido do termo *dândi* e aquilo que a imagem representa. Segundo Araujo (2017, p. 126), o termo era bastante comum em Paris em meados da década de 1850, associado à elegância e à boa aparência, sinal de “boa vestimenta”.

A ilustração aparece quando Biard (1862, p. 86-87) descreve mais uma das procissões que testemunhou na capital imperial. O momento foi descrito como alegre, no qual adultos e crianças brincavam e dançavam, com roupas chamativas e coloridas — que o autor classificou como elementos mais bonitos da festa.



Imagen 25. *Négres gandins à Rio-de-Janeiro*
FONTE: (Biard, 1862, p. 88).

Porém em meio a tanta cor e alegria, apareciam aqueles outros homens, negros com suas roupas largas, listradas, fumos na boca, com guarda-chuvas nas mãos ou ombros. A presença deles contrasta com a leveza e puerilidade da dança das crianças na festa, criando uma oposição à atmosfera festiva descrita pelo artista lionês. Levando em consideração a ilustração e o contexto, pode-se inferir que o dândi (*gandin*) utilizado pelo autor de *DAB* para caracterizar os homens na verdade satiriza as figuras. O leitor não estava diante do garbo e da *finesse*, mas de homens rústicos e roupas puídas.

A imagem 25 também contrasta com a imagem 24, pois a aparência das negras ganhadeiras diverge das indumentárias dos homens retratados como dândis. Ainda que se pudesse usar a imagem em função denotativa, Biard optou por uma abordagem irônica, usando o termo como uma etiqueta depreciativa para homens em poses encurvadas e trajes pouco vistosos.

Essa ilustração também pode operar uma outra forma mais sutil — e perversa — de desprezo: naturalizar uma suposta inferioridade das pessoas pretas na capital do império no século XIX. Essa ideia implicaria que,

independentemente de esforço, mérito ou oportunidade, existiria uma barreira intransponível entre brancos e negros, dividindo-os em categorias humanas distintas. Em outras palavras, as gravuras cristalizaram a ideia de haveria pessoas de primeira e segunda categorias — e que, a estas últimas, nada poderia ser feito para mudar sua condição.

Além da ironia da referência, a gravura poderia indicar, de forma cômica, que o máximo do dandismo alcançado por aqueles homens negros era o que estava representado na ilustração. Triplamente desafortunados: negros, brasileiros e pobres. E pelo modo como foram ilustrados, conversando entre si, alheios à festa e ao narrador que os descreveu e desenhou, eles estavam completamente alijados da compreensão da miserabilidade de sua situação.

Outro elemento que corrobora a triste situação da representação do negro no Brasil é o modo como seus atributos físicos foram representados em *DAB*. Pés descalços, nariz e lábios proeminentes. Além de indicar elementos da caricatura — um dos traços que individualizou a obra de Biard sobre viagens — esse tipo de representação reforça a violência e a desumanização das pessoas, ao afetar diretamente sua aparência e torná-la motivo de escárnio.

Segundo Manguel (2020) havia uma tradição artística europeia para representar tanto os pés quanto o rosto das pessoas nas obras de arte:

A representação dos pés muda de sentido no decorrer da longa história da arte. No início da Idade Média, toda vez que pés são mostrados em posições iguais, lado a lado, conferem ao personagem majestade e equilíbrio, sugerindo sabedoria e virtude. Mas, como os pés também tocam a poeira do solo, simbolizam além disso a humildade e a servidão voluntária, como exemplificado, na iconografia cristã em retratos de Maria Madalena ao lavar suas lágrimas aos pés de Cristo, e do próprio Cristo lavar os pés dos discípulos na Última Ceia. Mais importante ainda, os pés representam nosso pacto com a terra, a promessa de pertencermos a algum lugar, por mais que possamos ter nos extraviado. (p. 100)

Existe (Della Porta parece subentender) uma língua comum, social e adquirida, que nos habilita a ler um rosto do mesmo modo que lemos um livro, uma língua dotada de certos traços (que os animais compartilham com os humanos) que denotam características específicas identificáveis por qualquer homem ou mulher. (p. 120)

Tanto pés quanto rosto foram partes do corpo bem evidenciadas quando da representação em *DAB* dos negros brasileiros. A ênfase é flagrante quando essas imagens são comparadas às representações dos indígenas. Enquanto, no caso das últimas, predominou a ilustração aos moldes do sugerido por Paul

Brocca (1879), ao primeiro grupo coube à produção de uma forma mais satírica, sendo os elementos do rosto desenhados de forma caricata.

Quase sempre, os pés descalços das negras e negros brasileiros foram evidenciados nas gravuras de *DAB*. Isso é visível nas imagens em destaque nesta seção, mas também pode ser conferido nas demais gravuras com negros do livro¹⁰⁷. Diante de tal constatação, não se pode afirmar que o autor tenha dado destaque ou repetido esse elemento por mera coincidência. Com base no argumento defendido por Manguel (2020), pode-se inferir que um dos objetivos dessa representação era evidenciar humildade e servidão voluntária como atributos daquelas pessoas.

Corroborando essa perspectiva, o fato do *monsieur* sempre se ressentir quando a população de cor não atendia às suas expectativas. Assim, quando os negros não cumpriam o papel que ele imaginava, ou pior, se negavam a serviço, isso era percebido como uma falha. Além da representação imagética produzida no livro, os pés descalços eram um marcador social importante da hierarquia escravista da sociedade brasileira e foram reproduzidos muitas vezes em litogravuras que acompanhavam outros textos de viagens.

Outro elemento a ser considerado, ao observar os pés, é a ligação simbólica que eles representavam entre o indivíduo e a terra. Esse ponto também foi abordado por François Biard ao descrever as cidades de Salvador e do Rio de Janeiro no Brasil. Para o artista, as negras e negros constituíam-se como elementos da paisagem urbana, conforme já afirmado anteriormente. Desse modo, as imagens também cumpriam esse propósito semântico de significar e reiterar a ligação das pessoas de cor com o Brasil, através das gravuras do livro.

O segundo elemento sinalizado por Manguel (2020) como polissêmico na história da produção das artes visuais é os rostos. É possível afirmar que este foi um dos pontos nos quais o peregrino francês desejou explicitar seu pensamento a respeito dessa população. De acordo com Ana Araujo (2017), Biard foi erroneamente descrito como um artista antiescravista. Em geral, esse engano está ligado a alguns quadros pintados pelo artista lionês ao longo de sua

¹⁰⁷ BIARD, F. A. *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette et Cie, 1862. p. 68, p. 79, p. 85, p. 86, p. 87, p. 88, p. 89, p. 90, p. 91, p. 93, p. 94, p. 95, p. 99, p. 110 e p. 632.

carreira que retrataram a libertação de escravos nas colônias francesas na América¹⁰⁸.

Contudo, a leitura de *DAB* enfatiza a repetição da temática acerca da população negra no trabalho de Biard, indicando que essas pessoas eram vistas a partir do exotismo e sátira, e menos como humanos em pé de igualdade com europeus e brancos. Ao observar as imagens que representam mulheres e homens negros o leitor do artefato sempre encontrou lábios, nariz e olhos proeminentes, algo que, por um lado, ajudou a transmitir a perspectiva humorista ao texto – embora a sátira não tenha agradado a todos – e, por outro, despersonalizava as pessoas retratadas, ao retirar elementos de individualização nos desenhos.

Novamente, convém sugerir a comparação entre as representações das imagens de indígenas e negros ao longo de *DAB*. No primeiro caso, houve um claro interesse em aproximar a gravura o máximo possível dos caracteres humanos, e, a partir daí, tornar reconhecíveis *araras*, *botocudos* e *mundurucus* a partir de seu fenótipo. O mesmo não era válido para os negros rotulados como dândis ou das negras ganhadeiras.

Além da caricatura, as gravuras de *DAB* tendiam a animalizar as pessoas, associando-as aos primatas. Essa também era uma perspectiva vinculada ao pensamento de Paul Brocca (1879). Vernois (2007) afirmou em seu estudo que o cientista francês tinha simpatia a estudos craniométricos e a perspectiva eugênica. Embora haja poucos indícios para afirmar que Biard teria aderido a essa mesma perspectiva a partir da influência direta de Brocca (1879), é possível inferir que esse discurso estava em voga na época e pode ter influenciado o viajante, ou os demais intermediários da produção das ilustrações do relato.

Por Manguel (2020) afirmar que o rosto era o principal elemento de identificação/associação da imagem representada de um ser humano, pode-se inferir que Biard tenha desejado retirar da população de cor brasileira mais um desses traços de humanização e individualização. Mesmo que o peregrino francês não tenha sido a única mão por trás das gravuras contidas no livro, sua

¹⁰⁸ *The Slave Trade* de 1833 e *Abolition de l'esclavage* de 1849 são exemplos de pinturas de François Biard, anteriores à *DAB*, que retrataram a temática.

materialidade anterior, *LTM*, endossou sua participação nessa produção, assim como seu nome esteve no crédito da maioria destas obras visuais.

Conforme apresentado no segundo capítulo, a produção de imagens em *DAB* provavelmente seguia o seguinte fluxo: François Biard era o idealizador da composição, seja a partir de croquis feitos ao longo da excursão, seja a partir de telas pintadas por ele em sua estadia no Brasil. Na sequência, essas ilustrações eram transformadas em gravuras por Edouard Riou, sob a supervisão atenta do autor do livro. Cabia a Riou a administração do trabalho de produção de imagens na *Hachette* e a supervisão da impressão litográfica (Gauthier, 2008).

Em seguida, as gravuras produzidas pelo ilustrador eram reproduzidas em pedra pelos gravadores que trabalhavam o processo de impressão para a editora, e, por fim, impressas. O nome desses trabalhadores aparece na introdução do segundo capítulo e podem ser encontrados nas laterais de cada uma das gravuras presentes no livro e reproduzidas neste texto. Mesmo diante dessas mediações, as composições tiveram em Biard seu idealizador e supervisor.

A seguir, mais uma das ilustrações do livro sobre o cotidiano de negras e negros na sociedade escravista. Desta vez, o registro é bastante emblemático do apagamento dessa tensão social do império brasileiro nas gravuras:

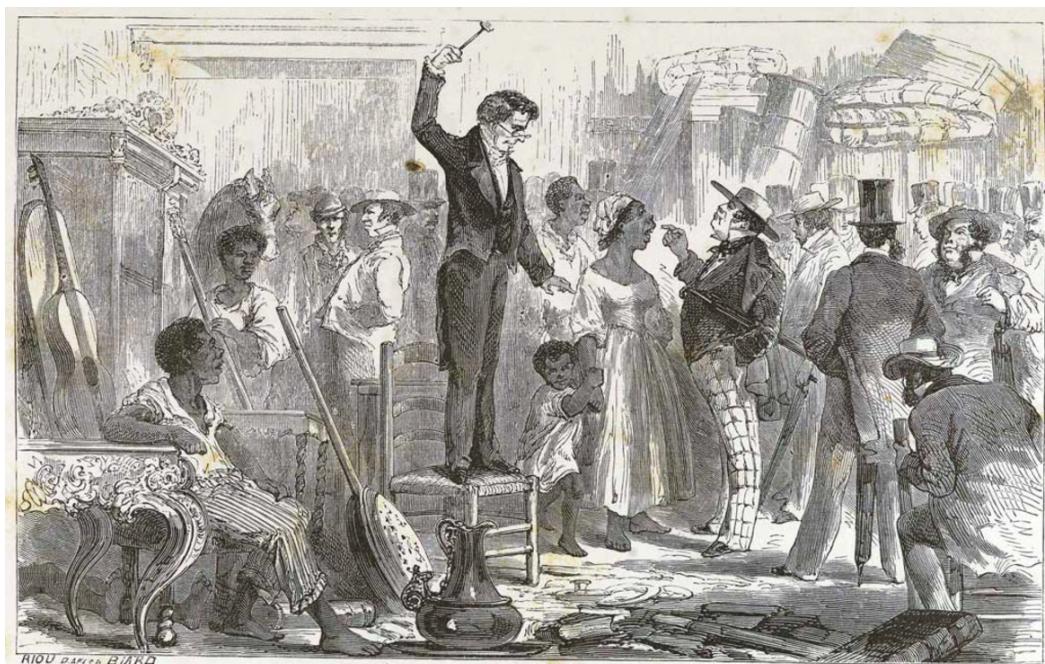


Imagen 26. *Une vente d'esclaves, à Rio-de-Janeiro*
FONTE: (Biard, 1862, p. 95).

Desta vez, a imagem apresenta uma venda de escravos no Rio de Janeiro. Conforme o autor já havia frisado em trechos anteriores, percebe-se que membros da sociedade brasileira costumavam usar cores pretas em seu vestuário. Essa foi uma das estratégias utilizadas para informar aos leitores, que não possuíam um conhecimento profundo acerca das hierarquias sociais brasileiras, a informação sobre os papéis sociais na estrutura do jovem império americano.

Os negros são retratados usando roupas claras e/ou listradas, enquanto os demais espectadores e compradores de escravos foram apresentados com ao menos uma parte do vestiário em preto. A imagem também permite a comparação dos dois elementos apresentados anteriormente: os pés e os rostos, bem como identificar a diferença destes traços entre brancos e negros na ilustração de um dia comum na sociedade carioca.

Ainda chama a atenção a composição que é feita para identificar o espaço no qual ocorria o leilão de escravos. O ambiente parece apertado, com mais pessoas do que a capacidade do local parece comportar. Ao fundo, observam-se silhuetas de alguns objetos cujas identidades não são claras. Podem representar portas, estantes ou paredes.

Sobre esses objetos, há outros elementos que ajudam a transmitir a sensação de desordem no ambiente. No primeiro plano, na parte de baixo da imagem, aparecem um jarro ao centro, e sob ele, uma mesa, sobre a qual repousam alguns livros. Ainda no primeiro plano, mas ao lado direito, é possível identificar dois homens conversando: um, gordo, de frente para o leitor da imagem; e, o outro, de costas, vestindo uma elegante casaca preta.

No centro da imagem está o leiloeiro, também trajando preto e posicionado sobre uma cadeira, com os óculos baixos, observando o movimento por cima da lente corretiva. Na paisagem, há uma poltrona, alguns instrumentos musicais, e até mesmo um cavalo ao fundo. As pessoas interagem, revelando pouca atenção ao organizador da compra e da venda. A presença do equino lança dúvidas se o leilão ocorria em algum espaço privado ou se desenrolava ao ar livre, em alguma praça da cidade. Essa dúvida acerca do espaço também contribui para comunicar a noção de confusão que se desejava associar ao ambiente.

Pode-se observar como negros e brancos interagem durante o leilão. Também no primeiro plano, um possível comprador inspeciona a boca de uma mulher, enquanto ela é puxada pelas mãos por uma criança. Atrás dela, há outro negro com o cenho franzido, em pose similar à da moça, que tem seus dentes inspecionados, embora não seja visível a pessoa que está fiscalizando a dentição do homem. À frente deles, na composição, há outro negro sentado, mas não sobre a poltrona vistosa. Sua caracterização indica um indivíduo um pouco mais velho que a moça e o homem atrás dela, que aparecem com a boca aberta.

A descrição da venda de escravos traz brancos com expressão altaiva, olhando os negros com desdém. Eles também têm os queixos apontados pra cima, a exceção do leiloeiro. Os negros parecem acanhados, mas suas bocas e narizes foram desenhados de forma proeminente a fim de ridicularizá-los. Dessa forma, de imagem em imagem, a aparência do negro brasileiro foi objeto de sátira e ironia na narrativa de *DAB*.

Além da comicidade, houve silêncio sobre possíveis resistências dessa população em relação a situação apresentada. A imagem transmite uma sensação de anuêncio e comodismo diante da escravidão, uma prática cada vez mais rara no continente americano. O comércio de seres humanos parecia algo natural, que não gerava revoltas nem tensão na sociedade brasileira, uma perspectiva distante da realidade do período. A seguir, a imagem 27, que também comunica tanto um falso conformismo com a escravidão como a situação de decadência do território brasileiro.

A imagem também poderia ser traduzida como “carregadores de piano no Rio de Janeiro” e mostra seis homens negros, descalços e de rosto caricato, transportando um piano de cauda pelas ruas da cidade. A imagem representava que o evento flagrado e desenhado pelo viajante ocorreu de dia. Os homens estavam trajados com roupas brancas, e alguns deles com calças listradas, mais uma vez usando as roupas para reforçar a oposição apresentada no livro sobre o significado das cores das roupas na sociedade brasileira.

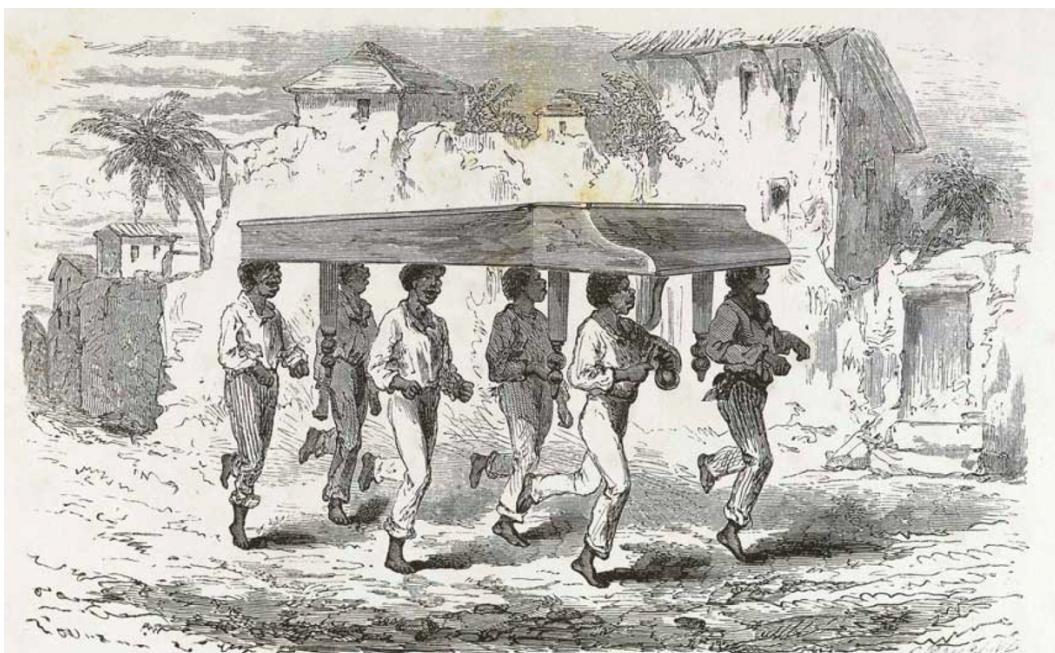


Imagen 27. *Déménagement d'un piano, à Rio-de-Janeiro*

FONTE: (Biard, 1862, p. 91).

Chama a atenção a naturalização da violência da escravidão e os semblantes quase felizes dos carregadores, que lidavam com uma carga tão pesada. Só em um mundo “exótico” essa combinação de arquitetura paupérrima e negros ritmados poderia ser admitida. Ao observar pernas e pés dos homens ilustrados com o peso na cabeça, pode-se inferir que a caminhada dos mesmos era cadenciada, seria muito mais complicado carregar esse piano se cada um andasse para um canto e a passada dos carregadores não estivesse sincronizada.

O discurso de Biard presente no texto do livro e na concepção das ilustrações apresenta uma sociedade brasileira confortável diante da escravidão, caracterizando os negros com traços animalizantes e sugerindo que eles dispunham de certo contentamento ao trabalharem, mesmo que suas atividades laborais fossem extenuantes ou rotuladas como pitorescas. Além da forma como os rostos foram representados, similares a todas as gravuras de *DAB* aqui analisadas, é possível perceber que as roupas também tinham a função de fazer ir os leitores e de caracterizar as diferenças sociais no país.

Para além das matrizes de discriminação já apresentadas sobre a população de cor brasileira, a imagem 27 permite refletir sobre um outro aspecto: a paisagem brasileira. E isto porque, ao olhar o plano de fundo que compõe a gravura, junto dos carregadores de piano, observam-se ruínas nas paredes e

nas ruas da cidade. O Rio de Janeiro, além de ser o local onde se transportava um piano na cabeça, poderia ser visualizado como um espaço em decadência física, embora algumas casas no desenho apareçam em melhor aspecto, o que, entre outras coisas, evidencia ainda mais a degradação das outras estruturas do ambiente.

Manguel (2020) afirmou que os pés estavam relacionados ao espaço físico nas obras de arte, transmitindo uma ideia de pertencimento. Dessa forma, se estabeleceu uma ligação entre os negros e o Brasil, entre eles e a cidade do Rio de Janeiro. Por isso, na imagem que os ilustrava, e na qual o foco estava na singularidade da situação, o espaço urbano foi desenhado de modo a associá-lo à sujeira e ao desgaste, um tipo de compreensão que poderia ser feita, subliminarmente, as pessoas que compunham a imagem, tendo em vista a repetição do uso dos dois elementos.

Analizar as gravuras de negros em *DAB* impõe lidar com um duplo olhar: o do indivíduo que teve o primeiro contato com a imagem e tentou se apropriar de seus elementos para compreendê-la, e o olhar que as observa como uma fonte histórica, que tenta direcionar a percepção sobre seu conteúdo, e que precisava ser analisada a partir da junção a outros suportes. Essa relação de “intérprete” das imagens também foi descrita por Manguel (2020), que caracterizou a relação da arte com o consumidor nos seguintes termos:

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre a percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. (p. 29)

O excerto confronta, entre outras coisas, dois tipos de *vocabulários*: o comum e o profundo. Pode-se afirmar que, no que compete às ilustrações de pessoas de cor do Brasil em *DAB* o vocabulário comum dizia respeito ao modo como a imagem 27 e as demais figuras analisadas na seção deveriam ser compreendidas. Os leitores não iriam problematizar as formas como mulheres e homens negros brasileiros foram representados nos desenhos. Ao contrário, eles provavelmente ririam da situação, das pessoas e da nação que ainda convivia com a escravidão.

Todavia o “exotismo” da situação não advinha de uma indignidade com aquele tipo de relação econômica e social, mas de algo mais amplo: a escravidão ainda ocorria no mundo. Desse modo, o exaspero era causado pelo humor, e não pela indignação diante da situação. É bastante provável que nem todos os leitores do livro tivessem esse tipo de reação ao ter contato com o texto e as gravuras do artefato. Apesar disso, esse era um outro tipo de consumidor da obra, para o qual as pilherias do pintor lionês sobre as gentes brasileiras não eram direcionadas.

O vocabulário mais profundo também fazia parte dessas ilustrações e também era compartilhado por aqueles que viam as imagens. As pessoas poderiam não saber os usos históricos da arte havia dado para a ilustração dos pés ou dos rostos das pessoas. Não obstante, a repetição de certas composições acabava transmitindo o significado, mesmo que os consumidores da comunicação visual não tivessem sido oficial e tradicionalmente “alfabetizados” nos signos e seus significados para a percepção das imagens.

O segundo tipo de vocabulário também permitiu perceber as aproximações e distanciamentos das gravuras que ilustravam pessoas em *DAB* como ferramentas que moldaram duas formas distintas de transformar em imagens, pessoas de grupos humanos diferentes da cosmovisão europeia: indígenas e negros. Essas diferenças não foram marcadoras de distinções fenotípicas entre a população nativa da América e africanos trazidos para o continente ou seus descendentes. Ao contrário, elas apontam para um modo europeu de enxergar o mundo para além de suas fronteiras.

Se os povos tidos como exóticos e a natureza compunham os elementos mais associados ao Brasil e à América no senso comum europeu, as cidades, embora não estivessem entre os ideais em relação ao país, também fizeram parte da paisagem brasileira e foram descritas em texto e imagens em *DAB*. A seguir, pode-se encontrar o modo como essas cidades foram representadas no livro do peregrino francês.

4.4 A cidade

A transição entre os séculos XVIII e XIX marcou uma profunda mudança no modo como a sociedade europeia se relacionou com os espaços urbanos. Para Hobsbawm (2015), a cidade foi um dos palcos da alteração das dinâmicas do capitalismo europeu, revelando de modo contundente a tensão entre as classes sociais. As urbes agora necessitavam se adequar tanto as necessidades do capital industrial, quanto ao combate do espírito revolucionário do tempo.

Isso fez com que, ao contrário do que se imagina, as cidades também fizessem parte da temática discutida pelos viajantes europeus (Barreiro, 2002), principalmente a partir do século XIX. A cidade deveria ser o espaço do contraste entre a Europa, considerada por muitos deles como o espaço do desenvolvimento, e o restante do mundo. A dimensão urbana deveria se unir a discussão racial e política como elementos que justificassem o imperialismo europeu, ou a necessidade que o restante do mundo deveria ter da tutela da França, Inglaterra e Alemanha.

Barreiro (2002) apresentou exemplos de viajantes europeus da primeira metade do século XIX e o modo como estes destacaram a aparência e os odores das cidades brasileiras¹⁰⁹. Ao mesmo tempo em que isso ocorria, muito destes viajantes gostavam de frisar seu interesse pela natureza e a busca pelo exótico, novamente para estabelecer um contraste entre a Europa e o mundo visitado, além de construir suas próprias identidades.

Ao analisar o conteúdo de *DAB*, pode-se perceber que o livro de Biard trouxe uma visão similar à dessa tradição de descrição dos espaços urbanos. Um exemplo flagrante desta assertiva está na forma como o autor do relato caracterizou a sua chegada a Salvador e suas primeiras impressões acerca da cidade. Assim Biard (1862) afirmou,

¹⁰⁹ O autor citou casos dos seguintes viajantes: Gardner, Martius e Spix; o primeiro inglês os outros dois alemães, que destacaram o Rio de Janeiro como um espaço insalubre a partir daquilo que depois se tornou o conceito de *ideia sanitária*. Esta dizia respeito a necessidade da cidade se tornar um espaço de saúde e de ordenamento, que poderia ser exemplificado no combate aos miasmas e as reformas urbanísticas. Ver: BARREIRO, J. C. A cidade e a política In: **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX**: cultura e cotidiano, tradição e resistência. São Paulo: Edunesp, 2002, p. 67-100.

Chegando à Bahia, chovia torrencialmente: uma espessa neblina ocultava parte da cidade, e quando mais tarde ela se dissipou, não fiquei muito satisfeito. Tudo o que via não correspondia à ideia que fazia do que buscava no Brasil; veremos se, de perto, mudo de opinião quando desembarcar, mas temo que não, dizia a mim mesmo.. E, de fato, mantive os mesmos sentimentos antes e depois. Em terra, nada de pitoresco: negros, sempre negros, gritando, empurrando; nenhuma surpresa nos trajes — calças sujas, camisas imundas, pés enlameados, muitas vezes enormes, tristes resultados da horrível elefantíase, quase sempre causada pela devassidão. Ouve dizer que, para ver belas negras, era preciso ir à Bahia. De fato, vi várias que não eram desagradáveis, mas tudo se agitava nas ruas estreitas da cidade baixa, onde franceses, ingleses, portugueses, judeus e católicos viviam num ar pestilento. Apressei-me em sair desse formigueiro, tomando a rua principal que levava à cidade alta. Lá, ao passar por um jardim, vi pela primeira vez um beija-flor voejando sobre uma laranjeira. Considerei-o um presságio feliz; reconciliou-me comigo mesmo e com minhas esperanças — era ele que, pela primeira vez, verdadeiramente me anunciaava o Novo Mundo. Pouco me importavam o teatro, a Bolsa ou outros monumentos públicos existentes na Bahia. Pensava bem mais em iniciar minhas caçadas a insetos, aves e répteis. Não eram cidades que eu viera buscar. (p. 37-38, tradução livre)¹¹⁰

A chegada ao Brasil promoveu a primeira grande decepção ao pintor lionês. A primeira vista do império frustrava a expectativa do viajante. Muito provavelmente, ele esperava uma exuberante floresta tropical, animais e flora exóticos. Não obstante, a idealização é frustrada ao visualizar a cidade de Salvador (chamada de Bahia no texto) e a ausência de exotismo da urbe. Vários negros caminhando e gritando, ruas acanhadas e nada além de prédios e pessoas.

Isso foi reforçado pela frase dita pelo autor “*point d'inattendu dans les costumes*” nenhuma novidade, nenhum exotismo, nenhuma extravagância. Não seria a primeira vez que o Brasil frustraria a expectativa do *monsieur*. O texto

¹¹⁰ En arrivant à Bahia, il pleuvait à torrents: un brouillard épais cachait une partie de la ville, et quando plus tard il s'éleva, je ne fus guère satisfait. Tout ce que je voyais ne me donnait pas une idée de ce j'allais chercher au Brésil; nous verrons bien si de près je change d'avis quando j'irai à terre, mas je crains que mon, me disais-je. Effectivement je restai dans les mêmes sentiments après comme avant. Arrivé à terre, pas de pittoresque: des nègres, toujours des nègres, criant, poussant; point d'inattendu dans les costumes, des pantalons sales, des chemises sales, des pieds crottés, souvent énormes, tristes résultat de cette affreuse maladie qu'on nomme éléphantiasis, et qui est Presque toujours causée par la débauche. J'avais entendu dire que pour voir de belles nègresses il fallait aller à Bahia. J'em vis effectivement pleusiers qui n'étaient pas mal, mais tout cela grouillait dans les rues étroites de la ville basse, où vivente dans une atmosphère empestée les négociants français, anglais, portugais, juifs et catholiques. Je me hâtais de sortir de cette fourmillière, em grand rue conduisant à la ville haute. Là, em passant devant um jardin, je vis pour la première fois um oiseau-mouche voltigeant sur um oranger. J ele regardai comme um présage heureux, il me réconciliait avec moi-même et mês esperances; c'était lui qui, le premerier m'annoçait vraiment le nouveau monde. Peu m'importait le théâtre, la Bourse, les aurtes monumento publics il s'en trouve à bahia. Je songeais bien plus à commecer mês chasses aux insectes, aux oiseaux, aux reptiles. Ce n'étaient pas des villes que j'étais venu chercher.

prosseguiu e Biard destacou as roupas sujas que a população usava, além dos pés enlameados. Roupas e pés eram um importante marcador social da posição do indivíduo na sociedade escravocrata brasileira. Apesar disso, o vestuário dos habitantes da cidade no Brasil frustrava a expectativa de exotismo.

Ao descrever os pés inchados e a possibilidade da elefantíase, o escritor de *DAB* novamente remetia à tradição da escrita sobre as viagens apresentada por Barreiro (2002). Se a cidade, no primeiro momento não apresentava o ambiente esperado, a situação insalubre de seus moradores confirmava a expectativa de inferioridade humana do local, revelada a partir da suposta falta de modos desta população, que andava em andrajos e tinha os pés descalços e sujos.

Outro tema que Biard (1862) comentou foi a questão racial que também parecia ser um elemento característico do Brasil. Primeiro, o autor discorreu sobre a expectativa de ver as “mais belas negras” na Bahia, para a seguir confessar que as viu. Apesar disso, uma nova frustração assolou o artista, pois essas belas mulheres dividiam espaço da cidade com negociantes europeus (portugueses, franceses e ingleses) e com tradições religiosas comuns na Europa (cristãos e judeus).

Ao falar da *cidade da Bahia*, o autor de *DAB* indicava a particularidade daquele espaço, no qual conviviam belas negras e negociadores europeus. Elas de roupas sujas e pés descalços e eles subindo com dificuldade as ruas íngremes. A partir daí, Biard elaborou uma comparação entre a urbe e um espaço do qual seus leitores teriam alguma referência: a cidade de Lisboa.

Nesse caso e em outros que serão apresentados nas páginas seguintes, tornou-se comum ver o texto do artista apresentando alguma base de comparação entre as cidades brasileiras e as referências europeias para que sua audiência pudesse imaginar melhor as cenas por ele descritas. Em específico, o leitor deveria lembrar de Lisboa para imaginar Salvador e o difícil processo para se locomover entre a cidade alta e a cidade baixa da capital da província da Bahia.

A narrativa prosseguiu com Biard descrevendo o modo como via aquele movimento e aglomeração na cidade, um tipo de “formigueiro” com pessoas agitadas e se locomovendo para um lado e para o outro. A seguir, o autor subiu a ladeira até a cidade alta e teve a oportunidade de ver a cidade de cima. Depois

disso, algo lhe chamara a atenção, parecendo indicar que não demoraria muito até que o artista encontrasse aquilo que vinha procurando.

A tradução das palavras de Biard tem sentido próximo a: “Ali, atravessando um jardim, vi, pela primeira vez, um pássaro-mosca voando em redor de uma laranjeira. Pareceu-me feliz presságio” onde um pássaro veio trazer ao pintor lionês aquilo que ele buscava, um vislumbre do exotismo a partir da natureza. A excepcionalidade idealizada é reforçada pelo tipo raro da ave bem como pela noção de *presságio*. Dessa forma, o animal e a laranjeira chamavam a atenção do autor para que ele não perdesse de vista a razão de ser da viagem.

O excerto é muito rico e ainda traz mais questões para serem discutidas. Ao negar alguns elementos da cidade, o autor elencou prédios na povoação que poderiam ser encontrados em qualquer grande urbe do mundo na época. Seriam estes o teatro, o prédio da bolsa de valores e alguns outros edifícios públicos. O texto também parece sugerir que aqueles que acompanhavam Biard em sua viagem resolveram caminhar e visitar esses espaços na cidade. Ao contrário deles, o autor reforçou que nada daquilo lhe interessava.

A partir deste ponto, ele revelou seus planos: iniciar seu registro de aves, répteis e insetos. As coleções eram uma característica pela qual o trabalho de Biard fora conhecido. Nas descrições feitas sobre ele no primeiro capítulo, foi citado seu ateliê da *8 Place Vandôme* e as coleções de objetos e animais empalhados retirados de vários lugares do mundo. O próprio autor já havia se gabado de ter um dos mais ecléticos locais de trabalho. Assim sendo, essa era a razão de ser de seu périplo pelo Brasil, e não seria as distrações de uma cidade comum que iriam atrapalhá-lo. Conforme afirmou o autor : “*Ce n'étaient pas des villes que j'étais venu chercher.*” Ou seja, ele não atravessara o Atlântico em busca das cidades ou de suas construções, não fora para isso que viajara.

Pode-se perceber a partir do primeiro contato de Biard com cidades no Brasil que, para o artista, esse era um espaço de frustração, uma vez que não se interessava (nem buscava) por cidades. A seguir, a peregrinação prosseguiu e foi a vez do *monsieur* ser confrontado com outra cidade brasileira, a capital do Império:

Depois da Glória — nome desse outeiro — chega-se ao Catete, do qual ela faz parte. Lá se encontram os aristocratas da nobreza e do dinheiro; é, como já disse, o subúrbio *Saint Germain* do Rio. Casas encantadoras e jardins aprazíveis tornam essa parte da cidade uma morada agradável; contudo, dizem que a febre amarela ali faz estragos devido à proximidade do mar — só ouvi falar disso. Esperava, pelo que havia visto em Lisboa e na Madeira, encontrar ruas repletas de flores, mas não havia nada disso. E esses jardins, por mais agradáveis que sejam, não rivalizam com os nossos. De fato, não vi ali as magníficas flores que crescem em nossas estufas. (Biard, 1862, p. 52, tradução livre)¹¹¹

O respectivo trecho de *DAB* indica uma dubiedade de sentimentos de Biard em relação ao Rio de Janeiro. O primeiro prisma revela uma urbe de bons bairros, como o Catete. Segundo o artista lionês, tal região era residência da aristocracia local. Um local aprazível de belos e encantadores parques, além de interessantes jardins. Por fim, uma charmosa cidade, na qual se poderia viver próximo do mar, apesar de isso representar, para o autor, um risco de se contrair febre amarela.

Em oposição a essa perspectiva, Biard indicou que a cidade era um local de doenças. Desta vez, não era a elefantíase, como o que se poderia ver, com regularidade, em Salvador. A doença presente era a febre amarela, e no excerto ela tem uma razão de ser: a proximidade do mar. Tal associação indiretamente comprometia as mais importantes cidades brasileiras do período, pois todas eram cidades litorâneas (Rio de Janeiro e Salvador). Somado a isto, o Brasil era reconhecido por seu grande litoral, o que associava indiretamente a imagem da nação a essa doença.

Outro elemento que se repetiu neste trecho de *DAB* diz respeito à comparação entre as cidades brasileiras e as europeias. Novamente, Lisboa é o ponto a partir do qual se descreve a cidade, dessa vez o Rio de Janeiro. O bairro do Catete seria, portanto, uma das melhores localidades da capital imperial, não obstante, seus jardins não eram capazes de produzir as belas flores que ornamentavam as estufas do velho mundo.

¹¹¹ *Après la Gloria, c'est le nom de cette colline, on arrive au Catette dont elle fait partie. Là sont les aristocrates de noblesse et d'argent; c'est, comme je l'ai déjà dit, le faubourg Saint-Germain de Rio. De charmantes maisons, de jolis jardins, font de cette partie de la ville un séjour très-agréable; cependant, il paraît que la fièvre jaune y fait des ravages à cause de voisinage de la mer; je n'en oarke qye oar ouïdire. Je m'attendais d'après ce que j'avais vu à Lisboune et à Madère, à trouver ici les rues encombrées de fleurs: il n'em était rien ceoedant et ces jardins, si agréables qu'ils soient, ne peuvent lutter avec le nôtres. Je n'y ai réellement pas vu de ces fleurs magnifiques qui croissent dans nos serres.*

Os leitores da obra poderiam depreender que, em que pese a beleza e exotismo do Brasil, sua natureza e comportamento bucólicos e primitivos, a Europa continuaria a ser o lugar dos melhores centros urbanos e das melhores flores. No trecho anterior de *DAB* analisado, que se referiu a cidade de Salvador, Biard afirmou não ter vindo ao Brasil em busca das cidades, e agora, mesmo diante de uma pequena mostra da natureza tropical, visualizada a partir dos jardins do bairro do Catete, novamente a Europa se sobreponha ao Brasil, dessa vez superior também nas flores e estufas.

Tal comportamento se alinha a caracterização da narrativa de viagem feita por Todorov (2006, p. 237):

Diante dessas tradições, que podem ser consideradas dominantes e que desvalorizam a viagem, encontramos outras, igualmente abundantes, mesmo sendo menos gloriosas, nas quais a viagem é louvada – não porque a viagem material seja preferível à espiritual, mas porque a relação entre as duas pode ser mais de harmonia do que de oposição. Novamente esses deslocamentos do corpo pretendem a educação da alma. “Se a água de um lago fica imóvel, torna-se estagnada, lamacenta e fétida; fica clara somente quando se move e corre. O mesmo acontece com o homem que viaja”: é o que nos ensina a velha sabedoria árabe.

No trecho em destaque, Todorov (2006) apresentava uma dicotomia entre alimentar a carne e o espírito que além de estar presente no debate religioso, também se materializa na discussão sobre a viagem, ou mesmo no discurso do próprio viajante. Por um período, a viagem foi vista como um problema de ordem moral, uma vez que o excursionista se preocupava com o mundo exterior, ao invés de cuidar do próprio espírito.

É a partir deste lugar que Todorov (2006) analisou a produção de relatórios de viagem feitas por europeus nos séculos XVI e XVII. Não obstante, o referido parágrafo indicou o momento no qual ocorreu uma mudança na forma como descrever outros lugares do mundo para os quais se viajou, tornando-se algo bom ao próximo e a si mesmo.

O excerto que abriu este capítulo, retirado de um relato de uma viagem à América, escrito pelo frei Gaspar de Carvajal (1504-1584), exemplificou esta relação entre a viagem e a cristandade e a mesma como um instrumento para elevação do espírito. A viagem, na perspectiva de Carvajal, deveria ignorar as nomenclaturas e os lugares e focar na melhora do espírito, seja do viajante, seja das pessoas com as quais ele tivesse contato.

Todorov (2006) descreveu um processo de compreensão do ato de viajar, que se populariza a partir do final do seiscentos que pensa a excursão como uma oportunidade de melhorar o espírito, ao invés de detratá-lo, nomeando parte das características do tempo presentes na narrativa de Carvajal (1992). Desse ponto em diante, a viagem deixou de ser exclusivamente um compromisso político para com as coroas europeias¹¹² e passou a ser um signo também do crescimento espiritual daquele que viajava, além de uma missão para com os residentes no destino da peregrinação.

Quando se afirma aqui “crescimento espiritual”, isso está para além de um debate da religião ou da moral, embora não exclua que a temática também seja objeto de interesse desses. Viajar e relatar passou a simbolizar, socialmente, um local superior na hierarquia do valor da sociedade atribuído ao viajante/narrador.

Descrever a viagem e os lugares (em específico a cidade) fazia de Biard, como autor e como personagem, alguém superior aos leitores, justamente pela experiência de excursionar. Ao mesmo tempo em que o *monsieur* poderia elevar a alma de seus leitores, lhes narrando a viagem, já era alguém de alma elevada por ter viajado e descrito.

O provérbio africano apresentado por Todorov (2006) indicava que a viagem era a forma da alma não se tornar fétida. A metáfora é duplamente interessante por relacionar a viagem (um movimento) a uma das características que indicam que um curso de água é potável (o movimento). Escrever, publicar e ler textos de viajantes poderia ser, naquele contexto do século XIX, uma ferramenta para manter a alma purificada.

Além de viajar através dos olhos do *monsieur*, os leitores de *DAB* poderiam ficar satisfeitos porque, embora o mundo fosse belo e curioso, a França ainda seria o melhor lugar. Seja pela estrutura e característica de suas cidades (na perspectiva do autor superiores às cidades brasileiras) seja pela beleza de suas flores e a eficiência de suas estufas.

¹¹² Essa transformação na compreensão do sentido e da motivação da viagem também foi descrita por Mello (2010), em texto no qual problematiza os termos “narrativa” e “literatura” associado à viagens, além de marcar as mudanças no estilo e no objetivo dos textos dos peregrinos. Ver: MELLO, M. E. C. de O relato de viagem – narradores, entre a memória, o fictício e o imaginário. **Revista Gragoatá**. Niterói/RJ n. 28 jan-jun. 2010, p. 141-152.

Se a peregrinação foi usada como instrumento para revelar a inspiração e altruísmo dos homens, isso ficava ainda mais relevante quando um mesmo indivíduo possuía longo histórico de viagens. Isso o tornava, socialmente, alguém habilitado para falar com autoridade sobre os temas da excursão. A seguir, Biard (1862) analisou novamente o Rio de Janeiro, numa outra situação, e, desta vez, estabelecendo uma comparação bastante popular na pena dos escritores franceses no oitocentos,

O Rio de Janeiro é talvez a única cidade do mundo que apresenta este aspecto, rodeada que está por colinas e possuindo várias dentro de seus limites. Esses diversos níveis iluminados remetem aos contos de fadas, evocam as Mil e Uma Noites. Foi o que senti ao contemplar esse espetáculo inesperado, numa bela noite tropical, em que o brilho das estrelas rivalizava com o dia, e bananeiras, palmeiras e magnólias em flor completavam a ilusão. (p. 72, tradução livre)¹¹³

Esse expediente de comparação entre lugares também corrobora a discussão anterior sobre a viagem e a vida. O Oriente, palco das histórias dos contos árabes, assim como o Rio de Janeiro, fazia parte da vida de François Biard, pois eram lugares para os quais o pintor havia excursionado, e que também havia descrito a partir dos quadros, dos desenhos e do texto.

Ao relembrar o Oriente, o pintor lionês também associava o relato descrito em *DAB* a seu passado como viajante. Como já foi dito no primeiro capítulo da pesquisa, a viagem ao Oriente foi uma das primeiras excursões de Biard, e vestígios desta experiência podiam ser visualizados entre os objetos e quadros de seu ateliê parisiense. Logo, o leitor de seu livro além de imaginar o Rio de Janeiro como um espaço similar ao espaço idealizado do leste, também tinha a oportunidade de lembrar do passado viajante de Biard. Mais viagens, mais experiências e mais autoridade depreendida do relato.

A iluminação do Rio de Janeiro lembrava ao autor os contos das *Mil e uma Noites* que chegaram ao Ocidente a partir da tradução do orientalista francês Antoine Galland (1646-1715), datada de 1701. As associações da capital imperial ao Oriente vinham da beleza da noite tropical, quente e fartamente

¹¹³ *La ville de Rio est peut-être la seule au monde qui ait cet aspect, entourée qu'elle est de collines et en possédant plusieurs même dans son enceint. Ces divers étages lumineux reportement la penséevers les contes de fées, rappellent les Mille et une Nuits. C'est du mois ce que j'ai éprouvé em voyant ce spectacle inattendu, par une belle nuit des tropiques, où la clarté des étoiles rivalize avec le jour où les bananiers, les palmiers, les magnólias em fleurs viennent ajouter à l'illusion.*

iluminada pelos astros. Além destes elementos, as bananeiras, magnólias e palmeiras pareciam endossar ainda mais a similaridade.

A viagem justificava e enobrecia a vida, e o relato desta era um tipo de missão salvífica incorporada por Biard. Sobre essa característica associada a ele e a outros viajantes franceses Said (2007) escreveu,

Ao contrário de Volney e Napoleão, os peregrinos franceses do século XIX procuravam antes uma realidade exótica, mas atraente, de que uma realidade científica. Isso vale, é evidente, para os peregrinos literários, a começar por Chateaubriand, que encontrou no Oriente um local simpático a seus mitos, obsessões e requisitos privados. Nesse ponto, notamos como todos os peregrinos, mas em especial os franceses exploraram o Oriente na sua obra para justificar de um modo urgente a sua vocação existencial. (p. 237)

O autor afirmou que a viagem e a exploração do Oriente na obra de muitos peregrinos franceses tinham como objetivo dar sentido a sua própria existência. Novamente, a viagem diz mais sobre aquele que excursiona e relata, do que necessariamente acerca do local visitado. Para Said (2007), essa foi a tônica do trabalho e do texto destes viajantes ao Oriente.

É possível associar a mesma questão ao trabalho de Biard ao Brasil, uma vez que tanto sua caracterização como autor, quanto seu texto e comentários durante a viagem, construíram essa representação de que o *sentido* da vida do pintor lionês era o desenho e a pintura, e as viagens eram um tipo de combustível para essa vocação existencial.

Outro ponto de aproximação entre aquilo que Said (2007) afirmou dos peregrinos franceses para o Oriente e aquilo que Araujo (2017) descreveu acerca de Biard era o interesse pela realidade exótica e atraente. Dessa forma, é interessante a conjunção escolhida pelo tradutor do texto de Said, o *mas*. Este opera também como sinal de oposição ou adversidade, e indica que em muitas situações o exótico não era atraente.

No caso em específico, o Oriente e o Rio de Janeiro se revelavam exóticos e atraentes. No caso da capital imperial, a beleza desse exotismo vinha do espaço que a cidade dividia com uma série de montes e rochedos. No excerto, Biard afirmou que a urbe era a única cidade do mundo com essa característica, o que tornava a cidade exótica. A atração vinha do belo contraste entre a escuridão da noite e dos rochedos e a luz das estrelas e das casas construídas nas encostas dessas elevações.

Apesar da narrativa em geral depreciativa em relação aos espaços urbanos, neste momento Biard revela sua excitação ante o espetáculo para as vistas que a cidade representava. Uma beleza que o afetava sentimentalmente também por relembrar o Oriente, seu passado e o passado francês.

Aqui, tem-se novamente outras aproximações entre o Rio de Janeiro e este Oriente idealizado por Biard e por tantos outros franceses. Em dado momento de sua pesquisa, Said (2007, p. 236) afirmou que, para os peregrinos franceses, o Oriente era um espaço de saudade, da França imperial e poderosa do século XVIII e início do século XIX. Parte desse uso político do passado está presente no início da citação de Said (2007) quando o autor citava Volney e Napoleão indivíduos que lembravam desse passado glorioso francês.

O Rio de Janeiro também era uma imponente lembrança do passado imperial francês. Não uma reminiscência do setecentos ou início do oitocentos, mas de uma história anterior, localizada no século XVI. A urbe era o local outrora descrito por Jean de Léry (1534-1613) e André Thevet (1516-1590), viajantes franceses, que relataram a excursão ao país durante a experiência das invasões e ocupação francesa da América, conhecido como França Antártica.

A comparação entre a cidade carioca e o espaço das *Mil e uma noites* foi, indiretamente, um aceno ao passado glorioso da França, nação que havia ocupado no passado esses espaços. Agora, o Oriente e o Rio eram exóticos porque, por razões distintas, haviam preterido da liderança francesa, e por isso se tornaram ambientes do exotismo. Essa posição dual acerca do Brasil também foi descrita por Mello (2010, p. 150):

Ao ler esses viajantes, resta-nos constatar o que já vinha sendo anunciado desde o início do texto: que o Brasil é, desde o Renascimento, um mito ambíguo para os franceses, ponto de partida de crítica à moral da civilização europeia, pelo fato de oferecer o espetáculo da superioridade do homem natural. Mito de um mundo novo, que deve ser preservado, mas, ao mesmo tempo, um mundo primitivo, que precisa ser civilizado.

Mello fez referência a elementos similares àqueles descritos por Said (2007) ao teorizar a relação da Europa com o Oriente. Percebe-se uma relação de ambiguidade dos viajantes franceses em relação ao que descrever e ao que sentir em relação ao Brasil.

Quando se observa de forma regressiva os dois comentários de Biard acerca da capital imperial e seu posicionamento a respeito de Salvador a lógica da ambiguidade estava posta. Representado a *virtuose* os aspectos naturais que constituem este espaço: as flores, o luar, as estrelas, os rochedos, os pássaros e jardins. A sensação de conexão com o passado e certa dose de bucolismo. Em detrimento disso, o pior do Brasil se revelava quando a região tentava se equiparar ao Velho Mundo.

Os teatros, prédios públicos, a arquitetura – embora todos profundamente inspirados na Europa e especialmente na França – eram razão da crítica e da ironia por parte dos viajantes. Nem mesmo os bons bairros cariocas inspirados na *Saint Germain* francesa, escapavam da depreciação em relação às terras gálicas. No argumento de Mello (2010), isso foi mais que uma característica individual do olhar de Biard, mas uma tradição, um modo francês de se relacionar e descrever essa região do globo.

Duas palavras despertam a atenção na admissão dessa contradição: *preservação* e *civilização*. Certos elementos do espaço (a natureza) deveriam ser preservados em detimentos de outros que careciam de domesticação e civilidade (as pessoas e seus comportamentos). As cidades, na narrativa de DAB, eram um desses espaços de carência, lugar que demandava uma intervenção europeia. A seguir, no trecho da estadia de Biard na província do Espírito Santo, e nas imagens 28 e 29, aparece outra situação na qual a ambiguidade da relação do peregrino francês com o jovem império americano se estabeleceu:

Como não me haviam prevenido de que ia para um local importante e julgava que Santa Cruz era simplesmente uma aldeia indígena, não foi sem surpresa que vi, à primeira vista, uma igreja imponente. Era preciso adentrar a mata para chegar à cidade e, quando desembocamos na planície, vi várias cabanas cobertas de folhas de palmeira, algumas casinhas caiadas; vi pescadoras de cor de pão queimado, vestindo trajes alaranjados, rosas ou amarelos, descalças; aqui e ali, alguns senhores de fraque preto, gravata branca e mãos sujas. (Biard, 1862, p. 134-136, tradução livre)¹¹⁴

¹¹⁴ *Comme on ne m'avait pas prévenu que j'allais dans un lieu important et que je pensais que Santa-Cruz était tout bonnement un village indien, ce ne fut pas sans étonnement que je vis une église imposante au premier aspect. Il fallait rentrer sous les arbres pour arriver dans la ville et quand nous débouchâmes dans la plaine, je vis bien des huttes couverts avec des branches de palmier, quelques maisonnettes peintes à la chaux: je vis bien de pêcheurs des femmes couleurs de pain brûlé, vêtues de robes Orange, roses jaunes, et marchant nupieds; par-ci par-là quelques messieurs en habit noir, en cravate blanche et les mains sales.*

Do trecho em destaque, é possível notar como Biard menosprezava aquilo divergente da natureza ou dos indígenas no Brasil. Seu comentário sobre Santa Cruz era que imaginava ver “apenas” mais uma aldeia indígena. Apesar disso, o autor reconheceu que Santa Cruz era uma vila de destaque da província. Com ironia se referia a igreja da vila como uma construção vistosa, que se destacava logo ao entrar na cidade.

Pelo trecho, a fachada da *église de Santa Cruz* imediatamente se contrapunha aos demais elementos da paisagem: a casas de palha, pescadores em trânsito e mulheres vestidas de roupas coloridas. Ali se materializava uma nova dualidade em termos de Brasil: a opulência da frente da igreja em oposição a simplicidade da vida em Santa Cruz e das demais construções.

O motivo de riso para o leitor viria a seguir, quando Biard descreveu o restante daquela construção e possibilitou que as ilustrações daquele espaço se popularizassem. Na sequência do trecho de *DAB* e da imagem 28 , a imagem 29 se apresenta, revelando a curiosidade da cena. A igreja era só fachada, ao cruzar a parte frontal do edifício o peregrino encontrou aquilo que já havia visto na entrada da cidade, e que parecia ser o comum daquela região: os espaços em taipa, cobertos com palha, baixos e acanhados.



Imagen 28. L'église de Santa Cruz vue de face
FONTE: (Biard, 1862, p. 135)

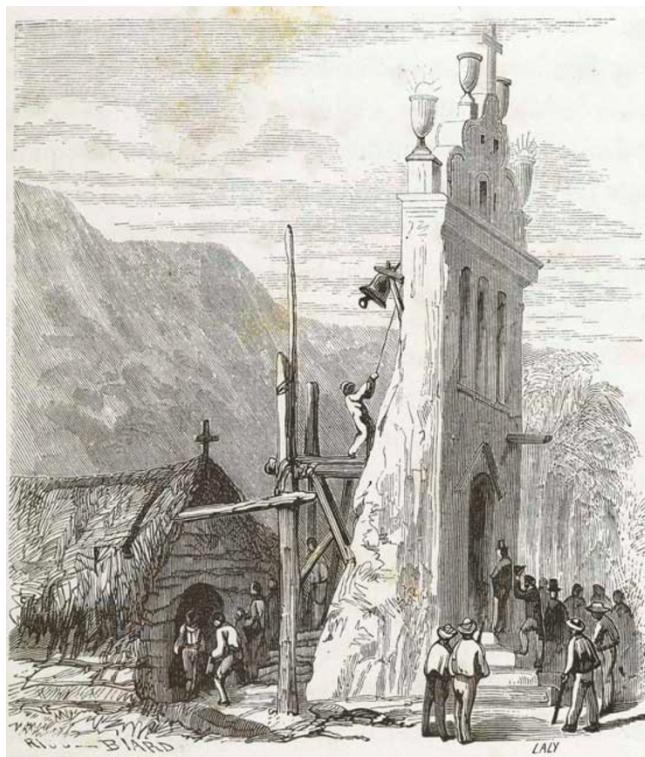


Imagen 29. L'église de Santa Cruz vue de profil
FONTE: (Biard, 1862, p. 137).

Átrios, cornijas e janelas ogivais da fachada contrastavam com uma estrutura em parte em adobe e em parte sustentada por vigas de madeira que mantinham o frontão da igreja de pé. Somado a isto, os populares estavam acima de uma estrutura que lhes permitia tocar o sino para atrair os fiéis ao espaço e para o rito religioso.

Ao observar as imagens 28 e 29 também é possível identificar um contraste entre a roupa e postura das pessoas próximas à fachada da igreja. Na primeira imagem, percebe-se a ilustração de indivíduos com uma pose ereta, roupas escuras e chapéus, elementos que já havia sido descritos por Biard (1862) como o traje preferido dos brasileiros, mesmo diante das grandes temperaturas. A imagem 28 também permitiu observar silhuetas e relance daqueles que estariam dentro da igreja, transmitindo toda a sensação da liturgia religiosa.

Em oposição, na imagem 29, as pessoas já parecem ter uma aparência diferente, surgem mais encurvadas e a mudança da coloração das roupas diminui um pouco da sensação de formalidade. A igreja vista de frente e de perfil

era um sinal do exotismo do Brasil, um dos poucos locais do mundo onde aquele tipo de construção existiria.

Na sequência da narrativa, o *monsieur* arguiu a seus companheiros de viagem sobre a construção, e eles afirmaram que há mais de um século a construção estava daquele jeito (Biard, 1862, p.138) e que, portanto, aquela era a real forma da construção, e não o estado passageiro de uma obra por concluir. A situação da missa e da construção eram um indício do exotismo brasileiro, que, segundo a narrativa do pintor lionês, promovia surpresas em variadas situações.

Os comentários do autor de *DAB* após essa passagem revelavam sua disposição para fazer rir da respectiva situação, ao mesmo tempo sublinhar aos leitores o que era estar no Brasil. Santa Cruz era o primeiro sinal de urbanidade na interiorização no país da narrativa do livro, e o leitor era brindado com uma experiência caricata sobre o que era estar no interior do Império americano, e sobre o tipo de local e situação que se passava por cotidiana para aquela população.

Salvador, Rio de Janeiro, e Santa Cruz foram as cidades brasileiras visitadas por Biard ao longo de seus dois anos no Brasil e que tiveram trechos de suas descrições aqui apresentadas. A seguir, destaca-se mais um excerto do livro a ser analisado nesta seção. Desta vez, a pena de Biard descreveu uma cidade do norte do império e fez comparações reincidentes:

A aparência da cidade de Belém guarda, de longe, uma grande analogia com Veneza. A visão dessas praias baixas, dessas árvores cuja pequenez não recordava aquelas das montanhas que eu acabara de deixar, não me parecia corresponder ao que eu ouvira dizer; pois no Rio, quando se falava de algo maravilhoso, vinha sempre do Pará: os pássaros mais brilhantes, de cores fulgurantes, eram “filhos do Pará”; as frutas mais saborosas — abacaxis, abacates, mangas, sapotis etc. — eram sempre produtos do Pará. (Biard, 1862, p. 310-313, tradução livre)¹¹⁵

A cidade descrita no excerto corresponde ao atual centro histórico da cidade de Belém/PA, sediada próxima à ilha de Marajó, local do desembarque

¹¹⁵ *L'aspect de la ville du Para a de loin une grande analogie avec Venise. La vue de ces plages basses, de ces arbres dont la petitesse ne me rappelait pas ceux des montagens que je venais de quitter, ne me semblait oas em rapport avec ce que j'avais entendu dire; car à Rio, si on parlait d'une chose merveilleuse, ele venait du Para; les oiseaux les plus brillants par leurs couleurs éclatantes étaient des enfants du Para; les fruits les plus savoureux, les ananás, les avocas, les mangos, les sapotilles, etc., toujours des produits du Para.*

de Biard quando chegara a região. Assim como ocorrera no relato das outras cidades brasileiras, a novidade da primeira impressão sobre a povoação oferecia ao artista peregrino a possibilidade de contentamento ou de frustração. A presença de muitos recursos hídricos estabelecia o elemento que na mente do autor de *DAB* ligava a cidade à Veneza.

Além das praias rasas e árvores pequenas, a cidade — um estuário espremido entre o Guajará e o rio Guamá — não possuía as belas montanhas que haviam despertado a atenção do *monsieur* quando este estivera no Rio de Janeiro. De toda maneira, a urbe trazia uma memória da capital imperial, uma vez que, segundo o artista, ao longo de sua estadia no Rio de Janeiro “tudo quanto existia de maravilhoso vinha do Pará”. No texto de Biard, as cidades sempre estão interligadas, seja pelas memórias, pela aparência ou pelas práticas comerciais ali desenvolvidas.

Em específico, os exemplos daquilo que saía do Pará para o Rio chamam atenção na descrição do viajante francês: os pássaros de belas plumagens e as frutas diferentes e saborosas. Mais uma vez, a dimensão da natureza aparece em contraste com os espaços urbanos visitados pelo artista. Isto porque aquilo que o autor caracterizava como o melhor daquela cidade, era o que poderia ser obtido do meio ambiente.

Ao longo deste item do capítulo percebe-se como as cidades brasileiras foram utilizadas semanticamente no texto de *DAB*. O primeiro caso aqui descrito relatou a chegada do pintor lionês a Salvador, e sua frustração ao ser levado a espaços urbanos como prédios públicos e teatro. Os negros e negras de roupas sujas e pés descalços também haviam frustrado Biard que só tivera momentos de regozijo ao ter contato com uma laranjeira e um pássaro.

A seguir, o Rio de Janeiro foi descrito a partir do bairro do Catete e das casas de belos jardins, mas cujas flores não se comparavam com a bela flora europeia. Mesmo assim, em dado momento, a capital imperial fizera o *monsieur* se render, oferecendo um belo espetáculo que mesclava elementos naturais com a capacidade humana de construir e se adaptar às especificidades dos espaços. Era o Rio de Janeiro que se equiparava às cidades orientais da narrativa traduzidas por Antoine Galland.

Posteriormente, o autor teve contato com a vila de Santa Cruz e se deparou com um grande agrupamento humano. Ali, encontrara seus índios e os

signos daquilo que considerava o exotismo brasileiro: a igreja de Santa Cruz e sua estrutura que mesclava a ambiguidade dos elementos da arquitetura do velho mundo e as peculiaridades brasileiras. Por fim, o autor havia desembarcado no Pará em busca daquilo que considerava o melhor da região, a saber, a natureza.

Ao mesmo tempo em que fica latente a ênfase que Biard deu à natureza em todo o seu olhar e representações sobre o país, também se mostrou óbvio que no seu curso pelo império brasileiro o viajante havia se deparado com diversas cidades. Era como se a sua busca pelo bucólico e pelo natural, vez por outra fosse “atrapalhada” pelas cidades brasileiras com suas diferentes geografias e características. Embora Biard buscasse a natureza, o Brasil possuía muitas cidades. Para descrevê-las e compreendê-las se fazia necessário uma comparação e para isso era necessário recorrer a Europa e narrar as urbes brasileiras a partir de Lisboa, Paris, Veneza e outros espaços.

A cidade também serviu como elemento para descrever a ambiguidade e o exotismo do local, e reafirmar uma pretensa superioridade europeia, que fazia do velho mundo o local da civilidade e do pragmatismo. Nesse processo de tentativa de elaboração de uma identidade local e de justificativa para práticas neocoloniais e imperiais, as povoações serviam como um útil ponto de partida.

4.5 Os europeus

No trecho anterior, foi possível identificar como as cidades europeias serviram como elementos a partir dos quais os peregrinos estabeleceram matrizes para caracterizar as cidades americanas. Apesar de geralmente não ser a temática principal da escrita desses autores, várias páginas foram dedicadas em *DAB*, geralmente em tom depreciativo, para caracterizar as cidades no Brasil, representadas como inferiores as urbes do Velho Mundo.

A lacuna temática é ainda maior quando se pensa o espaço destinado a descrever e caracterizar os conterrâneos imigrantes destes autores nos textos de viagem. Embora as principais chaves analíticas desse tipo de fonte tenham

sido a natureza, os indígenas e negros, pode-se observar em *DAB* um certo investimento narrativo em citar personagens nascidos no mesmo continente que o autor do livro.

Na sua obra sobre a viagem ao Brasil, o *monsieur* descreveu o contato com vários europeus no território americano. No seu trajeto de chegada ao país, foi citada a companhia de Altève Aumont (Biard, 1862) jornalista que coincidentemente viajou com ele para o Brasil. Nos primeiros dias na capital imperial, o peregrino francês também comenta acerca do contato com Théodore Taunay (Araujo, 2017, p. 51), à época cônsul francês vivendo no Rio de Janeiro.

Antes mesmos dessas figuras, ao descrever sua motivação para tão longa e distante viagem, François Biard havia citado uma conversa com um general belga, não nomeado no livro, que havia morado por muitos anos na Bahia e considerava o Brasil um excelente local para se viver (Biard, 1862, p. 7). Nestes casos citados, o pintor lionês demonstrou muita deferência a essas figuras, citando-as sempre com polidez e atribuindo às mesmas alto valor.

Apesar disso, essas pessoas tiveram atuação acessória na narrativa, estabelecendo pouco contato com o artista e aparecendo em alguns poucos parágrafos, sem receber ilustrações ao longo do livro. Levando em consideração que a busca pelo exotismo relacionado ao Brasil era uma das principais motivações do excursionista francês, faz sentido que esses personagens tenham obtido pouco destaque na trama, afinal representavam o mundo previsível a partir do qual Biard falava.

É interessante perceber que, apesar desse papel secundário na trama, esses europeus, franceses ou não, tinham uma função na narrativa. Biard descreveu a si mesmo como uma figura afortunada, na medida que havia passado bem por uma série de perigos ao longo de sua vida como viajante nos mais diversos lugares do mundo. A expressão *le hasard* que acompanha a narração de várias situações de perigo em *DAB* e em outros textos de viagem de François Biard¹¹⁶ pode ser traduzida como “a sorte”, “a providência” ou “acaso” desde que o mesmo resulte em algo positivo. A palavra apareceu em alguns contextos nos quais o autor descreveu no texto um tipo de encontro ou

¹¹⁶ Ver item 2.3. O viajante do primeiro capítulo.

de contatos mais longos com seus conterrâneos que estavam no Brasil. É o caso do excerto a seguir, onde uma situação comum a viajantes foi descrita:

Por fim, fui forçado a parar próximo de uma pequena casa, onde toquei a campainha para pedir um copo d'água. O proprietário, que logo identifiquei como um estrangeiro no Brasil, veio ao meu encontro e falou-me em francês; era o cônsul da Suécia que, por acaso, era um entusiasta apaixonado por entomologia — uma de minhas fraquezas. Enquanto eu descansava, ele me mostrou suas preciosidades, das quais fiquei um pouco invejoso, prometendo a mim mesmo igualá-las um dia, caso escapasse da civilização e fosse viver nos bosques. (Biard, 1862, p. 62, tradução livre)¹¹⁷

Nesse caso específico, a providência se materializou de maneiras distintas. Na primeira delas, era a sorte de ter pedido água justamente na casa de um estrangeiro europeu e falante de francês. A situação se mostrava uma oportunidade para que Biard tivesse um rápido contato com elementos que lembravam a Europa, um patrício e falante de seu idioma.

Quando se é estrangeiro e peregrino em algum lugar, o contato com pessoas, objetos ou outros elementos culturais associados a seu local de origem se torna algo significativo na experiência de ser estrangeiro. A situação providencial de encontrar um europeu no Brasil possivelmente despertou algum grau de empatia em seus leitores, que puderam ser impactados com a situação na qual o viajante encontra algum conterrâneo no local distante para o qual se dirigiu.

A segunda expressão desse acaso positivo foi o estudo desenvolvido pelo cônsul, a entomologia, uma pesquisa dedicada da relação entre os insetos e o ecossistema no qual vivem. É bem provável que o *monsieur*, já conhecido por sua fama de colecionador, justificada pelo seu estúdio na 8 Place Vandôme, tenha se sentido ainda mais identificado ao encontrar e discutir a coleção de insetos do diplomata sueco.

¹¹⁷ *Enfin, je fus force de m'arrêter près d'une petit maison où je sonnai pour demander un verre d'eau. Le propriétaire, que je reconnus de suir pour un étranger au Brésil, vit à moi et me parla français, c'était le consul de Suède qui, par hasard, était um amateur passionné d'entomologie, une de mês faiblesses. Pedant que je me reposais, il me fit voir ses richesses, dont je fus um peu jaloux, et que je me promis d'égaler um jour si j'échappais à la civilisation et allais vivre dans les bois.*

A seguir, há o relato de outro encontro com cônsul europeu no Brasil, desta vez na província do Pará. O novo conterrâneo de Biard foi associado a outros elementos de fortuna:

Após entregar minhas cartas, fui visitar sr. de Froidfond, nosso cônsul em Belém. Ele morava a meia légua da cidade, em Nazaré, local onde os ricos costumavam residir — um equivalente ao Catete do Rio, seu subúrbio Saint-Germain. Encontrei o cônsul deitado numa rede, estava muito pálido e extremamente magro. Eu também lhe trazia uma carta do bondoso sr. Taunay, que, com sua habitual modéstia, pedia desculpas por recomendar alguém como o sr. Biard, alegando não ter méritos para ser um protetor, e agradecia antecipadamente ao cônsul por qualquer auxílio que me prestasse. O sr. de Froidfond apresentou-me sua esposa, filha da duquesa de Rovigo, a quem eu tivera a honra de conhecer em Paris. Era uma grande sorte, logo ao chegar, poder falar de pessoas que me haviam honrado com sua benevolência. Quando manifestei o desejo de ter um empregado que falasse francês, o cônsul — de cuja intermediação eu naturalmente contava para encontrar o que necessitava — desencorajou-me, afirmando não conhecer ninguém. Os poucos franceses residentes no Pará eram comerciantes que representavam casas comerciais de Nantes ou de Le Havre. Meu guia então mencionou um velho francês: "Mas," disse o sr. Froidfond, "é um velho miserável, um bêbado. Cuidado em contratá-lo; já foi expulso de todos os lugares". Ao saber que minha intenção era ir aos bosques virgens para pintar e fazer fotografia, o sr. de Froidfond interrompeu-me novamente exclamando: "Bosques virgens! Mas não há mais, ou é preciso ir muito longe." (Biard, 1862, p. 321-322, tradução livre)¹¹⁸

Dessa vez, o interlocutor de Biard foi o sr. Froidfond, descrito pelo autor de *DAB* como cônsul francês da respectiva província. Levando em consideração o enredo do livro, esse contato foi providencial ao pintor lionês, na medida em

¹¹⁸ *Une fois mês lettres remises, j'allai faire une visite à M. de Froidfond, notre consul au Para. Il habitait à une demi-lieue de la ville, à Nazareth. C'est dans ce lieu que les gens riches résidnet généralement; c'est encore, comme la Catette de Rio, un faubourg Saint-Germain. Je trouvau le consul étendu dans um hamac; il était fort pâle et très-maire. J'avais aussi pour lui une lettre du bon M. Taunay, qui avec as modestie ordinaire, s'excusait de prendre la liberté de recommander um homme comme M. Biard, ne se croyant pas de titre pour se poser em protecteur. Il remerciaait d'avance M. le consul de Para de ce qu'il voudrait bien faire pour moi. M. de Froidfond me presenta à as femme, une fille de Mm ela duchesse de Rovigo que j'avais eu l'honneur de connaître à Paris. C'etait un grand bonheur pour moi de pouvoir, presque em arrivant dans ce pays, parler de personnes qui m'avaient honoré de leur bienveillance. Quand je témoignai le désir d'avoir um domestique sachant le français, M. le consul, sur l'intermédiaire de qui je comptai tout naturellement pour trouver ce qu'il me fallait, me décourage a en me déclarant qu'il ne connaissait personne. Le peu de Français résidant au Para étaient des négociants représentant des maisons de commerce soit de nantes, soit du Havre. Mon guide ayant alors cité le vieux Français: "Mais, dit M. Froidfond, c'est un vieux miserable, un ivrogne. Guardez-vous de le prendre à votre service; il s'est fait chasser de partout." Puis em apprenant que mon dessein était d'aller dans les bois vierges pour y peindre et faire de la photographie, M. de froidfond m'interrompit encore em s'escriant: "Des bois vierges! mais il n'y em a pas, ou il faut aller bien loin."*

que lhe ofertava momentos distintos a sua dura rotina de explorador da natureza local.

Neste encontro, o *monsieur* teve contato com a renomada família do alto oficial francês, inclusive sua esposa, filha de uma duquesa. O contato teria sido mediado por um dos grandes apoiadores da viagem de Biard, o *monsieur* Taunay, que lhe havia concedido algumas cartas de recomendação a serem usadas em diferentes partes do país. Essa situação descrita no excerto ora apresentado é mais um exemplo de que houve espaço no texto do livro — entre uma sátira e outra ao povo residente no Brasil — para demonstração de respeito e deferência a esta mesma população, embora neste caso a consideração tenha sido dirigida a Theodore Taunay, um imigrante.

Além disso, o trecho teceu elogios ao local onde a casa do cônsul estava localizada, assim como a própria arquitetura do local. Para isso, fora utilizado um parâmetro que já havia aparecido em outro trecho da obra, a equiparação ao bairro carioca do Catete um tipo de “fauborg Saint German”, mesma localização que também tinha baliza nas explicações dadas acerca daquilo que o pintor lionês vira de bom na capital imperial.

Pode-se inferir, portanto, que a primeira parte do trecho transcrita reforçou o papel sempre providencial dos interlocutores franceses que lidaram com François Biard em sua estadia no Brasil, bem como a situação de sucesso que suas vidas representam, inferidas a partir de seus casamentos e locais de moradia. Ao ler a carta do diplomata da corte imperial, o representante estrangeiro no Pará abriu as portas da casa, da família e de suas influências para que o artista lionês pudesse prosperar em seu intento de conhecer a floresta intocada.

A seguir, o texto apresentou indícios de uma presença significativa de outros imigrantes franceses também nas regiões mais ao norte do Brasil. No trecho, Froidfond teria comentado com Biard acerca da existência de ricos comerciantes de diferentes regiões da França (Havre e Nantes) vivendo na província do Pará, e o comentário teria surgido da solicitação do *monsieur* por alguém que conhecesse o francês e que lhe pudesse servir enquanto estivesse na região. Nesse caso, Froidfond citou esses negociantes como exemplo de europeus residentes na província a mais tempo que ele, e que não haviam obtido aquilo que o autor de *DAB* desejara.

O incômodo do peregrino francês com seus ajudantes foi um dos recursos narrativos do livro. A situação, repetida algumas vezes ao longo do relato, serviu para revelar ao leitor parte das agruras que teriam sido a experiência do autor no Brasil. Dessa maneira, a imagem de viajante experiente era ainda mais reforçada. Somado a isso, a situação também contribuía para o estereótipo sobre as pessoas no Brasil, como indivíduos incompetentes e inaptos, a ponto de justificar que um estrangeiro fosse colocado a serviço de François Biard.

Outra questão presente no texto, e que não era necessariamente inédita, era a negação de um residente no país de elementos aos quais Biard buscava. Se nos trechos anteriores deste mesmo capítulo foi possível ver diálogos nos quais “florestas virgens” e indígenas tinham sido dado como extintos do território brasileiro, dessa vez o interlocutor europeu do autor de *DAB* negava a existência dessa natureza idealizada pelo artista no Pará, caracterizando-a como algo que já havia desaparecido. Do mesmo modo como ocorrera nas situações anteriores, a persistência do viajante francês foi vital para que encontrasse mais uma vez aquilo que buscava.

A chegada de Biard ao norte do império também mostrou a resiliência e força do sexagenário viajante, que, a despeito de todas essas dificuldades, ainda conseguia ser bem-sucedido em seu intento. Feito o registro, olhar para a respectiva situação também é uma oportunidade de ver as primeiras citações a um dos antagonistas da história de Biard nesta região do Brasil, a saber o senhor Benoît. Embora ainda não nomeado, algumas das suas características publicizadas no livro começavam a ser descritas pelo senhor Froidfond: “homem idoso e dado a embriaguez”. Seria uma asneira contratá-lo a seu serviço pois “ninguém o suportava por muito tempo”.

O relato aponta para uma mudança na forma como o europeu era descrito no texto de *DAB*. O papel de emissários da fortuna e do *hasard* fora substituído pela representação de uma oposição. Quando comparados com os antagonistas indígenas ou negros, esses conterrâneos do autor do livro ganharam mais destaque e páginas no relato que situações análogas envolvendo nativos do país ou imigrantes escravizados da África.

A sequência do texto de viagens revelou que o *monsieur* não foi atento ao conselho dado por Froidfond e tomou a seu serviço o igualmente idoso francês

que morava e trabalhava no Pará. A seguir, o momento no qual o primeiro encontro entre Benoît e Biard foi descrito:

Ao retornar, percebi na porta de um relojoeiro um indivíduo de aparência desagradável: muito sujo, velho e feio, com sobrancelhas tão caídas que quase ocultavam os olhos; além disso, era um tanto coxo — soube depois que fora ferido na perna durante as revoltas no Pará. Esse personagem pouco simpático me foi apresentado em um momento inoportuno: eu estava apenas de calça branca e chinelos; se tivesse entrado em minha casa quando eu estivesse vestido de preto, sem dúvida alguma eu o teria posto para fora.. Era o francês Sr. Benoît, meu futuro criado. No Brasil, costuma-se dizer a todos os criados de hotel: “Faça-me o favor de trazer uma sopa.” Se, por infelicidade, conserva-se o hábito europeu de chamar: “Criado, minha sopa”, será malvisto e jamais atendido. Assim, o indivíduo em questão era o sr. Benoît; não tive escolha e combinei com ele suas funções. (Biard, 1862, p. 326-327, tradução livre)¹¹⁹

A descrição do encontro remete a uma situação apresentada por Manguel (2020) ao discorrer sobre a história da arte ocidental, que diz respeito à relação entre a face humana e a identidade nas imagens. O autor de *DAB*, embora no caso específico trabalhe com o texto e não com a imagem, apresentou ao leitor o seu ajudante europeu como alguém cuja aparência não agradava. Em seguida, o peregrino francês rotulou seu conterrâneo como alguém “muito velho e muito feio”. Esses adjetivos, que significavam uma pessoa de aparência feia, também poderiam sugerir que o caráter e a personalidade de Benoît seriam igualmente desprezíveis.

A caracterização não deixa de ser curiosa, levando em consideração as expectativas de vida da época e o fato de Biard ter, na altura de sua estadia no Brasil, mais de sessenta anos. Mesmo assim, em *DAB*, o artista foi representado na maior parte das vezes como alguém de vigor físico e boa saúde. A recíproca não havia sido verdadeira para a descrição de Benoît, que era tido como alguém de sobrancelhas caídas e que coxeava de uma perna. A situação descrita como

¹¹⁹ *J'avais aperçu em rentrant, sur la porte de on borloger, um individu dont la mine m'avait déplu: il était très-sale, très-vieux, très-laid; des sourcils descendant au-dessous des yeux les lui. Cachaient complètement; il était en outre un peu boiteux: j'ai su depuis qu'il c'était par suite d'une blessure recue à la jambe à l'époque des révoltes du Para. Ce personnage peu agréable me fut présenté dans un bon moment: je n'avais qu'un pantalon blanc et des pautoufles; s'il était entre chez moi quand j'étais vêtu de noir, nul doute que je ne l'eusse jeté à la porte. C'était le Français, mon futur domestique, M. Benoit. Au Brésil, on dit à tous les garçons d'hôtel: "Monsieur, faites-moi le plaisir de me faire parvenir un potage." Si par malheur vous conservez la mauvaise habitude que vous avez prise en Europe de dire: "Garçon, mon portage," vous êtes jugé, vous attendrez toujours. Donc l'individu en question était M. Benoit; je n'avais pas le choix, j'arrêtais avec lui ce qu'il aurait à faire.*

contexto do primeiro encontro também não havia sido ideal: Biard estava usando roupas impróprias para o convívio social, pois já havia se recolhido para seu abrigo.

A partir do contato com o europeu a seu serviço, o *monsieur* denunciou aquilo que considerava como uma das piores práticas do Brasil: insolência das pessoas postas a serviço no país. Para exemplificar o singularidade e exotismo da situação, ele descreveu as diferenças entre as formas de se referir a servos na em países europeus e no Brasil. No país americano, para ser atendido por um servo era necessário pedir por favor: “Faça-me o favor de trazer minha sopa” enquanto usar a forma francesa de fazer o mesmo pedido: “Criado, minha sopa” seria objeto de profunda indiferença e má vontade por parte do serviçal.

Neste ponto, a adaptação de Benoît aos costumes brasileiros foi vista como algo ruim. Apesar disso, nesse primeiro encontro ainda havia algum tipo de respeito na relação entre o mal afamado ajudante e o excursionista francês. Mesmo assim, o homem que estava a mais tempo no Brasil que Biard representava uma outra perspectiva de Europa: a feiura e insolência, em detrimento dos bons valores associados aos demais conterrâneos.

Parte dessa modificação poderia ter origem no tempo que o ajudante francês teria vivido no Brasil. Numa nação de natureza luxuriante, mas população exótica, a respectiva realidade teria corrompido o comportamento do patrício francês, embora a possível mácula não tivesse recaído sobre os demais conterrâneos apresentados na obra. Se a razão do comportamento considerado errático de Benoît não foi apresentada ao leitor ao longo do texto, situações nas quais ele foi associado a percalços da missão do *monsieur* Biard se multiplicaram. A seguir, um desses momentos explícitos nos quais o autor de *DAB* associou seus infortúnios na viagem a seu paisano:

Certo dia, estando com pressa, deixei que ele guardasse sozinho meu material. Na manhã seguinte, ao chegar ao local onde o Sr. Benoit depositara meus frascos, já não os encontrei. Procurei por todos os lados; aos poucos, afastei-me do ponto de partida, desorientei-me; quanto mais avançava, mais me embrenhava em um emaranhado de cipós; para piorar, começou a chover. Envolto por todos os lados, quis usar meu sabre, mas encontrei sob minha mão apenas a bainha. Só após longos esforços consegui me libertar, furioso com o sr. Benoît, responsável por meu infortúnio. Estava, ademais, encharcado até os ossos. Ao tentar retornar pelo mesmo caminho, caí em um buraco e, para me sustentar, agarrei com força o tronco de uma palmeira espinhosa à minha frente. Quando olhei minha mão, acreditei ver um

ouriço: todos os meus dedos estavam cobertos de espinhos, assim como parte do antebraço. À dor que sentia, somou-se o receio de ter sido ferido por uma árvore venenosa; esqueci rapidamente meu sabre e meus frascos perdidos — o sofrimento era intenso demais para que me preocupasse com outra coisa. Retirei o máximo de espinhos que consegui, aqueles que podiam ser extraídos com os dedos, enquanto aguardava para usar pinças ou agulhas. Minha raiva se acalmara e, mais senhor de mim, orientei-me por um raio de sol e, após muitos desvios, finalmente saí da mata, muito longe de minha tenda. Lá, em pose de jardineiro galante, estava o Sr. Benoît, que me trouxera um guarda-chuva assim que a chuva parou. Eu tinha coisas mais urgentes a fazer do que repreendê-lo e, sem alterar o charme de sua atitude, segui rapidamente o caminho para a minha casa, onde minhas pinças para preparar os pássaros me foram de grande auxílio. Uma mulata removeu os espinhos com muita destreza; restaram apenas cerca de cinquenta espinhos profundamente encravados sob minha pele, que aos poucos saíram sem me causar mais danos. (Biard, 1862, p. 344-347, tradução livre)¹²⁰

A cena descrita trouxe um Biard distraído com outras atividades e que deixou a guarda e cuidado de seus materiais de trabalho (frasco de tinta e de drogas) ao cargo de seu ajudante que mais uma vez deixara o *monsieur lionês* na mão. No afã de encontrar seus objetos, o autor de *DAB* acabou adentrando a floresta e se perdendo de seu ponto de referência.

Assim como ocorria nas narrativas de aventura, na hora da ação a história começou a escalar e evoluindo da perdição em meio à mata para a queda em um buraco repleto de plantas com espinhos que poderiam ou não ser venenosas. Segundo o autor, a partir desse momento seu foco deixou de ser amaldiçoar e odiar o “relapso” Benoît, e passou a ser tentar sobreviver à situação de perigo.

¹²⁰ *Un jour, étant pressé de rentrer, j'ele laissai mettre seul mon matériel em sûreté. Le lendemain, en arrivant à l'endroit où M. Benoît a depose mes flacons, je ne les trouve plus. Je cherche de tous côtés; insensiblement je m'éloigne du point de départ, je m'égare; plus je m'éloigne, plus je m'engage dans un fouillis de lianes; pour comble d'ennui, la pluie s'em mêle. Enveloppé de tous côtés, je veux faire usage de mon sabre, je ne trouve sous ma main que le fourreau. Ce n'est qu'après de longs efforts que je parviens à me dégager, furieux contre M. Benoît, auteur de ma mésaventure. J'étais em outre mouillé jusqu'aux os. Au moment où je revenais sur mês pas, je tombai dans um trou où, pour me retenir, j'empoignai avec force le tronc d'un palmier épiteux qui se trouvait devant moi. Quand je regardai ma main, je crus voir um hérisson: tous mês doigts étaient couverts d'épines, ainsi qu'une partie de l'avant-bras. A la douleur que j'éprouvais vint se joindre la crainte d'avoir été blessé par um arbre véneneux; j'oubliai bien vite mon sabre, mês flacons égarés; la sauffrance était trop grande pour que je me préoccupasse d'autre chose. Je retirai le plus e'épines que je pus, celles qui pouvaient se saisir avec les doigts, em attendant que je pusse me servir de pinces ou d'aiguilles. Ma colère s'était calmée, et, plus maître de moi, je m'orientai sur um rayon de soleil, et après de nombreux détours, je sortis enfim du bois, très-loin de ma tente. J'aperçus près d'elle, dans as pose de jardinier galant, M. Benoît, qui m'avait apporté um paraplu aussitôt qu'il s'était aperçu que la pluie avait cessé. J'avais autre chose à faire qu'à le gronder, et, sans l'enlever au charme de son atitude, je pris em toute hâte le chemin de la Maison, où mês pinces à préparer les oiseaux me furent d'un grand secours. Une mulâtreesse me fit l'opération très-adroitemt; il ne me resta qu'une cinquantaine d'épines enfoncées très-avant sous la peau, et qui peu à peu sortirent sans me faire de mal.*

No texto, foi descrito que Biard sofreu com dores intensas pela queda e pelos espinhos, e de fato temeu pela sua sobrevivência.

Apesar disso, ele conseguiu conter sua cólera e passou a racionalizar suas ações e leitura do ambiente a fim de tentar sobreviver naquela situação. O texto não descreveu como, mas o pintor lionês conseguiu sair de dentro do buraco, e começou a caminhar na mata, atento à iluminação celeste e tentando se localizar para acertar o retorno. Finalmente, a situação de desespero foi superada, mas não antes de Biard ser vítima de uma de suas marcantes características: a ironia.

Isto porque, justamente no momento no qual o artista conseguira novamente se localizar, a primeira coisa que viu ao sair da mata foi o rosto “velho e feio” de seu ajudante francês. Benoît trazia às mãos um guarda-chuva que já não era mais útil, tendo em vista que a tempestade que ajudara a desnortear o peregrino francês se dissipara. Lá estava o homem, segundo Biard, com a sua “atitude costumada” o que deve ter irritado ainda mais o artista lionês. Mesmo assim o viajante declinou à vontade de responder ao seu ajudante de forma ríspida e resolveu focar na retirada dos cargos e em sua recuperação.

Ao longo do livro, e as situações com seus diversos interlocutores, François Biard representou a si mesmo como um homem que fugia dos confrontos, deixando a “vingança” para seus rivais mais intransigentes para as páginas de seu livro. Lá, ele poderia dizer exatamente o que pensava, correndo um risco menor em relação àquele que enfrentaria se os enfrentasse abertamente.

O autor também descreveu a ajuda que obteve de uma jovem mulher, que, com muita habilidade, ajudou a retirar diversos dos espinhos que incomodavam o *monsieur*. Ela é descrita a partir de uma representação de sua cor e lugar social “mulatinha”. Depois daquela situação, o viajante expressou seu contentamento com a gradual recuperação e o desaparecimento dos demais espinhos, que já não o incomodavam mais.

Como ocupou uma posição de destaque ao longo do quinto capítulo do relato das viagens, sendo o principal antagonista de Biard neste trecho da narrativa, Benoît se tornou conhecido do público leitor de *DAB* a partir da ilustração a seguir:



Imagen 30. *M. Benoît*
FONTE: (BIARD, 1862, p. 330).

A imagem do homem lembrava alguns dos elementos utilizados nas ilustrações dos negros que viviam no Brasil a época do relato das viagens. O tom claro de sua roupa é desses elementos que remonta à ilustração dos negros na Bahia e no Rio de Janeiro. A calça listrada é outro item também repetido na construção da representação do ajudante francês.

Assim como ocorreu com as pessoas de cor desenhadas para ilustrar *DAB*, o compatriota de Biard teve o rosto deformado por caricaturas na gravura, de modo que sua associação a uma pessoa comum se tornou mais complicada, e dificultou sua posterior identificação. Na imagem em questão, o opositor do autor do livro apareceu em meio a uma simples vegetação e apoiado sobre um pedaço de madeira, o que reforça a afirmação apresentada anteriormente no relato, de que o homem coxeava.

A forma como a ilustração foi construída, em apoio ao texto que a acompanha, incentivava o leitor do texto a adotar uma posição favorável a François Biard e contrária a Benoît. Novamente, a estratégia também rememora

as descrições dos grandes vilões da ficção, que se tornaram aterradores a partir de elementos que descreviam a sua aparência.

Todas essas representações apresentadas ao longo deste capítulo impõem, novamente, uma reflexão acerca do processo de apreensão e de construção de significados consequência da produção das imagens. Acerca da questão Manguel (2020) afirmou que:

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos e imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético para vivermos. (p. 32-33)

Uma das questões marcantes da hipótese defendida pelo autor é de que aquilo que foi chamado pelo mesmo como processo de “leitura” das imagens é algo posterior ao contato com elas. Ao contrário do que ocorre ao texto escrito, no qual o leitor tem contato com as letras, sílabas, palavras e semântica, em geral, nessa ordem, não há modo de treinar a leitura das imagens de modo diverso do que entrando em contato com elas.

As associações entre as ilustrações feitas para caracterizar os negros ao longo do livro e as semelhanças entre estas e a representação do francês, idealizado como rival por Biard em suas aventuras, só foram possíveis de se realizar por terem sido precedidas da observação dessas mesmas imagens. Em seu livro, Manguel (2020) também escreveu sobre “criar e imaginar significados para o mundo à nossa volta” e condicionou esse processo à observação contínua de diferentes imagens.

Embora o papel do pesquisador seja um tanto diferente da relação que o autor argentino estabeleceu para explicação e atribuição de sentido dado às imagens no livro, pode-se inferir essas características de imaginação e significação do mundo aos leitores do livro no século XIX, que, a partir dos textos e imagens de *DAB*, formavam seus juízos de valor sobre as aventuras do artista lionês no Brasil e sobre as pessoas com as quais ele conviveu, utilizando tanto

para dar contornos mais heroicos à sua narrativa, assim como para construir seu papel de narrador, protagonista e herói do texto.

A situação de Benoît e de outros europeus com os quais Biard lidou ao longo de seus dois anos no Brasil, serviu a essa narrativa, seja na *dimensão da providência*, seja na *dimensão da antítese*, como casos apresentados anteriormente. Outro desses interlocutores do *monsieur* no livro, e que também foi importante personagem da história da viagem será apresentado a partir deste ponto, e no livro recebeu a curiosa alcunha de senhor X.¹²¹

Ao longo da narrativa, não foi revelada a verdadeira identidade do homem, porém há indícios significativos que o respectivo indivíduo tenha sido o comerciante Pietro Tabacchi (?- 1874) (Araujo, 2017, p. 142-143), que, segundo o próprio Biard (1862, p. 114), estava estabelecido no Brasil desde 1850, comerciando *bois de palissandre* (possivelmente jacarandás) extraídos da região.

O senhor X se tornou um importante antagonista de Biard ao longo do terceiro e do quarto capítulo de *DAB*, pois, entre uma aventura e outra, o artista lionês percebeu a suposta avareza com a qual o seu anfitrião lidava como tudo em seus negócios. Na narrativa, parte dos infortúnios da estadia do *monsieur* na província do Espírito Santo tinham relação direta com o senhor X, seja por um ato premeditado do algoz europeu, seja por usura ou omissão de seu *hôte* (anfitrião). Apesar disso, os primeiros contatos entre ambos revelam uma expectativa de Biard de que a relação com o indivíduo fosse similar ao apoio recebido de outros conterrâneos:

No dia seguinte, meu futuro anfitrião acompanhou-me para apresentar minhas cartas de recomendação ao presidente da província, ao chefe de polícia e a alguns ricos particulares. Desde o início, percebi com satisfação que o senhor X... sabia tirar proveito de tudo, o que me causou boa impressão. Essas cartas diziam respeito diretamente a mim e, depois de lidas, ele traduzia algumas palavras de cortesia e ofertas de serviço e, sem transição, entretinha longamente aqueles senhores com seus próprios interesses, recomendando-se à sua benevolência e explicando com detalhes seus maravilhosos projetos,

¹²¹ No texto de Biard, o senhor X é descrito como *signor X*, o que apresenta um sentido distinto daquele depreendido caso o autor utilizasse a expressão *monsieur X*, termo mais formal na língua francesa para se referir a “senhor”. Essa escolha pode ser uma estratégia do autor para mais uma vez empregar ironia a se referir ao seu anfitrião, como também pode ter sido a utilização de um termo do italiano correlato a senhor para caracterizá-lo, uma vez que o homem foi descrito no livro como italiano. Tal variedade e suas respectivas possibilidades acabaram se perdendo na tradução do termo.

com a única intenção, segundo dizia, de ser útil ao país. (Biard, 1862, p. 123, tradução livre)¹²²

O início da relação dos dois homens se deu num contexto no qual o senhor X ajudou o artista lionês a entregar as cartas de recomendação recebidas no Rio de Janeiro, graças a sua amizade com o cônsul Taunay. O presidente da província e o comissário de polícia foram listados como pessoas que receberam o documento, além de outras autoridades descritas como “personalidades de importância”. Essa foi uma das razões pelas quais a relação entre Biard e seu anfitrião começou circundada por certa dose de admiração da parte do viajante francês, pois o comerciante tinha excelentes contatos.

O contato entre ele e seu opositor começa evocando a relação de providência e sorte. Aquela primeira impressão provavelmente inflou a expectativa do autor de *DAB* em relação a seu trabalho naquela região do país, seja pela possibilidade de encontrar o que buscava (indígenas e natureza intocados), seja também por idealizar apoio a sua empreitada.

Além desses pontos, o viajante francês percebeu uma característica do seu conterrâneo que, nas páginas posteriores do texto, seria razão de crítica de Biard a Tabacchi: sua habilidade de conseguir as coisas que desejava, sabendo “tirar partido de tudo”. Cada encontro entre o comerciante europeu, o artista lionês e as autoridades da província do Espírito Santo se revelava uma oportunidade para que o homem pudesse expandir seus negócios. Mesmo não tendo ciência da inteireza dos diálogos, Biard conseguia depreender que os assuntos extrapolavam o apoio a suas excursões.

No texto em destaque, o autor afirmou que “*Essas cartas diziam-me particularmente respeito, e quando eram lidas ele me comunicava a tradução de alguns cumprimentos, oferecimentos de serviços, e, depois, sem transição e demoradamente, ele tratava de seus interesses com os destinatários das missivas, pedindo-lhes favores, explicando-lhes projetos maravilhosos que tinha na cabeça, no único fito de ser útil ao país*”. Na repetição desse discurso de

¹²² *Le lendemain, mon hôte futur vint avec moi presenter mes lettres de recommendation, au président de la province, au chef de police et quelques riches particuliers. Dès le début, je vis avec plaisir que le signor X... savait tirer parti de tout; cela me donna bonne opinion de lui. Ces lettres me concernaient particulièrement, et quando on les avait lues il me traduisait quelques mots de compléments, d'offres de services, puis, sans transition et longuement il entretenait ces messieurs de ses intérêts, se recommandait à leur bienveillance, leur expliquant avec détail les projets merveilleux qu'il avait, dans la seule pensée d'être utile au pays.*

François Biard, foi possível perceber que a estratégia do senhor X era usar as cartas de recomendação do *monsieur* para poder tratar de negócios com o presidente da província, o comissário de polícia e outras autoridades locais.

Segundo Biard, essa era uma tática que revelava perspicácia de seu anfitrião, bem como o suposto interesse do comerciante de ser útil ao país. A ambição do senhor X foi uma das primeiras características apresentadas no livro, porém ela veio mesclada com outros indícios que deram a esse contato um aspecto de positividade.

É possível que uma das explicações para essa boa vontade inicial com benefício da dúvida sobre o caráter do anfitrião europeu, tenha origem na nacionalidade do interlocutor, pois essa não era uma atitude comum ao autor de *DAB*. Em geral, François Biard era muito crítico nas primeiras impressões das pessoas com as quais lidava no país (vale lembrar a primeira caracterização que Biard fez de Benoît), algo que não ocorrera neste contato preliminar com seu futuro antagonista. Porém, a relação entre ambos começa a estremecer, e para o artista lionês uma das razões da crise era ser sabotado constantemente pelo senhor X:

Devo reconhecer, além disso, que foi meu anfitrião quem me sugeriu contratar alguém às minhas custas para esse serviço. Aceitei, ainda que achasse o procedimento peculiar para alguém que deveria colocar sua equipe à minha disposição, e poderia, sem muito incômodo, ceder-me um por algumas horas. Logo percebi, pelo olhar surpreso do indígena, que ele não me compreendia; fiz-lhe sinal para vir até a casa, esperando que lá tudo se resolvesse, mas imediatamente meu anfitrião o pôs a trabalhar para si mesmo, dizendo-me que era um preguiçoso e que não me serviria. Assim, tudo me faltava, tudo me escapava, graças à hospitalidade do Sr. X. (Biard, 1862, p. 159–160, tradução livre)¹²³

O primeiro ponto no qual hospedeiro e hóspede tensionam é porque Biard desejava ter seu servo indígena custeado pelo senhor X, hipótese rechaçada pelo comerciante. O francês rotula aquele comportamento com um tipo de alvitre, ao sinalizar que o senhor X deveria pôr a seu dispor os mais competentes e

¹²³ Je dois reconnaître, au reste, que c'était mon hôte qui m'avait suggéré cette idée d'engager pour ce servisse quelqu'un à més frais. J'avais accepté, tout em trouvant ce procédé original chez um individu qui devait mettre tout son monde à ma disposition, et pouvait sans se gêner me claver pour quelques heures. Bientôt je m'aperçus, aux regards étonnés de l'Indien, qu'il ne m'avait pas compris; je lui fis signe de venir à la casa, espérant que là tout s'arrangerait, mais aussitôt mon hôte le fit travailler pour lui-même, me disant que c'était um paresseux qui ne me convenait pas. Ainsi tout me manquait, tout m'échappait, grâce à l'hospitalité du signor X.

esforçados auxiliares. Em outro momento do texto, o autor de *DAB* comentou, surpreso, a quantidade de pessoas que havia a serviço de seu anfitrião no Brasil e como seu trabalho poderia ser mais próspero se dispusesse de toda aquela ajuda.

Mas, ao contrário do que imaginava, e conforme afirmado na passagem anterior, o senhorio se negou a ceder, ao menos a princípio, um ajudante ao peregrino francês e o orientou a contratar por sua própria conta um servo indígena. A seguir ocorre uma situação curiosa. Segundo a narrativa, o indígena foi chamado ao local onde o artista lionês vivia para ser instruído de seus afazeres. Porém, como Biard estava hospedado por Tabacchi, o homem começou a dar ordens ao empregado pago pelo *monsieur*, o que deixou o artista exasperado.

A justificativa do comerciante europeu para isso era que o ajudante era inapto ao trabalho (por ser preguiçoso) e que não serviria bem ao viajante francês. A jogada do senhor X parece ter dado certo, e novamente o autor do livro estava sem um servo adequado. Mais uma vez, inundado pelo sentimento de frustração, ele descreve que “tudo me era difícil, tudo me escapava graças à hospitalidade do senhor X”. Caracteriza-se, portanto, a situação na qual o companheiro europeu migra de um símbolo de sorte e fortuna na narrativa para significar oposição aos interesses e planos do protagonista, tal qual ocorreria com Benoît.

O senhor X passou a significar, daquele ponto em diante, dificuldade para realizar o trabalho e um tipo de complicador da vida, por se aproveitar do prestígio de Biard para lhe roubar os criados. Também dificultava as atividades do artista, ao lhe impor custos financeiros que o escritor de *DAB* julgava desnecessários. A avareza do comerciante estava exaurindo os recursos do francês, ao mesmo tempo que lhe retirava os melhores servos. Mais uma vez a Europa parecia também dar as costas a Biard, substituindo a sorte pelo azar.

Posteriormente, mais uma situação da “esperteza” e “ganância” do senhor X foi descrita. Desta vez a má conduta era um exemplo inequívoco que o mercador se portava como um péssimo anfitrião:

Os indígenas trouxeram-no de volta em uma canoa e, ao chegarem à margem, em frente à habitação, lançaram sua cabeça em um arbusto, após despojar o animal. O sr. X estava ausente; mas a mulata espécie

de subgovernante, fez com que colocassem em um tonel — que pouco tempo antes continha vinho — pedaços de carne dos quais se haviam retirado os ossos de modo a provocar náuseas, e tão mal preparados que, em menos de dois dias, os vermes já os haviam tomado; uma semana depois, ainda me faziam comê-los. Como se tratava de economizar — e meu anfitrião sempre mencionara o alto custo dos mantimentos —, a mulata omitiu a causa da morte do boi. Durante 48 horas, todos os companheiros do animal rondaram sua cabeça ensanguentada, soltando gritos lamentáveis, aos quais se juntaram os rugidos de onças; depois, apareceram centenas de urubus pretos. Que contrastes estranhos, no meio dessa natureza tão rica, tão brilhante! Era sob laranjeiras floridas que eu me escondia para caçar essas aves repugnantes, que disputavam os restos de um boi de cujos pedaços eu me deliciava — sem suspeitar, no entanto, da causa de sua morte. Contudo, ao fim de três dias, apesar do molho de pimenta com que se temperava o defunto, comecei a sentir a necessidade de outra comida. Desnecessário dizer que, quando meu anfitrião retornou, não provou desse prato, reservado apenas àquele a quem se concede hospitalidade. (Biard, 1862, p. 181-182, tradução livre)¹²⁴

Um boi do rebanho do senhor X havia comido de ervas venenosas e por conta disso tinha morrido. Segundo Biard, os servos do comerciante tinham orientações expressas do mesmo para evitar qualquer tipo de desperdício e, por isso, em caso de sinistro deveriam ser atentos para aproveitar a situação da melhor forma. Este é o pano de fundo do caso do cadáver do bovino, que recebeu o tratamento descrito e exposto acima.

Essa contextualização é importante porque a situação descrita acontece em grande parte na ausência do senhor X. A mulher que governava a casa, descrita por Biard como “mulata”, orientou o esquartejamento da carne a reserva num barril. A seguir, acontecem duas coisas: o animal começa a apodrecer e os vermes a aparecerem em seu cadáver e o rebanho em volta começa a urrar, como que sentindo a ausência do animal falecido.

¹²⁴ *Les Indiens le rapportèrent dans un canot, et arrives à terre, en face de l'habitation, jetèrent la tête dans un buisson, après avoir dépouillé l'animal. Le maître du logis était absent; mais la mulâtre, espèce de sous-maître, fit mettre dans un tonneau, qui peu de temps auparavant contenait du vin, desmorceaux de chair dont on avait enlevé les os d'une façon à faire soulever le cœur, et si bien préparés qu'em moins de deux jours les vers s'en étaient emparés; une semaine après on m'en faisait manger encore. Comme il s'agissait de faire des économies et que mon hôte m'avait solvante parle de la cherté des vivres, la mulâtre e'était bien gardée de me prévenir de quel accident le boeuf était mort. Pendant quarante-huit heures, tous les compagnons de celui qu'on me faisait manger se ressemblèrent près de as t6ete sanglante et poussèrent nuit et jour des cris lamentables auxquels vinrent se mêler les rugissements des jaguars; puis accoururent des centaines de vautours noirs nomen urubus (prononcez ouroubous). Étranges contrastes, au milieu de cette nature si riche, si brillante! C'était sous des oranges em fleurs que je me cachais pour tirer ces afreux oiseaux qui se disputaient les rests d'un boeuf dont je faisais mês délices, sans me douter teoutefois du genre de as mort. Cependant au bout de trois jours, malgré la sauce au piment dont on assaisonnait le défunt, je commeçais à sentir le besoin d'une autre nourriture. Inutile de dire que quand mon hôte rentra au logis, il ne goûta pas à ce mets, bom seulement pour une personne à qui on donne l'hospitalité.*

Após isso, a carne do animal foi tratada, condimentada e distribuída para Biard e para as demais pessoas que viviam às custas do ítalo, que se alimentaram dela por outro período de dois dias. Depois, o peregrino francês começa a se queixar da dieta e desconfiar daquilo que o estava alimentando, até descobrir a terrível coincidência que o colocava sobre risco: o boi que vira morto envenenado e trazido da mata anteriormente, havia sido sua alimentação dos últimos dias, um grande risco corria.

A pequena história é concluída com a volta de Tabacchi e duas afirmações: a primeira de que o homem não havia provado nenhum único pedaço daquela carne e das receitas dela decorrentes, e aquela situação seria um exemplo típico do modo como o senhor X tratava seus hóspedes.

Ao longo dos capítulos de *DAB*, a história da passagem de Biard em cada lugar do Brasil esteve relacionada com alguém que fez parte da vida do artista naqueles contextos e que, na narrativa, foi alçado ao papel de vilão. Essa situação envolveu os guias indígenas e Benoît, assim como também se voltou contra o senhor X, vilão do percurso na província do Espírito Santo.

Essa estratégia tornava a narrativa mais empolgante, pois deixava o leitor com dúvidas e suspense sobre o sucesso do *monsieur François Biard* e sobre os perigos que ele poderia enfrentar em cada um dos “exóticos” lugares pelos quais transitou no Brasil. Somado a isso, cada antagonista tornava a jornada mais difícil, a partir de estratégias distintas, e a vitória de pintor lionês era um sinal de que ele era um herói, como nas histórias de aventura.

Essa mesma situação provocou a ilustração do mercador europeu nas páginas do livro, o que indica não só o destaque que ele obteve na narrativa – fato que justificou sua ilustração na obra – como também a preocupação do autor de *DAB* em manter a identidade do senhor X em segredo, já que o seu rival no Espírito Santo era alguém de posses e influência na região.

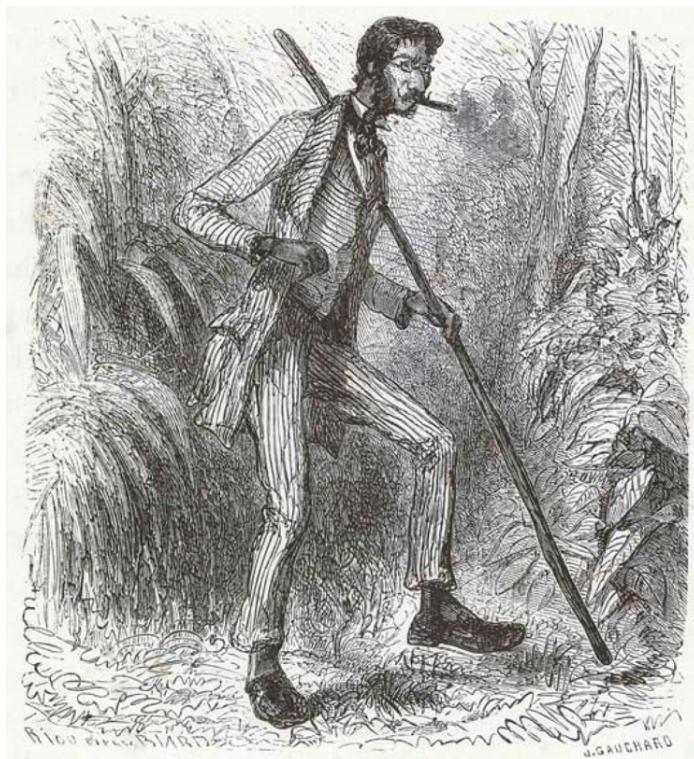


Imagen 31. *Mon hôte*
FONTE: (BIARD, 1862, p. 154).

Por conta disso, ao observar a imagem número 31 é possível encontrar na legenda a expressão *mon hôte*, traduzida como “meu anfitrião”. A utilização reiterada da expressão cumpre ao menos dois propósitos: no primeiro, serve como pseudônimo útil para manter a identidade do senhor X em segredo. Essa também é uma estratégia interessante, pois o suspense sobre a identidade do negociante poderia tornar a história ainda mais cativante.

Assim sendo, meu anfitrião e senhor X eram alcunhas que mantinham a identidade do personagem avarento da história em segredo e também contribuíam para manter a audiência do livro engajada. O segundo ponto relativo a *mon hôte* joga com elementos culturais, como a expectativa relacionada a um anfitrião. Inclusive, esse é um dos temas reiterados por Biard ao longo de seus dias no Espírito Santo. Espera-se daquele que hospeda visitas em sua casa o melhor tratamento possível. A etiqueta, o sinal de civilidade e bom comportamento orientam a privilegiar o inquilino, em detrimento dos moradores da casa.

Sendo esta conduta adequada e esperada das pessoas elegantes e nobres, Biard fez questão de apresentar diversas situações nas quais o comportamento do senhor X se opunha, ao menos em sua narrativa, a essa

prática esperada e idealizada como conduta de anfitrião. E para que não restassem dúvidas sobre o ponto, *mon hôte* foi uma expressão muito repetida para nomear o senhor Tabacchi.

DAB é um livro muito rico para ser analisado. Oferece muitas questões para se pensar e problematizar em seu texto e nas imagens que o acompanham. Neste capítulo, optou-se por apresentar o livro a partir de algumas chaves analíticas reiteradas na narrativa de viagem, bem como por questões bem menos destacadas por esses peregrinos estrangeiros que vieram ao Brasil.

Com isso, tentou-se mostrar a relação de ineditismo presente no texto de Biard, e também as representações por ele repetidas para se alinhar a uma certa idealização comum sobre o Brasil e sobre os textos de viagens, presentes em sua audiência. O objetivo do capítulo seguinte é olhar para as fontes nas quais é possível encontrar a voz de parte desses leitores do livro, e analisar aquilo que eles disseram sobre a obra.

5. A CIRCULAÇÃO E REVERBERAÇÃO DO LIVRO

*O que é uma cousa que...
Tem folhas não sendo planta
Tem capa sem ser mulher
Si é de poesia encanta
Mal feito ninguém quer*

*Sendo bom é conselheiro
Mestre, amigo, inspirador!
Ensina histórias... fagueiro
Enche o tempo, encurta a dor!
(Presciliana Duarte)¹²⁵*

O quarto e último capítulo desta pesquisa tem como objetivo apresentar alguns indícios do acolhimento de *Deux années au Brésil* (*DAB*) no Brasil e na França, entre o ano de sua publicação (1862) e o ano de falecimento de François Auguste Biard (1882). Para tal empreitada, a seção se apoia em diferentes tipos de fonte para mapear alguns elementos que testemunharam acerca da audiência do livro.

Darnton (2010) indicou esse ponto do circuito, a recepção, como um dos mais complexos, pela dificuldade da preservação de documentações privadas nas quais leitores testemunhem de seu ofício – a leitura, ou pelo próprio desafio em preservar o objeto livro. Apesar disso, foi possível encontrar uma quantidade significativa de textos comentando sobre *DAB*, tanto na imprensa parisiense quanto nos periódicos do Brasil.

Dentro da repercussão extraída da imprensa, fez-se três movimentos: o primeiro privilegiou os textos que indicavam posicionamento pessoal do escritor em relação ao texto de Biard, tendo esse leitor uma relação de trabalho com o periódico ou escrevendo uma resposta a trechos do livro. A marca deste movimento é a pessoalidade que o leitor imprimiu ao texto, depondo sobre sua relação pessoal o conteúdo do artefato.

A segunda divisão apresentou textos de escritores ligados aos jornais e periódicos das províncias do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, além

¹²⁵ Texto de uma cartilha do livro de lições do *Primeiro livro de leitura* de Thales de Andrade, publicado pela Editora Nacional, s.d. (Acervo da Biblioteca do Instituto de Estudos Educacionais "Prof. Sud Mennucci" do Centro do Professorado Paulista – CPP).

de jornais de Paris. Eles dissertaram sobre o livro e suas características, apontando um posicionamento favorável ou crítico ao objeto. Daí percebeu-se que *DAB* provocou reações diferentes nas imprenas dos dois lados do Atlântico. Essa apropriação do impresso foi julgada como representante de uma certa institucionalidade, com os textos se propondo claramente a promover e direcionar um posicionamento coletivo em relação à obra.

Como os jornais e outros periódicos foram as fontes mais abundantes na pesquisa, suas análises foram divididas de forma geográfica, segregando-os a partir das bordas atlânticas. Em outras palavras, uma seção do capítulo (terceira) focou no que foi escrito sobre o livro do *monsieur* na imprensa parisiense de 1862, enquanto a outra (quarta) se debruçou sobre os comentários dos jornais brasileiros nos vintes anos seguintes ao lançamento de *DAB*.

Oportuno salientar que os jornais do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo não foram escolhidos por representar algum tipo de institucionalidade ideal ou superior em relação a impressos de outras localidades. Tendo como base o acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, foram encontrados comentários sobre *DAB*, respeitado o recorte temporal da segunda metade do século XIX, apenas em jornais dessas três localidades. Infelizmente no atual momento de produção deste texto, não houve contato com periódicos da Bahia, Pará ou Amazonas que trouxessem registros da repercussão do livro de Biard no Brasil até 1882.

Por fim, houve um terceiro tipo de suporte que auxiliou a reflexão sobre a difusão do livro de Biard no Brasil: as materialidades do livro, às quais se teve acesso em arquivos brasileiros. A discussão sobre as características físicas do livro abre o capítulo, constituindo a primeira seção. Esta possibilidade de analisar a recepção dos livros a partir dos atributos de seu tamanho e encadernação foi sugerida por Adams e Becker (1993) no *Círculo das Comunicações* por eles produzido, e onde propuseram tal abordagem.

Para realizar essa análise da repercussão do livro a partir dos exemplares ainda disponíveis, foi realizado a descrição das características tangíveis do objeto, e o cruzamento das mesmas com as informações acerca do artefato disponíveis nos catálogos da *Librairie Hachette* e nos anúncios do livro presentes na imprensa brasileira. A partir daí, foi possível fazer algumas inferências e

comparações sobre as materialidades da obra de Biard que circularam entre as três províncias do atual sudeste brasileiro.

A seguir, apresenta-se um excerto da discussão feita por Chartier (2002) sobre textos e leitores que propõe uma importante síntese do objetivo deste capítulo:

Abordar a leitura é, portanto, considerar, conjuntamente, a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que pretendem refreá-la. Esta tensão fundamental pode ser trabalhada pelo historiador através de uma dupla pesquisa: identificar a diversidade das leituras antigas a partir dos seus esparsos vestígios e reconhecer as estratégias através das quais autores e editores tentavam impor uma ortodoxia do texto, uma leitura fabricada. Dessas estratégias, umas são explícitas, recorrendo ao discurso (nos prefácios, advertências, glosas e notas), e outras implícitas, fazendo do texto uma maquinaria que, necessariamente, deve impor uma justa compreensão. Orientado ou colocado numa armadilha, o leitor encontra-se, sempre, inscrito no texto, mas, por seu turno, este inscreve-se diversamente nos seus leitores. Daí a necessidade de reunir duas perspectivas, frequentemente separadas: o estudo da maneira como os textos, e os impressos que lhes servem de suporte, organizam a leitura que deles deve ser feita e, por outro lado, a recolha das leituras efetivas, captadas nas confissões individuais ou reconstruídas a escala das comunidades de leitores. (p. 123-124)

A referida citação indica um movimento entre a influência do leitor na obra e da obra no leitor. Por um lado, apresenta a “maquinaria” envolvida no direcionamento de uma determinada compreensão acerca do conteúdo de um texto, e, anteriormente, indicou a “irredutível liberdade” do leitor em sua relação com os textos.

Para Chartier (2002), não há como propor um estudo sobre recepção da leitura de textos sem levar em consideração a autonomia do leitor em se posicionar ante aquilo que está lendo, e os esforços do autor, dos editores e de outras instituições para direcionar ao público para o qual o objeto é endereçado, uma perspectiva, um olhar, uma forma de se apropriar daquele conteúdo.

Essas foram as dimensões da resposta ao ato de ler que se tentou apresentar neste capítulo: os elementos individualizados de compreensão e posicionamento acerca de *DAB*, expressos por alguns leitores, e, do outro lado, as estruturas envolvidas na tentativa de direcionar certos olhares da audiência para aspectos do livro, por parte da imprensa.

5.1 As materialidades de DAB

Conforme afirmado ao longo da tese, *DAB* é um livro que narra a viagem de dois anos pelo Brasil, e os desafios dela recorrentes, realizada por François Auguste Biard entre 1858 e 1860. O livro foi publicado pela primeira vez pela *Librairie Hachette* no início de 1862. Nessa primeira edição, continha 675 páginas, abarcando o texto em si, além dos conteúdos pré-textuais e o pós-textuais, dividido em dez capítulos e um epílogo.

Somado a isso, o livro continha 181 ilustrações, o que o colocava em meio as obras mais ilustradas disponibilizadas pela editora naquele período, sendo 179 gravuras e dois mapas. Entre os *matières* (capítulos), um é dedicado à travessia do Atlântico entre Europa e América, o seguinte descreve a chegada ao Brasil, enfatizando a estadia no Rio de Janeiro, enquanto o terceiro se desenvolve na província do Espírito Santo.

Essa é uma característica não só temática dos capítulos, mas é também a forma escolhida por Biard e pela *Hachette* para nomear as divisões do livro, tematizando-as a partir das regiões nas quais seu autor esteve. O quarto capítulo também se passa e descreve o período no Espírito Santo, apesar do final discorrer sobre o retorno do autor para o Rio de Janeiro. Do quinto ao nono capítulo, a temática e os títulos dizem respeito ao período do *monsieur* na região norte do Império brasileiro.

A partir daí, a regionalização que orientava a organização do livro deixa de ser as cidades e províncias e passa ser a hidrografia da porção setentrional, destacando-se: o rio Negro e rio Madeira. Embora isso ocorra, ainda aparecem algumas cidades entre os subtítulos dos capítulos, como no caso de Santarém, Belém e Manaus.

O último capítulo de *DAB* descreve os últimos dias de Biard no Pará e informa sua ida aos Estados Unidos, um último trecho da viagem do artista pelo continente. O epílogo foi destinado a seu amigo Louis, e foi escrito indicando que o artista lionês estava naquele momento na região do Niagra, provavelmente próximo às suas famosas cataratas. Além do sumário dos capítulos, *DAB* também trazia, entre os elementos pós-textuais a lista de gravuras e outras

ilustrações presentes no livro. Para detalhar um pouco melhor a relação entre as ilustrações e o conteúdo do relato de viagens, foi elaborado o respectivo quadro.

TEMAS DAS ILUSTRAÇÕES DE <i>DAB</i>	
ASSUNTOS	QUANTIDADE
Paisagens	55 / 181
Biard	38 / 181
Indígenas	36 / 181
Cotidiano	23 / 181
Fauna	18 / 181
Cidades	16 / 181
Florestas	12 / 181
Negros	12 / 181
Ajudantes	10 / 181
Flora	9 / 181
Mansões / Abrigos	8 / 181
Europeus	6 / 181
Retratos	5 / 181
Cenas de caça	4 / 181
Outros	4 / 181
Transportes	4 / 181
Rituais	3 / 181
Família real do Brasil	2 / 181
Mapas	2 / 181

Quadro 2. Temas das ilustrações de *Deux années au Brésil*

FONTE: Elaborado pelo pesquisador (2025).

É importante frisar que a maioria das gravuras presentes no livro apresentava mais de uma temática. Por isso, a soma da quantidade de imagens e temas supera o total de desenhos presentes no livro (181). Para exemplificar pode-se retomar a imagem 24 desta pesquisa, *Négresses, à Rio-de-Janeiro* que traz assuntos caracterizados como “negros” e “cotidiano”. Para montar o quadro de temas, foi levado em consideração a ilustração e contexto no qual ela aparecia no enredo do livro.

Outro exemplo da multiplicidade de questões presentes em uma ilustração é a imagem 21, *Musique à la lune* que foi caracterizada na tabela como representando os critérios de “indígenas”; “rituais” e “paisagem”. Isso porque a gravura e o texto em seu retorno tinham esses vetores semânticos. Seria

impreciso restringir o conteúdo das ilustrações a uma única comunicação, pois imagem e texto formam um par que transmitia mais de um significado.

Dito isso, convém detalhar mais as categorias e aquilo que se defende que elas revelam acerca do livro. A lista, em ordem decrescente, indica que a principal motivação para a produção de gravuras em *DAB* era a apresentação das paisagens. Esta palavra foi aqui entendida como a produção de representações panorâmicas acerca de determinado local ou situação, também com objetivo de ambientar o leitor territorialmente.

As paisagens do livro disseram respeito tanto a espaços urbanos, quanto a espaços naturais. A cena ilustrada na imagem 21, anteriormente citada, apresentava uma paisagem da floresta amazônica. O mesmo vale para a imagem 15 deste estudo, *Cascade de la Tijouka*, que novamente apresenta uma paisagem natural, em que pese sua inserção no contexto urbano da capital imperial.

Em meio a muitas paisagens e quase que despretensiosamente, aparece a segunda temática mais recorrente do livro: as ilustrações de François Biard. Ele aparece pequeno, quase que como um detalhe na imagem 20, *Première excursion dans une fôret vierge*, portando a espingarda inglesa com a qual vivenciou, de acordo com seu relato, situações de perigo e anedóticas nos seus anos no Brasil. Em outras imagens não analisadas neste texto, como os casos de *Vêtu de blanc* (Biard, 1862, p. 68) e *Vêtu de noir* (idem, 1862, p. 79) o autor apareceu com mais destaque na gravura.

A seguir, na lista decrescente de assuntos para as ilustrações, mais temáticas caras à literatura de viagem, como os registros sobre os povos originários e o “cotidiano”. Para caracterizar esse último item, foram listadas gravuras que exprimissem situações consideradas corriqueiras pelo autor, mesmo que em seguida elas fossem descritas como pitorescas. Um exemplo de ilustração associadas a essa categoria é o caso da imagem 18, *Une boutique au Pará*, onde um comércio local é apresentado de modo a ilustrar características consuetudinárias das cidades setentrionais brasileiras.

Ainda sobre o quadro 2, convém também explicar a diferença entre itens como “floresta” e “flora”, uma vez que parecem sugerir a mesma coisa. As florestas tropicais, geralmente desenhadas a fim de opor sua grandiloquência em relação à figura humana, foram uma temática muito reproduzida nas gravuras

de *DAB*. O item flora categoriza ilustração de arbustos, flores e plantas aquáticas, além de outras espécies de menor porte encontradas pelo autor. Tais representações cumpriam a função de apresentar o Brasil como local do exotismo, ao mesmo tempo que serviam ao propósito de Biard e da *Hachette* de usar o livro como um instrumento de popularização do conhecimento.

As gravuras e mapas da obra, por si só, oferecem uma robusta oportunidade de pesquisa, associadas ao conteúdo do relato de viagens ou, levando em consideração quem eram seus autores, o processo de representação acerca do Brasil e do continente. A situação na qual os ilustradores, mesmo supervisionados pelo peregrino francês, deram vazão à sua imaginação e reproduziram parte da visão estereotipada da época sobre a região também merece destaque.

Não obstante, *DAB* não se limita apenas às ilustrações, e os diferentes tipos de encadernação também apontam para os distintos formatos que a obra teve, mesmo em sua primeira edição. A materialidade que mais predominou, ao menos entre as fontes do Brasil às quais essa pesquisa teve acesso, foi o *in-4*¹²⁶. Foram encontrados cinco anúncios do livro na imprensa brasileira, entre 1862 e 1882, quatro no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro e um no *Correio Paulistano* de São Paulo.

Entre os anúncios da imprensa carioca, em dois deles¹²⁷ *DAB* vinha anunciado como *um volume* e no tamanho *in-4*. Nos outros três reclames¹²⁸, sendo um dos três do periódico paulistano, não havia informação a respeito do formato do livro, mas a repetição do dado que o artefato era comercializado em *um grande volume*, tinha abundância de ilustrações e os preços do objeto em réis, que variaram entre os cinco anúncios.

Depreende-se pelos anúncios que, entre o público brasileiro, circularam as versões do livro no formato *in-4*. Essa aparência se caracteriza por agregar

¹²⁶ Embora esse formato pudesse ter diferentes medidas, os anúncios que descreviam o formato de *DAB* como *In-4* apenas continham essa informação, não sendo possível precisar os centímetros de altura e largura do artefato.

¹²⁷ Ver: anúncio da *Livraria B. L. Garnier*. *Jornal do Commercio* ano 38 n.270 01/10/1863. p. 3; anúncio *Livraria Polytechnica*. *Jornal do Commercio* ano 61 n. 268 26/09/1882. p. 6

¹²⁸ Ver anúncio da *Livraria Fluminense*. *Jornal do Commercio* ano 46 n. 22 22/01/1867. p. 3.; anúncio no *Jornal Correio Paulistano* ano 15 n. 3711 21/10/1868. p. 3. Apresenta reclame de vários livros, entre eles *Deux années au Brésil* sem preço do livro e sem assinatura da livraria que comercializava os títulos; anúncio da *Livraria Imperial*. *Jornal do Commercio* ano 53 n. 363 31/12/1874. p. 6.

certo prestígio ao objeto livro. Em geral, depois de impresso e dobrado no *in-4* o texto era encadernado em tiragens menores, para que fosse viável financeiramente inserir capa, lombadas, contracapas e detalhes mais elaborados, conferindo-lhe maior valor.

Entre os tamanhos luxuosos para impressão de livros, o *in-4* era o mais popular, por ser menos oneroso, mas permitir a utilização de elementos que conferiam requinte ao objeto. Esse formato também esteve associado aos artefatos ligados a bibliófilos, cujas coleções de livros eram famosas pela presença de detalhes que conferiam luxo e opulência aos impressos, expostos orgulhosamente em suntuosas bibliotecas privadas, ou clubes de leitura.

Feito o registro, é oportuno salientar a complexidade de associar *in-4* no Brasil ao mesmo tamanho e formato na França, tendo em vista que, materialmente, impressores e editores das duas localidades não utilizavam necessariamente o mesmo padrão para tamanho e corte da capa e folhas dos livros. O que se pode afirmar com segurança é que *les catalogues da Hachette* e os anúncios nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo publicizavam o livro com os formatos *in-4* e *in-8*. Porém não é possível correlacionar essa informação a centímetros de largura e altura para apreciar os exemplares disponíveis no Brasil e apontar semelhanças e/ou diferenças em relação aos exemplares franceses.

A imagem 32 apresenta um exemplar da primeira edição de *DAB* disponível no acervo da Biblioteca Brasiliana, na cidade de São Paulo. Este exemplar possui capa inteira, encadernada em percalina com cobertura de couro escuro, e detalhes em dourado.

O exemplar reproduzido estava em ótimo estado de conservação. Além das dimensões, é possível observar nele outras características, como a gravação de bordas a quente¹²⁹, em retângulos alinhados pelo centro, impressos na capa e contracapa do livro, conferindo-lhe detalhes estéticos. Há presença de cercaduras e filetes em dourado na lombada do livro, além do cabeceado

¹²⁹ Esse era um processo de gravação de formas sobre a capa, a fim de atribuir um detalhamento que tinha como objetivo embelezar a parte frontal do livro. O processo de marcação do livro acontecia com a pressão de um suporte aquecido com o formato das bordas que se desejava acrescer ao objeto e ocorria em livros cuja capa era integralmente em couro, personalizando o artefato.

próximo as partes superior e inferior do livro ser confeccionado a partir das cores marrom e branco.

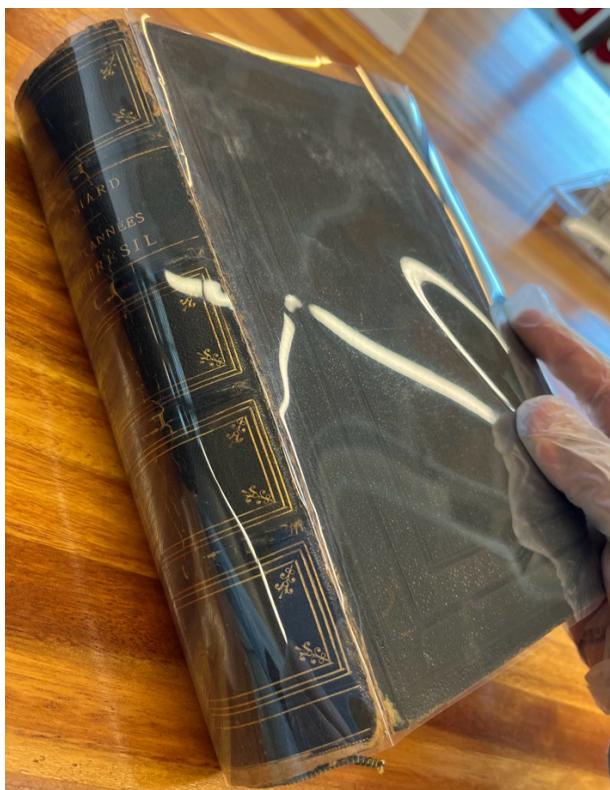


Imagen 32. *DAB* – Capa inteira em couro
FONTE: Imagem produzida pelo pesquisador (2022) - Biblioteca Brasiliana

Também na lombada aparecia a inscrição “F. Biard Deux années au Brésil” que apresentava respectivamente o nome do autor e o título da obra, o que facilitava a identificação do livro, caso fosse guardado na vertical e com a lombada exposta. Os detalhes em dourado, a capa de encadernação inteira, as margens gravadas a quente na frente e verso do livro e o formato anteriormente citado são elementos que apontam para um perfil de colecionador ou de pessoas com maior poder aquisitivo como prováveis compradores deste exemplar de *DAB* em território brasileiro.

No caso desse livro, os dados sobre *ex-libris* disponíveis no impresso ajudaram a embasar o argumento que circulou no Brasil a materialidade do livro mais voltada para bibliófilos e colecionadores. No modelo apresentado na imagem 32, há duas assinaturas de antigos proprietários do artefato, os bibliófilos Rubens Barbosa Alves de Moraes (1899 – 1986) e José E. Mindlin (1914-2010), ambos paulistanos. Ainda não é possível afirmar se algum deles

foi o primeiro proprietário do artefato disponível no acervo da *Biblioteca Brasiliana*, porém pode-se dizer que em determinado momento, o relato de Biard integrou a biblioteca privada desses homens, antes de ser cedido à instituição.

O Catálogo de Maio de 1864 da *Hachette*¹³⁰ oferta o livro do *monsieur lionês* no formato *in-8*. Esse era um tipo de dobra e encadernação bastante popular na França e utilizado em diversos livros. Sobre ele, foi dito que “[...] o *in-8*, naturalmente, [é] o formato que melhor encarna a ‘nobreza democrática’ do bom livro.” (Utsch, 2020, p. 101, grifo do pesquisador, tradução livre)¹³¹. Além das características apresentadas por Utsch, pode-se dizer ainda sobre o *in-8* que era um formato mais econômico nos custos de encadernação e do papel, o que possibilitava impressões em maiores tiragens e consequente barateamento do livro.

Por essas especificidades que a autora se refere à “nobreza democrática” já que o formato permitia parte dos recursos estéticos e de requinte do formato *in-4* ao mesmo tempo que tornava o livro menos oneroso pelo melhor aproveitamento do papel e da encadernação. A versão disponível de forma digital no acervo da *Biblioteca Gallica* também é do tamanho *in-8*¹³², o que demonstra os formatos distintos do artefato, cuja circulação é mapeável já em sua primeira edição. O *in-8* se revelava como o formato mais prático da impressão de livros à época porque facilitava que fosse transportado pelo leitor, em alguns casos até no próprio bolso.

Os catálogos de 1870 e 1872¹³³ da *Hachette* anunciaram *DAB* nos formatos *in-4*, *in-8* e *in-folio*, possivelmente a mais nobre das formas de imprimir e encadernar um livro na década de 1860. Tais características demonstram como a *librairie* desejava alcançar, com o livro de Biard e com vários outros, o público mais variado possível, entre estudantes, leitores “comuns” e bibliófilos colecionistas e outros leitores abastados financeiramente.

¹³⁰ Catalogue des livres reliés pour les distributions de prix. Hachette & Cie, Paris: 1864. Série Q10, BnF p. 20 - [imagem disponibilizada por Ana Utsch].

¹³¹ *in-8 étant, bien sûr, le format qui incarne le mieux la “noblesse démocratique” du beau-livre.*

¹³² Ver: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202214d/f3.item> Acessado em 04 de jan. de 2025

¹³³ Deuxième partie du catalogue Littérature générale et connaissances utiles Hachette & Cie, Paris: 1870. Série Q10, BnF p. 40-41 - [imagem disponibilizada por Ana Utsch].; Deuxième partie du catalogue Littérature générale et connaissances utiles Hachette & Cie, Paris: 1874. Série Q10, BnF p. 40 - [imagem disponibilizada por Ana Utsch].

Os livros *in-fólio* eram mais pesados e volumosos, propícios para a leitura em locais nos quais o leitor dispusesse de uma mesa ou escrivaninha na qual fosse possível apoiar o objeto. Esse tamanho possibilitava uma percepção ainda mais detalhada tanto dos materiais que enobreciam a encadernação do livro, quanto das imagens que se poderia utilizar para ilustrar a obra. Levando em consideração a quantidade de ilustrações presentes em *DAB*, essa seria uma excelente opção de formato do livro, para quem desejasse se debruçar e contemplar, longamente, as gravuras sobre paisagens, Biard e o povo brasileiro.

Obviamente, esse requinte custaria mais ao leitor, mas conforme afirmou Utsch (2020), tanto os formatos quanto as coleções indicam o interesse da companhia francesa de alcançar o maior público possível. Sobre a periodicidade na qual esses fenômenos se popularizaram e foram utilizados pela *librairie* a autora afirmou:

De qualquer forma, é impressionante constatar — com apoio nos programas editoriais — que o surgimento da encadernação no mundo editorial, entre os anos de 1830 e 1860, coincide com o aparecimento do livro de baixo custo e da "invenção da coleção" enquanto produto editorial voltado ao público em geral. Numa época em que a capa impressa já havia surgido, essa coincidência é ainda mais perturbadora por negar a oposição aparentemente óbvia entre, de um lado, o livro industrializado e banalizado e, de outro, o livro multiplicado por uma grande variedade de capas e encadernações capazes de desempenhar diferentes funções editoriais. (Utsch, 2020 p. 85, tradução livre)¹³⁴

O recorte temporal escolhido para analisar a distribuição de *DAB*, na França e no Brasil, foi marcado pela coexistência de dois modelos de produção e comercialização dos livros. A impressão, chamada pela autora de "industrial", possibilitava tiragens cada vez maiores, quando comparadas com o século XVIII e o início do oitocentos, além de usos mais populares dos livros. Já a produção mais artesanal do artefato, que em geral ocorria na encadernação, oferecia alternativas para inserir os ornamentos e caracteres enobecedores ao objeto, e

¹³⁴ *Il est frappant en tout cas de constata, à l'appui des programmes éditoriaux, que l'émergence de la reliure dans le monde de l'édition au cours des années 1830-1860 est contemporaine de l'apparition du livre à bon marché et de l'"invention de la collection" en tant que produit éditorial visant le grand public. Au moment où la couverture imprimée avait déjà fait son apparition, la coïncidence est d'autant plus troublante qu'elle nie l'opposition apparemment évidente entre, d'un côté, le livre industrialisé et banalisé et, de l'autre, le livre multiplié par une grande variété d'habillages capables d'assurer différentes fonctions éditoriales.*

eram pensados como tipo de materialidade voltado aos colecionistas, atribuindo ao livro características que lhe conferiam individualidade.

As coleções eram a estratégia da *librairie* para segmentar os impressos a partir das características físicas. Elas não foram produzidas para reunir temáticas comuns de interesse dos leitores, como: viagens, política, literatura, educação ou outros temas. Porém, elas reuniam e segmentavam os formatos dos livros, organizando os possíveis compradores em grupos diferenciados, conforme a aparência que poderia ser dada ao objeto.

Em parte, esse momento histórico é fruto das transformações tecnológicas disponíveis naquele tempo; outra parte é responsabilidade das editoras – a *Hachette* é um exemplo desta história, mas não a totalidade dela –, que deveriam elaborar estratégias para tornar possível lucros maiores a partir destas oportunidades comerciais. Porém, sem dúvidas, essas transformações também têm relação com a ampliação do público leitor na França e as transformações educacionais e políticas do país entre a metade e a parte final do oitocentos.

A assertiva de Utsch (2020) e o exemplo prático de *DAB* demonstraram que uma parte do século XIX foi período de ampliação do mercado leitor no Brasil e na França. Por um lado, as fontes brasileiras reforçaram que havia uma ligação entre as novidades editoriais europeias e os consumidores brasileiros, mesmo que, momentaneamente, só seja possível apontar a circulação no Brasil de um formato de impresso (*in-4*) da obra de Biard. Por outro, os catálogos da *Librairie Hachette* apontavam para a disponibilidade de ao menos três materialidades diferentes do livro na França (*in-4*; *in-8* e *in-folio*), atendendo leitores comuns e colecionadores que podiam gastar mais.

Porém, apesar da identificação do já citado formato entre as fontes brasileiras, outras encadernações revelam que exemplares de custos inferiores também foram adquiridos por e/ou para leitores brasileiros. A imagem a seguir aponta nessa direção, ao ilustrar um exemplar diferente daquele observado na *Brasiliana*, presente no acervo da *Fundação Biblioteca Nacional* do Brasil.

Esse livro faz parte do acervo de obras raras da *Fundação Biblioteca Nacional* e estava em estágio de conservação piorado em relação ao exemplar apresentado anteriormente. A imagem 33 também aponta para uma considerável perda de suporte na proteção externa da lombada do livro. Embora

tenha sido possível consultar a obra *in loco*, não foi permitido fazer o registro fotográfico dela. Por isso, a ilustração a seguir do livro foi produzida a partir de foto da tela de computador.

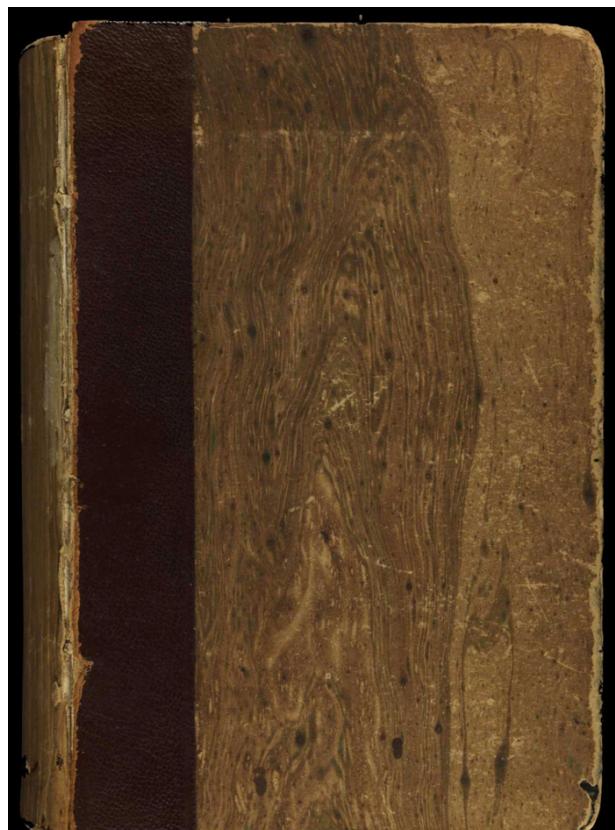


Imagen 33. DAB – Meia capa em couro
FONTE: Fundação Biblioteca Nacional¹³⁵ [foto de tela]

Ainda pode-se observar que capa e contracapa foram encadernadas em metade couro e metade percalina marmorizada. Esse efeito foi aplicado a partir de uma base em bege, com detalhes do marmoreio em diferentes tons de verde e pequenos círculos azuis. Outros sinais que diferenciavam as duas encadernações é que não havia cortes em dourado nas páginas do exemplar da imagem 33, enquanto havia esses elementos estéticos no livro disponível no acervo da *Brasiliana*. Mais um destaque é que, pelas características da capa (metade couro metade percalina marmorizada), não havia a gravação de molduras à quente no elemento protetor do impresso, nem a frente nem no verso.

¹³⁵ A respectiva imagem é fruto de foto de tela, pois não foi autorizado o registro fotográfico da versão de *Deux années au Brésil*, disponível no referido acervo.

As especificidades desse artefato também revelam algumas alterações editoriais feitas pela *Librairie Hachette* a fim de fazer seus impressos chegarem ao maior público possível. Em 1863, apareceu pela primeira vez nos catálogos da editora esse tipo de encadernação exemplificada na imagem 33, e que já havia se tornado popular na França, que era a meia capa de couro ou meia encadernação (Utsch, 2020, p. 107). Possivelmente, o livro de Biard esteve entre as primeiras obras distribuídas pela editora que usufruíam da formatação, que havia integrado há pouco o leque de materialidades produzidas pela *librairie*.

O exemplar também trazia mais detalhes que permitem propor hipóteses para futuras investigações acerca dos livros e leitores a partir da materialidade dos livros. Entre as informações sobre *ex-dono*¹³⁶ disponíveis no exemplar, foi possível encontrar a inscrição a lápis “Elza 11-1-1952” escrita na guarda dianteira do livro. Possivelmente, esse é um registro da data de aquisição/recebimento do livro de uma entre outras pessoas que possuíram o respectivo exemplar.

Mais um fato intrigante foi que, no interior do objeto, estava dobrada como um tipo de marca página, a metade vertical da folha da edição de 19/07/1882 do *Jornal do Commercio*, especificamente o folhetim “Ver, ouvir e contar” no qual o escritor, no contexto do passamento de François Biard, descreveu um contato realizado na década de 1870 entre ele e o autor de *DAB*. O referido folhetim já apareceu como uma das fontes analisadas no primeiro capítulo desta pesquisa, mas a situação não permite afirmar que o referido exemplar do livro pertenceu ao autor do folhetim publicado no impresso carioca. Entretanto, o fato não deixa de ser curioso, e, a julgar pelas marcas nas páginas do livro e do jornal, aquele recorte esteve entre as laudas do livro por muitas décadas.

O exemplar de *DAB* presente no acervo do *Real Gabinete Português de Leitura* (RGPL) também ajuda a compreender mais detalhes sobre a circulação

¹³⁶ De acordo com o Glossário Ilustrado de Livros Raros da Biblioteca Nacional, a expressão se refere às marcas deixadas por antigos proprietários dos livros, antes da doação dos mesmos a instituições de salvaguarda e preservação. As marcações de ex-dono são distintas das de ex-libris, porque as últimas são de bibliófilos e contém brasões e assinaturas em selos diferentes da encadernação comum dos livros. Para maiores detalhes, ver: PINHEIRO, A. de S.; VON HELDE, R. R.; PEREIRA, S. F. (orgs). **Glossário Ilustrado de Livros Raros e acervos de memória**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2023. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/Livros_eletronicos/bndigital2607/bndigital2607.pdf Acessado em 22 de jan. de 2025.

desse tipo de encadernação do livro no Brasil¹³⁷. Os livros das duas últimas instituições possuem aparências similares, destacando-se que o marmoreio da meia encadernação em couro do exemplar da instituição lusitana tinha os detalhes na percalina menores e menos espaçados que aqueles presentes no exemplar da *Fundação Biblioteca Nacional*, apesar do repetido predomínio da cor verde nas marcas da capa.

O objeto possuía o melhor aspecto entre os quatro exemplares físicos de *DAB* observados ao longo da pesquisa. Por conta disso, sua lombada estava bem preservada e apresentava algumas diferenças em relação ao exemplar reproduzido na imagem 32. Apesar de ambas possuírem nervos, a lombada do exemplar do RGPL não possuía cercaduras. Os detalhes da referida parte se restringiam à gravação “F. Biard Deux années au Brésil”, e abaixo dessa inscrição estava a sigla “RGPL”. As inscrições estavam na respectiva ordem: nome do autor, nome do livro entre filetes prateados, e sigla da instituição abaixo dos escritos. Todas as inscrições estavam gravadas em prata.

Levando em consideração as similitudes, é possível que a lombada original do exemplar da imagem 33 também fosse em couro marrom e a fonte tipográfica da inscrição do livro tivesse o mesmo formato e a cor daqueles escritos na versão encontrada na instituição portuguesa. Os exemplares se diferenciam no tipo de marmoreio aplicado à percalina da capa. Outro elemento de singularização entre os livros pode dizer respeito ao primeiro comprador.

Enquanto no exemplar da *Fundação Biblioteca Nacional* não é possível identificar marcas do primeiro proprietário, as marcas da encadernação indicam que o exemplar de *DAB* do Real Gabinete foi adquirido pela própria instituição. O estado piorado do exemplar da fundação carioca também pode indicar que os primeiros proprietários do livro reproduzido na imagem 33 não foram uma fundação ou um bibliófilo, mas leitor/leitores comuns, que manusearam mais e com menos cuidado o objeto, em comparação aos demais artefatos aqui analisados. Por fim, é oportuno sinalizar que as páginas do exemplar do RGPL também não tinham nenhum tipo de detalhe, o que o afastava da aparência do

¹³⁷ No processo de digitalização do livro para integrar o acervo virtual disponível para consulta do RGPL, a capa não foi fotografada. Além disso, a instituição não autorizou o registro fotográfico do livro. Por conta disso, o leitor ficará apenas com a sua descrição, feita ao longo do texto.

exemplar da *Brasiliana* e aproximava das características do objeto salvaguardado na *Biblioteca Nacional*.

Apesar disso, todos os livros observados possuíam o mesmo tipo de corte nas páginas, que produzia o efeito de um alinhamento côncavo no corte final das páginas. Essa técnica é chamada de *corte em gulha* ou *corte meia-lua* e desempenha várias funções. Uma delas é minimizar o desgaste das bordas das páginas, algo inevitável a depender das condições de uso. Outro ponto importante é que a curvatura facilita a abertura e seleção de certas páginas no livro, além da já referida elegância que o corte confere à encadernação. Os quatro exemplares de *DAB* analisados continham esse detalhe nas páginas do livro. As encadernações em meia capa de couro não possuíam os detalhes em dourado nas folhas que as capas inteiras em couro possuíam.

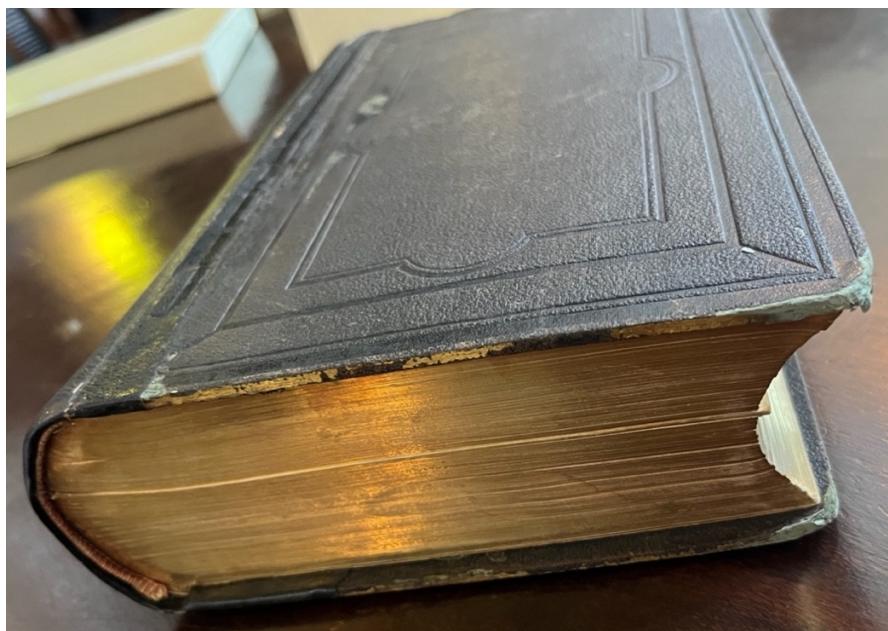


Imagen 34. *DAB* – detalhes em dourado e corte das páginas
FONTE: Imagem produzida pelo pesquisador (2024) - Biblioteca Manguinhos (FIOCRUZ)

Embora mediado pela fotografia, o que compromete a experiência estética de perceber detalhes e minúcias dos livros, pode-se afirmar que os acabamentos em dourado, em que pese a distância secular entre a comercialização do artefato e o contato do pesquisador com o livro, ainda são um recurso que chama muita atenção no livro e o embeleza significativamente. Os exemplares da obra de Biard, ilustrados nas imagens 32 e 34, apontam para como os livros, em meados e final do século XIX, recebiam um tratamento artístico, para que as

encadernações mais caras dessem ao leitor o acesso a um objeto não apenas rico em conteúdo, mas também visualmente belo, com suas páginas douradas.

Se entre os exemplares de meia capa em couro já descritos havia sensíveis distinções em relação ao tipo de marmoreio da percalina que compunha a outra metade da capa do livro, entre os exemplares de encadernação inteira, diferentes sinais poderiam diferenciar os livros. A comparação entre as lombadas do exemplar de *DAB* salvaguardado na *Brasiliana* e o exemplar protegido na Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), disponível a seguir, aponta para locais nos quais o comprador de livros poderia inserir sinais de personalização.



Imagen 35. *DAB* – lombada 1

FONTE: Biblioteca Brasiliana – (2022)
Imagen produzida pelo pesquisador



Imagen 36. *DAB* – lombada 2

FONTE: Biblioteca Manguinhos (FIOCRUZ) –
(2024) Imagem produzida pelo pesquisador

Antes de indicar as sutis distinções, é importante salientar que o exemplar localizado no Rio de Janeiro já havia passado por um processo de restauração, no qual toda a cobertura da capa foi substituída por outro tipo de couro, da mesma cor, e pedaços da proteção original foram colados sobre a nova

cobertura. Há sinais de que o original havia tido uma perda considerável de suporte na lombada, e outra capa foi inserida, na tentativa de respeitar ao máximo o estilo do original. Em comum a todos os exemplares é a inscrição na lateral e a ordem primeiro autor, em seguida título do livro. Nestes dois exemplares, a coloração da fonte é dourada.

Outro detalhe em comum é a presença de algumas nervuras na lombada dos livros, algo que também estava presente nos outros modelos de encadernação já analisados. Feito o registro, pode-se observar as diferenças entre as cercaduras dos livros de capa inteira. O primeiro caso, do exemplar contido no acervo paulista, tem-se as cercaduras da lombada similares ao estilo *Du seil*. O mesmo fora descrito como:

[...] basicamente em duas cercaduras. A primeira cercadura externa é composta de dois ou três filetes dourados próximos ao contorno da capa. Uma outra cercadura é colocada no interior da primeira, também composta de dois ou três filetes, complementando a ornamentação florões são colocados nos quatro cantos da segunda cercadura, dando à encadernação grande beleza e elegância (Mársico, 2010, p. 15).

Os elementos inerentes ao estilo eram: sobreposição de duas cercaduras, a primeira delas com mais de uma linha e a última contendo a gravação de uma flor nos quatro cantos do ornamento. A observação da imagem 35 indica que houve uma tentativa de reproduzir o estilo francês do século XVI na lateral do exemplar. O olhar mais atento as duas lombadas permite identificar que não há filete pontilhado entre as cercaduras na imagem 35, como ocorre na ilustração 36. Na lombada que possuía o filete pontilhado, o mesmo estava exatamente sobre a nervura.

Alguns elementos do estilo *Du seil* estão presentes nas cercaduras da lombada do exemplar da FIOCRUZ (imagem 36), como a quantidade de cercaduras e as flores impressas nos cantos dessas. Apesar disso, a cercadura interior não está vazia, mas contém detalhes que a margeiam internamente, em uma composição distinta da anterior. O documento produzido por Mársico (2010) não apresenta nenhum modelo de encadernação similar aos detalhes da imagem 36, o que pode significar tanto um estilo distinto do *Du Seil* quanto a incorporação de outros elementos estéticos com objetivo de complementar o modelo anterior.

Não obstante, a situação indica que os leitores de *DAB* no Brasil não deixaram de inserir elementos que atribuíssem à materialidade do livro elementos de pessoalidade. Embora as imagens não revelem, também havia distinções nas gravações a quente feitas na parte frontal dos livros de encadernação inteira, comparados nas duas últimas imagens.

Entre as possibilidades de leitores comuns, bibliófilos e instituições, as materialidades de *DAB* apontam para um tipo de recepção do livro no Brasil. Provavelmente entre 1862-1882 seus leitores só tiveram acesso ao formato *in-4* e tinham, no mínimo, dois tipos de encadernação à disposição: o modelo de capa inteira ou de meia encadernação. Entre esses dois modelos, havia pequenos detalhes que os leitores poderiam adicionar ao objeto e conferir personalidade aos seus livros.

Seja a partir da seleção do modelo de marmoreio da percalina, seja pelas pequenas minúcias nas cercaduras das lombadas, ou margens gravadas a quente nas capas, cada um dos exemplares visualizados da obra do excursionista francês aponta para as características da encadernação descritas nos catálogos da *Hachette*, bem como para as transformações sofridas e incorporadas pela editora e pelo mercado na produção e comercialização dos livros.

Embora o item não aponte especificamente para os indivíduos leitores do livro, as características das diferentes materialidades depõem sobre os componentes da personalização que os consumidores poderiam dar aos objetos, além de indicar a circulação desta primeira edição do exemplar entre consumidores franceses e brasileiros, possivelmente os maiores interessados no conteúdo do livro do artista lionês. No subitem a seguir, tenta-se identificar algumas vozes de leitores do livro, que foram silenciadas neste primeiro destaque dado à materialidade do objeto.

5.2 Personagens e leitores do livro

Anteriormente, discutiu-se acerca das materialidades da obra escrita de François Biard sobre o Brasil, e sobre como o leitor poderia ser visível a partir desses elementos. Os distintos tipos de encadernação, as opções de capa e de

detalhes na proteção do artefato, assim como sinais no interior do objeto, apontavam para possíveis compradores de *DAB* em território brasileiro. Deste ponto em diante, o interesse é abordar a perspectiva do leitor do livro, recorrendo ao que foi escrito sobre o objeto na imprensa brasileira.

O termo *apropriações* é compreendido na pesquisa a partir da perspectiva dada por Roger Chartier (1986; 2001) ao conceito. Para o referido historiador, a sua elaboração particular de *apropriação* era influenciada pelos usos dados por Michel Foucault e Paul Ricoeur a palavra (Chartier, 2001, p. 116, 117). Embora fosse um produto diferente das duas perspectivas, não deixava de se reconhecer como tributário delas. De acordo com Chartier (2001, p. 116) a contribuição viria pela percepção de que,

A atualização do texto na leitura que se abre à realização entre o mundo e texto, tal como o propõe a ficção ou a história, e o mundo do leitor que se apropria dele (atualiza e realiza o texto) e o recebe, de maneira que se modifiquem sua concepção, sua visão ou sua representação do tempo, do indivíduo, do sujeito.

Cada vez que um leitor opera essa atualização no escrito, o mesmo é transformado e tem sua significação redefinida para aquele legente. Não obstante, a compreensão de um texto não é um fenômeno puramente individual ou exclusivamente centrado na relação indivíduo-texto. Daí a contribuição da perspectiva foucaultiana ao conceito, uma vez que a *apropriação*, para Foucault, seria “na ordem do discurso, a vontade por parte de uma comunidade, qualquer que seja sua natureza, de estabelecer um monopólio sobre a formação e circulação dos discursos” (Chartier, 2001, p. 116).

Segundo Chartier (2001), Foucault instaurou duas dimensões na construção da noção de apropriação. A primeira é de que a apropriação seria uma tentativa de controle/monopólio sobre o discurso. Isso seria alheio ao leitor como indivíduo, mas uma relação entre instituições e estruturas sociais. Somado a isso, Foucault inseria a lógica da disputa social feita por esses mesmos grupos acerca da autoridade de emitir e fazer circular certo discurso.

Desse modo, a perspectiva de Chartier (1986) apontava para a apropriação como um ato que leva em consideração o efeito estético do texto no leitor — as reconfigurações que ele faz com o escrito — assim como as tensões sociais, econômicas e políticas pela autoridade, ou exclusividade, na emissão de

um determinado discurso, nos grupos sociais do qual o legente fez parte. Para melhor compreensão vale a pena a leitura sobre o que o próprio Chartier (1986, p. 26-27) afirmou,

A apropriação, tal como a entendemos tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente determinam as operações de construção do sentido (na relação da leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.

Considera-se que o texto explicita bem tanto a tributação do conceito às duas concepções anteriormente sinalizadas, quanto as características que fizeram do mesmo uma definição, por natureza, diferente daqueles postulados de seus antecessores. Também é oportuno sinalizar que a ideia de *apropriações* aparece aqui como uma das dimensões da recepção do livro de Biard no Brasil.

Em outras palavras, neste estudo, a recepção de *DAB* foi formada pelas materialidades ainda existentes do livro no país, que apontam hipóteses para os primeiros compradores do artefato. Ainda integram a recepção os relatos de leitores do livro, neste trecho (5.2 Personagens e leitores do livro) considerados como apropriações singulares da obra, tendo em vista que os homens que compartilharam suas perspectivas sobre o livro, o fizeram como leitores individuais, sem representar necessariamente alguma institucionalidade.

Por fim, outro item do universo chamado de recepção neste capítulo aponta para os modos como outros leitores, institucionalizados sob o manto da imprensa parisiense, paulista, carioca e capixaba, produziram manifestações favoráveis ou desfavoráveis ao texto. Defende-se que essas distinções também podem ser visíveis no título dado aos subitens, que também permitem perceber que cada uma das representações elaboradas por esses leitores sobre o livro, foram compreendidas a partir dos diferentes contextos que as influenciaram.

Desse modo, o leitor encontrará ao longo destas três últimas seções do quarto capítulo o uso também de reflexões da *Estética da Recepção*, corrente teórica que reúne importantes estudos sobre a relação entre leitores e textos, com ênfase nos textos ficcionais da Literatura. Em acordo com Chartier (1986;

2001) provém da Estética da Recepção uma importante influência na visão acerca da recepção dos textos, construída por Paul Ricoeur, e que posteriormente influenciou o conceito de apropriação elaborado pelo referido historiador cultural.

Assim sendo, enquanto a teoria do ato da leitura serve de suporte para a compreensão desta prática no século XIX, tenta-se, na análise e descrição das fontes históricas ora analisadas, sublinhar a percepção das outras dimensões (questões sociais, econômicas, materialidade dos textos, objetivos pessoais e institucionais) que influenciaram as formas a partir das quais os leitores de *DAB* reagiram ao livro.

Wolfgang Iser (1926-2007) foi um importante expoente desta discussão ao propor reflexões importantes sobre aquilo que chamou de “ato da leitura”. A seguir, um de seus posicionamentos sobre o processo no qual os sentidos são atribuídos na leitura, assim como as especificidades dessa relação: leitor – texto no processo de apropriação da ficção:

A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições de consciência – a capacidade de apreensão e de processamento. Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão. Se o texto se completa quando seu sentido é constituído pelo leitor, ele indica o que deve ser produzido; em consequência, ele próprio não pode ser o resultado. É necessário ressaltar este fato porque uma série de teorias atuais evoca amiúde a impressão de que um texto, por assim dizer, imprime-se automaticamente na consciência de seus leitores. (Iser, 1999, p. 9)

No argumento, o autor alemão diferencia o processo de compreensão na percepção de objetos e a cognição necessária no ato de ler. O primeiro é descrito como *ato*, enquanto o segundo é descrito de modo mais evidente, como *estrutura do texto*. A seguir, o autor aponta para o que chama de “transferência do texto para a consciência do leitor” que aqui foi chamado de cognição. O posicionamento é crítico a algumas teorias nas quais o texto é suficiente para encadear o processo de apropriação, e na maior parte dos casos, uma apropriação restrita ao conteúdo da linguagem expresso a partir do texto.

Iser (1999) se opôs a essa expectativa, indicando que a compreensão de um texto é algo mais complexo que uma resposta a um estímulo e que a apropriação depende tanto dos protocolos de compreensão e direcionamento presentes no texto quanto daquilo que compõe a subjetividade do leitor individualizado.

Por essas características, que o teórico alemão defendeu a complexidade do ato da leitura ficcional, pois a mesma poderia ser representada como um jogo de forças no qual atuam elementos intrínsecos ao indivíduo leitor, condicionantes externas e as operações do texto que tentam tencionar para uma leitura específica. A apropriação do texto é a resultante da tensão dessas diversas forças.

Os objetos seriam mais fáceis de compreender, uma vez que sua compreensão depende de menos fatores. No primeiro volume do livro, Iser (1996) analisou outros atos de construção de significado e incluiu a teoria da Gestalt entre os objetos de sua análise. Essa teoria teria implicações práticas no modo como se identificam os objetos, mesmo que os vendo parcialmente. Porém, o processo de apreensão da leitura é mais complexo pois deve ativar específicas “disposições da consciência” para obter do leitor interpretação desejada.

No capítulo anterior, foi possível identificar algumas dessas *disposições* comentadas por Iser (1999) que *DAB* desejava alcançar em sua audiência. A partir do humor, ironia e da repetição de alguns estereótipos, Biard tentou atingir certos repositórios culturais acerca do Brasil, para chegar até seu leitor e obter dele uma reação positiva em relação a seu trabalho. Apesar disso, as fontes aqui listadas revelaram que essa estratégia acabou acertando outras formulações da consciência de alguns leitores que reagiram de forma hostil e ácida ante a obra do viajante francês.

Um desses leitores ressentidos com as formulações de François Biard no livro foi o comerciante Pietro Tabacchi (?-1874), imigrante que vivia no Espírito Santo desde 1850. Em *DAB*, o homem é o famoso personagem senhor X, descrito na narrativa como antagonista de Biard em seu período naquela província, na fase inicial de sua viagem pelo Brasil. O negociador usou o *Jornal do Commercio*, já em março de 1862 para listar suas insatisfações com a forma como fora descrito na narrativa de *DAB*,

Ao chegar cidade de Santa Cruz, vi seu livro à venda – *Dois Anos no Brasil*. Naturalmente, eu deveria desempenhar um papel na sua farsa — como você prometera; mas fiquei profundamente mortificado ao me ver designado como o desconhecido X. Por que essa reticência?... restaria em você ainda um pouco de pudor? Duvido... Você poderia muito bem ter escrito, por extenso, meu verdadeiro e humilde nome: Tabacchi, porque não me esconde; especialmente para lhe dizer que uma grosseria não é algo espirituoso, mesmo quando provém de um cavalheiro. Por que falsear a verdade? Não me dou ao trabalho de refutar palavra por palavra sua verborragia a meu respeito; limito-me unicamente (e, acredite, a contragosto) a recordar-lhe a verdade e relembrar-lhe que foi você quem, espontaneamente, sem meu convite, impôs-me a honra de sua amável visita; você preferia minha hospitalidade a qualquer outra, pois, dizia-me com ingenuidade, isso ao menos não o obrigava a nada e não o forçava a retribuir a gentileza com a oferta de alguns quadros. Foi, portanto, por vontade sua que você veio à minha casa, assim como sua adorável criada (encarregada de tudo, alojada, alimentada, lavada e vestida durante quatro meses inteiros). (grifos do jornal e tradução livre).¹³⁸

Coluna: “Para o cavalheiro monsieur Biard. Pintor do gênero”. Jornal do Commercio ano 37. n. 83. 25/03/1862.

Um dos elementos do ressentimento de Tabacchi com Biard está no fato de o escritor ter cumprido a sua promessa de inseri-lo no livro: “Naturalmente eu tive que desempenhar um papel na sua farsa, você me prometeu...”. Nas páginas de *DAB*, Biard já indicava a deterioração da relação entre ele e Tabacchi/Senhor X (Biard, 1862). Agora, o semanário fluminense dava ao negociante a oportunidade de responder aos comentários mordazes do autor francês.

Outro ponto que desagradou o mercador europeu foi a alcunha de *senhor X*. O suposto anonimato parece ter ofendido o leitor, tanto quanto os comentários de Biard de que seu anfitrião era um homem sovina. Para refutar o pseudônimo, Tabacchi afirmou que não se escondia. O argumento parece verdadeiro, já que o comerciante buscou um dos periódicos com maior tiragem da capital imperial

¹³⁸ *Em arrivant de la ville de Santa-Cruz j'ai vu em vente votre brochure – Deux ans au Brésil. Naturellement je devais joner un rôle dans votre farce, vous me l'aviez promis; mais j'ai été bien mortifié em me voyant désigné par l'inconnu X. Pourquoi cette réticence?... vous resterait il encore um peu de pudeux? J'en doute.. Vouz auriez bien pu écrire on toutes lettres mon véritable et très humble nom de Tabachi, car moi je ne me cache pas; surtout pour vous dire qu'une grossièreté n'est pas de l'esprit, même quand elle émane d'un chevalier. Pourquoi mentir à la vérité? Je ne me donne pas la peine de réfuter mot à mot votre verbiage à mon égard, je me limite uniquement (et bien, à contre coeur, croyez-le) à vous rappeler à la vérité et vous remettre en mémoire que c'est vous qui, apontanément, sans invitation de ma apart, m'avez imposé l'honneur de votre aimable visite; vouz préfériez mon hospitalité à toute autre, car-me disiez, vouz naïvement cela au moins ne vous entraînait à rien, et ne vous ferait pas reconnaître une politesse par le don de quelques tableaux; c'est donc parce que vous l'avez voulu que vous avez été chez moi, ainsi que votre charmante bonne (à tout faire, logé, nourri, blanchi et vêtu pendant quatre mois entiers).*

para responder ao que considerou como ofensas desferidas por Biard nos meses em que estivera como hóspede de Tabacchi no Espírito Santo.

Apesar do esforço em se fazer visível e responder em público às supostas ofensas impostas por Biard, Tabacchi não deixou de usar um expediente replicado pelas pessoas envolvidas em querelas. Em geral recorre-se ao ato da relutância para fazer crer que a réplica é produzida a muito custo, e não uma reação inflamada a uma ofensa identificável ou suposta. Para evidenciar a estratégia, o ofendido afirmou: “Não me dou ao trabalho de refutar palavra por palavra o seu palavreado sobre mim, limito-me apenas (bem, com relutância, acredite)...” O depoente sobre *DAB* afirmou que sua resposta era bastante custosa e deixou subentendido o desejo que as coisas não tivessem chegado a esse ponto.

Quando Iser (1999) pontuou os contornos do processo de interpretação do texto, pontou a relação entre o escrito e os dispositivos de consciência. A resposta de Tabacchi a Biard, indica o dispositivo da consciência do ofendido pelo texto do *monsieur francês*, que foram as constantes associações feitas entre Tabacchi/senhor X a avareza. Essa é a temática principal do desabafo exposto.

Para tentar responder a isso, o ofendido apontou para a quantidade de tempo no qual Biard teria ficado na província do Espírito Santo as custas do imigrante: “você preferiu minha hospitalidade a qualquer outra, porque me disse ingenuamente que pelo menos não me envolveria em nada e que não me faria reconhecer a polidez pela doação de alguns quadros; é portanto porque você quis que você esteve em minha casa, assim como sua encantadora empregada (que fez tudo, morou, comeu, lavou e vestiu durante quatro meses inteiros).”

Difícil saber quem falou a verdade, quem mentiu, ou se ambos falavam a partir de suas perspectivas, tanto na narrativa de Biard em *DAB*, quanto na resposta de Tabacchi no *Jornal do Commercio*. Observa-se, porém, que o artista lionês foi acusado de passar quatro meses vivendo às custas do anfitrião, incluindo as despesas com presença e manutenção da sua empregada. A julgar pelo tom da resposta do leitor: a) Biard se ofendera com a hospitalidade; b) Tabacchi se ressentira da demora de Biard em sair de sua propriedade; e c) o texto no jornal permitiu identificar a rápida recepção do conteúdo do relato da viagem ao Brasil.

O tema da mesquinhez prosseguiu com o imigrante europeu relatando outras situações nas quais a perspectiva da avareza pareceu combinar mais com a figura do peregrino francês que com a sua:

O ridículo é uma arma poderosa; você a maneja com certa graça (percebe que tenho um bom caráter), mas enxerga o argueiro e não vê a trave; pois, em boa fé, que tema mais propício à caricatura do que vocês mesmos? Vós, Ilustre Cavaleiro, recebido aqui, como é de conhecimento público, com deferência absolutamente excepcional, hospedado no Palácio, etc., jantando apenas uma ou duas vezes por semana no hotel porque era caro demais (como dizíeis), em outros dois dias nas casas de quem o convidava, outros dois dias como convidado, e o restante da semana com 160 réis de angu e sarrabulho, comprados no mercado, em concorrência com os negros e o meu cachorro, e que o senhor achava tão deliciosos!!!! Ugh!... O senhor, correndo todos os dias e durante quinze ou vinte manhãs a pé, para percorrer o trajeto daqui até São Cristóvão, sob sol ou chuva, porque teria custado demais (dois mil réis) tomar um tilburi¹³⁹... Que belo tema para um quadro (ao vosso estilo)! Representai-vos a vós mesmos! Que se vos veja, exausto, suando, encharcado, coberto de poeira, queimado pelo sol, adornado de picadas de insetos, correndo atrás de dezessete contos de réis fantásticos, preço dos cinco retratos que são tão fiéis... quanto o senhor se parece com um homem delicado. (tradução livre)¹⁴⁰

Coluna: “Para o cavalheiro monsieur Biard. Pintor do gênero”. Jornal do Commercio ano 37. n. 83. 25/03/1862.

Além de apontar para possíveis sinais da avareza de Biard, a resposta de Tabacchi sugere um pouco do cotidiano do artista francês no Rio de Janeiro. Primeiramente hospedado no palácio, usufruindo do melhor tratamento possível na corte de D. Pedro II. Porém, em outros dias da semana o desafio fora se locomover e se alimentar com uma soma de 160 réis. E para isso, jantar no restaurante do hotel seria impossível, já que segundo o senhor X, Biard julgava a comida do local cara.

¹³⁹ N.T.: Tilbury é uma espécie de serviço de transporte utilizada no serviço de mobilidade urbana nas cidades no século XIX.

¹⁴⁰ *Le ridicule est une arme puissante; vous la maniez assez gentiment (vous voyez que j'ai le caractère bien fait), mais on voit la paille, et l'on ne voit pas la poutre; car là, em bonne foi, quel plus beau sujet de charge que vous-même? Vous Illustre Chevalier accueilli ici, comme c'est de notoriété publique, avec uns déférence tout-à-fait exceptionnelle, logé au Palais, etc., dinnat seulement une ou duex fois par semanis à l'hôtel parce que ça coutait trop cher (comme vous disiez), autres deux jours chez ceux qui vous invitaient, et le reste de la semaine avec 160 rs. de angu et sarrabulho, achetés au marché, en concurrence avec les négres et mon chien, et que vous trouviez si exquis!!!! Pouah!... Vous courant teus les jours et pendant 15 ou 20 tons les matins à pieds, por faire le liene qu'il y a d'ici à St. Christophe, avec soleil ou pluie, parce que ça vous aurait trop couté (2\$000) pour prendre un tilbury... Quel bean sujet de tableau (votre genre,! Faites-nons ça! Qu'on vous voie, harrassé, suant, em nage, couvert de poussière, brûlé du soleil, fleuri de bertojeas, courir après 17.000 \$ fantastiques, prix des cinq portrais qui sont aussi ressemblants... que vous vous ressemblez à um homme délicat.*

Em seguida, o ofendido cita o que teria sido o *menu* do autor de *DAB* nos dias comuns: angu e sabulho. Além disso, o imigrante sugeriu que esse tipo de refeição era a ração regular de seus escravos e do seu cão. Descrever isso publicamente era a tentativa de igualar a imagem de Biard à dos animais e dos homens escravizados.

Depois de denunciar a dieta e as economias do rival, Tabacchi voltou suas críticas aos negócios do lionês na capital imperial. De acordo com o negociante, o artista se deslocava por longos trajetos a pé e correndo, para evitar arcar com serviço particular de transporte. A consequência disso foi uma aparência queimada de sol, coberta de poeira, com marcas de picadas de insetos e atormentada.

Todo esse esforço seria para receber dezessete mil réis por cinco quadros, que o imigrante europeu considerava muito diferentes da proposta original. Essa foi uma ofensa específica para um artista que se considerava especialista na pintura histórica, corrente artística que se orgulhava da proximidade da pintura com a realidade. Logo, quadros distintos das paisagens ou das pessoas pintadas era sinônimo da inabilidade do artista.

Mas não foi apenas com detalhes pessoais que Tabacchi respondeu a François Biard. Seu texto também trazia algumas marcas de conhecimento acerca das especificidades do ato de escrever. O excerto foi aberto com um reconhecimento do talento do autor de *DAB* em escrever de forma engraçada: “O ridículo é uma arma poderosa, você lida com isso muito bem (você vê que eu tenho um bom caráter)...” Tem-se aí o ofendido reconhecendo a habilidade do ofensor em fazer rir, e destacando que para aquele objetivo – fazer troça com Tabacchi – Biard havia sido muito bem-sucedido.

Nesse ensejo, o mercador aproveitou para dar mais uma mostra de seu bom caráter, tentando se contrapor ao *monsieur* ao reconhecer um mérito em Biard, aquilo que supostamente o viajante francês não havia sido capaz de fazer em relação a Tabacchi. Em seguida, o leitor usa uma metáfora bíblica para começar a mostrar como o caráter de Biard era exatamente aquilo que ele criticava no comerciante europeu: “mas vemos a palha e não vemos a trave”.

O referido trecho é uma síntese do verso bíblico contido em Mateus 7:3, parte do discurso de Jesus no discurso do Sermão da Montanha. A explicação mais aceita para a expressão é que antes de apontar os erros daqueles que

cercam (a palha), deve-se fazer um exame criterioso da própria conduta, pois em muitos casos a falha é muito pior do que aquilo que é denunciado na conduta dos outros (a trave). O argumento servia muito bem para a ideia que o homem queria apontar: o autor do livro o acusava de coisas que, em verdade, eram defeitos dele próprio. O absurdo da situação colocava, na perspectiva de Tabacchi, seus atos como uma palha e as críticas, em tom de humor e deboche de Biard, como a trave.

O formato da resposta manteve mesmo padrão no trecho da réplica de Tabacchi a Biard apresentada em sequência:

Ora, é preciso ter, como se diz, certa ousadia – ou mesmo descaramento – para pretender passar no Brasil como pintor histórico quando se tem por nome Biard. Quanto à condecoração, francamente, meu caro Biard (e digo-lhe 'bravo'), será que se concede a Cruz do Cruzeiro com a mesma facilidade com que lhe foi concedida a outra? O senhor sabe muito bem que esta última lhe foi dada por... compensação.

Além dos famosos dezessete contos, o senhor ainda queria que comprássemos, por mais dez contos, uma espécie de empastelamento que o senhor havia sobreposto ao busto de não se sabe quem, uma cabeça inverossímil, o conjunto adornado com atributos que pareciam querer designar um personagem augusto; e porque isso não foi feito segundo seus desejos, porque não se pagaram todos os seus caprichos, o senhor se entregou à veleidade de escrever... à la Dumas, como dizia! (tradução livre)¹⁴¹

Coluna: "Para o cavalheiro monsieur Biard. Pintor do gênero". Jornal do Commercio ano 37. n. 83. 25/03/1862.

O comerciante apresentou a distinção entre aquilo que Biard falava e o modo como agia em sua presença, assim como o tipo de texto produzido pelo autor francês para caracterizar seu anfitrião. Além disso, na resposta do outrora senhor X, mais uma vez foi destacada a ansiedade do escritor de *DAB* em relação a recursos financeiros. Somado a isso, Tabacchi fez uma crítica bastante dura a Biard como artista: “Porém, é ter, como dizem – coragem – querer ir para o Brasil como artista de pintura histórica quando seu nome é Biard.” Ou seja, o

¹⁴¹ *Moi j'avais la force d'écouter d'un ir sérieux le naïf écrit de vos illusions, et je ne fais que sous cape; pourtant, c'est avoir comme on dit – du toupet – que de vouloir passer au Brésil comme peintre d'histoire quando on s'appelle Biard. Quant à la décoration, là franchement, mon brave Biard (je vous dis bravo), est-ce qu'on donne la croix du Cruzeiro aussi facilement qu'on vous a donné l'autre? Vous savez bien que celle là vous l'avez eue par... compensation. Outre les fameux 17 contos, vous vouliez qu'on vous achetât pour dix autres contos une espèce de badigennage que vous aviez superposé le buste d'on ne sait pas qui, une tête invraisemblable, le tout affublé d'attributs qui semblent vouloir designer un auguste personnage; et parce qu'il n'a pas été fait selon vos désires parce qu'on n'a pas payé tous vos caprices, vous vous êtes pris à une vérité d'écrire... à la Dumas, comme vous dîsez!*

pintor lionês não era habilitado o suficiente para ser considerado artista de pintura histórica, e menos ainda para ter o gabarito de tornar sua arte desejável em outros lugares do mundo.

Isso ficou ainda mais exposto nos comentários sobre as somas que Tabacchi afirmava ser desejo de Biard por suas pinturas. Os já citados dezessete mil réis por alguns quadros e mais dez mil por algum adereço desconhecido, que seria útil para decoração da escultura de busto. Na descrição desse leitor indignado, o autor de *DAB* projetava no senhor X, características da personalidade do próprio *monsieur*.

Outro ponto interessante no excerto é a citação feita a Alexandre Dumas (1802 – 1870), importante escritor romântico do oitocentos. A citação ao autor de *Conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros* pode ter relação tanto com a estilística da escrita de Dumas, que poderia ser uma pretensão de Biard emular, quanto pode dizer respeito a um enredo que se repete em alguns dos romances do escritor: o desejo de vingança de personagens aviltados ao longo da história.

Essa segunda possibilidade também coadunaria com a situação que envolvera Tabacchi e Biard, uma vez que a vingança do francês por supostos maus tratos sofridos do europeu, seria dar a ele um destaque negativo na trama, transformando-o em um tipo de vilão avarento, invejoso e sabotador das aventuras e projetos do autor/protagonista de *DAB*. Um possível reforço a essa possibilidade é o parágrafo na qual ela está inserida. Segundo ele, o texto de Biard sobre mercador e seus negócios era fruto da frustração de homem sovina que não teve seus caprichos atendidos.

Pode-se afirmar que a resposta de Tabacchi aponta para um tipo de reação causada pela leitura do livro de viagens e aventuras no Brasil. O humor e a ironia do autor acabaram fomentando uma reação contrária à esperada desta estratégia estética. Sobre as escolhas do escritor e as reações do leitor, foi dito que

Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre o texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão da capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale a dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção. (Iser, 1999, p. 10)

Da assertiva de Iser (1999), pode-se depreender que a reação do leitor europeu de *DAB* seria um exemplo da criatividade da recepção. O desagrado seria fruto de uma distância entre um enredo que visa estimular atos no leitor e a elaboração deles na consciência daquele que lê. A narrativa no livro causou descontentamento em um tipo de leitor, e isso revela como a recepção foge ao controle do texto e do autor, mesmo que o leitor seja idealizado.

No caso específico de Tabacchi/senhor X, ocorrem duas especificidades. A primeira é que, mais que leitor, Tabacchi havia se tornado personagem da obra. Alguém descrito a partir de eventos vivenciados em comum ao monsieur Biard, mas descritos apenas sob o ponto de vista do artista lionês. A criatividade dos sentidos estaria a serviço da reelaboração da narrativa escrita, moldando-a à perspectiva do próprio imigrante europeu sobre os eventos. Seu depoimento no periódico carioca também revela seu desejo de interpelar Biard acerca da descrição que fizera sobre os eventos vivenciados.

A segunda especificidade é que o senhor X não era o leitor idealizado por Biard na escrita do livro. Certamente, havia um público leitor na França, interessado em textos de viagens, que tinha contato com o tipo de narrativa, e portanto, tinha uma expectativa em relação ao texto. É possível que, para esses, as histórias de Biard tenham sido cativantes. Seguramente, este não era o caso de Tabacchi, tanto que o autor do livro utiliza um pseudônimo, a fim de dificultar a identificação do seu rival. A fonte revela que o mistério não durou muito tempo.

Era de se esperar que leitores europeus e franceses se esbaldassem com o texto, achando graça das proposições de Biard e dos personagens que ele havia encontrado no Brasil. Não obstante, situação diversa à idealizada no texto foi encontrada na reação de Tabacchi/senhor X, que não só se sentiu aviltado com a narrativa, como respondeu aquilo que considerou ofensivo da parte do autor de *DAB*.

Um outro exemplo de leitor que fugiu das estruturas linguísticas pensadas para direcionar consciências foi André Adolphe Daux (?? – 1881). Daux é um personagem desta história editorial sobre o qual sabe-se pouco e do qual dispõe-se de poucos estudos em português e em francês. Apesar disso, os registros disponíveis sobre sua vida, apontam para um outro perfil de leitor de *DAB*.

O primeiro registro dele localizado na imprensa brasileira é de 1856¹⁴², e traz um anúncio de aulas de francês ofertadas pelo imigrante nascido em Paris. No ano seguinte, em publicação¹⁴³ da lista de estudantes aprovados do Colégio Santa Cruz na cidade do Rio de Janeiro, novamente há um registro sobre Daux, desta vez integrando a lista de docentes da instituição.

Em 1858, além das atividades como professor da língua francesa, o referido personagem iniciou seu processo para adquirir a nacionalidade brasileira e o desdobramento do pleito pôde ser acompanhado nas edições do *Diário do Rio de Janeiro* e do *Jornal do Commercio*, ao longo do mesmo ano e do início de 1859¹⁴⁴. Nesse período, também foi possível identificar uma relação entre Adolphe Daux e alguns livreiros famosos do Rio de Janeiro no período. Há registros de importações de caixas de livros em conjunto com B. L. Garnier, com os irmãos Laemmert e com outros comerciantes de livros locais¹⁴⁵.

Ademais, há registros de que Daux podia ser encontrado regularmente na Livraria Pinto¹⁴⁶ para contratação dos seus serviços. Possíveis clientes do seu curso “*Metodo mnemotechnico da lingua franceza*” também receberam informes, via imprensa carioca, que o imigrante estava disponível também para aulas privativas. Um entre os alunos particulares¹⁴⁷ de Daux foi Antônio José Fernandes de Oliveira Júnior, que décadas depois se tornou parlamentar pela região norte do Brasil e teve uma contribuição significativa para a construção do Teatro do Amazonas no final do oitocentos.

É nesse ambiente de tutor de alunos bem-nascidos, docente de colégios conceituados da capital imperial e da proximidade com importantes livrarias/livreiros situados no Rio de Janeiro que Daux teve contato com o livro de Biard e também publicizou indignação ante os comentários “doentios” e “indigestos” sobre o Brasil e seu povo em *DAB*,

O acaso acaba de colocar este livro diante de nossos olhos e, após tê-lo percorrido, não hesitamos em declarar que jamais uma obra mais doentia e indigesta nasceu de um cérebro enfermo. Tudo o que a imaginação pode conceber de mais extravagante, e a má-fé de mais

¹⁴² Jornal do Commercio ano 31 n. 360. 30/12/1856 p. 4.

¹⁴³ Jornal do Commercio ano 32 n. 349. 20/12/1857 p. 1.

¹⁴⁴ Diário do Rio de Janeiro ano 38. n. 028. 30/01/1858 p. 2; Jornal do Commercio ano 34. n. 237. 27/08/1859; Diário do Rio de Janeiro ano 32. n. 119. 29/07/1860 p. 1.

¹⁴⁵ Jornal do Commercio ano. 34. n. 55. 24/02/1859 p. 3.

¹⁴⁶ Jornal do Commercio ano 33. n. 253. 14/09/1858 p. 3.

¹⁴⁷ Diário do Rio de Janeiro, ano 38. n. 025. 27/01/1858, p. 2.

enganoso, foi reunido pelo autor com o objetivo de caluniar e ridicularizar um país no qual foi recebido por todos e em todas as classes da sociedade, com a mais cordial hospitalidade. Com efeito, o sr. Biard não nos relata que, durante todo o seu tempo de permanência no Brasil, tenha sofrido a menor ofensa da parte dos nacionais; ao contrário, ele cita com satisfação as numerosas demonstrações de simpatia que lhe foram dispensadas por toda parte, e que, aliás, ele sempre atribui ao seu próprio mérito e à sua elevada celebrite. (tradução livre)¹⁴⁸

Correspondência A. Daux: Jornal Diario do Rio de Janeiro ano 43. n. 81. 23/03/1863.

Se as lamúrias de Pietro Tabacchi estavam direcionadas, principalmente, para a associação de seu nome à avareza e ganância, Adolphe Daux apresentava desgosto contra os comentários de Biard em *DAB* em relação ao povo brasileiro. A razão da desaprovação permite inferir traços dos locais sociais ocupados pelos dois estrangeiros leitores do livro, que estavam construindo suas vidas no Brasil.

O negociante era homem de negócios e representante, por um tempo, da comunidade de imigrantes da região onde hoje é a Itália na província do Espírito Santo. Este poderia ter seus negócios comprometidos, assim como sua reputação se a alcunha de sovina fosse associada à sua imagem. Por outro lado, entre 1862 e 1863, havia pouco tempo que Daux tinha adquirido a nacionalidade brasileira e seu trabalho dependia diretamente da confiança dessa população em sua conduta e competência.

Desse modo, a narrativa do *monsieur lionês* sobre o país poderia atrapalhar bastante os planos de Daux, assim como interferir nas relações presentes e futuras do professor de língua francesa com a alta sociedade da capital imperial. Pensando ainda na relação presumível dele com os livreiros, e na possibilidade de estar associado a alguma das livrarias fluminenses, os comentários “doentios” do escritor lionês poderiam ser muito ruins aos negócios.

¹⁴⁸ *Le hasard vient de mettre ce livre sous nos yeux, et, après l'avoir parcouru, nous n'hésitons pas à déclarer que jamais oeuvre plus malsaine et plus indigeste n'est éclosé dans un cerveau malade. Tout ce que l'imagination peut enfanter de plus extravagant, et la mauvaise foi de plus mensonger, a été réuni par l'auteur dans le but de calomnier et ridiculiser un pays dans lequel il a été reçu par tous et dans toutes les classes de la société avec la plus grande cordialité. Em effet, M. Biard ne nous dit pas que pendant toute la durée de son séjour au Brésil il ait jamais eu à souffrir la moindre offense de l'apart des nationaux; au contraire, il cite avec complaisance, les nombreuses marques de sympathie qui lui sont prodiguées par tout, et que du reste, il attribue toujours à son mérite et à sa haute célébrité.*

A crítica do parisiense foi composta pela dialética entre uma criatividade perniciosa e maledicente e a generosidade e altivez daqueles que foram objetos do mau sentimento. O texto se inicia com um comentário contundente de Daux afirmando que Biard poderia ser compreendido como alguém de péssima índole, por ter a audácia de retribuir a gentileza e educação da população brasileira com comentários feitos por má fé e fruto de “uma mente enferma”.

É também interessante, notar como a expressão francesa, *le hasard*, já apresentada anteriormente é recorrente nos escritos destes franceses. No caso de Biard e das passagens analisadas a expressão remete à sorte, *bem-aventurança*. No caso de Adolphe Daux poderia ser traduzida como o *destino* ou *acaso*. Independente do uso, a expressão substitui uma noção de mundo na qual a um ser exterior aos seres humanos direciona seus caminhos, guiando suas escolhas e as consequências das mesmas.

O texto desse leitor de *DAB* é interessante e revelador pois ao longo das linhas e colunas do jornal, Daux listou os argumentos e as páginas nas quais eles se encontravam, justamente para rebatê-los. É o acontece no trecho seguinte da carta do professor, momento no qual ele ridiculariza os comentários e a vestimenta de Biard ao longo de seus anos no Brasil:

Página 87 – Várias delas estavam acompanhadas por indivíduos, provavelmente seus pais, que caminhavam com igual dignidade, trajando sobretudos das mais variadas cores. É, sem dúvida, para corroborar essa afirmação que o Sr. Biard se queixa, em cada capítulo, de ser obrigado a vestir seu fraque preto; suas queixas incessantes contra uma etiqueta incômoda conciliam-se perfeitamente com a descrição que nos dá dos brasileiros em casacas coloridas. Não deixa, aliás, de levar consigo o referido fraque preto às florestas virgens, por ter ouvido dizer que a alta sociedade dos Botocudos e dos Tupinambás era rigorosa quanto ao vestuário. Quanto a nós, todas as vezes que tivemos o privilégio de encontrar o Sr. Biard nas ruas da capital do Brasil, ao pensarmos naquele requintado alojamento na Place Vendôme de que nos falava, éramos involuntariamente transportados para o bairro de Mouffetard. (tradução livre)¹⁴⁹

¹⁴⁹ *Page 87. – Plusieurs d'entr'elles étaient accompagnées par des individus, leurs pères sans doute, marchant Presque aussi dierement, avec des souquenilles de toutes couleurs. C'est sans doute pour venir à l'appui de cette vérité que M'Biard se plaint à chaque chapitre d'être obligé de mettre son habit noir; ses plaintes incessantes contre une étiquette genante se concilient parfairement avec la description qu'il nous donne des brésiliens em souquenilles; aussi ne manque-t-il pas d'emporter le dit habit noir dans les forêts vierges, parce qu'il a entendu dire que la haute société des Botocudos et des Tupinambás était à cheval sur la ténue. Quant à nous, touies les fois que nous avons ou l'avantage de recontrer M. Biard dans les rues de la capitale du Brésil, et que nous pensions à ce déliciey longment de la place Vendôme dont il nous entraînaient involontairement vers le quartier Mouffetard.*

Correspondência A. Daux: Jornal Diario do Rio de Janeiro ano. 43 n. 81. 23/03/1863.

Agora, ao invés de se insurgir contra comentários jocosos acerca do povo brasileiro, a correspondência do leitor francês se voltava a estereótipos sobre a moda praticada no Brasil que Biard havia tentado reproduzir. Há um momento no trecho de *DAB*, que narra os primeiros meses do artista lionês no Rio de Janeiro que ele critica a moda carioca de usar preto em qualquer situação. Esses comentários são objeto de desconstrução no respectivo trecho aqui apresentado.

Em seu desenvolvimento, Daux sinalizou o absurdo da ideia de que as pessoas o tempo todo e em todos os lugares estavam se vestindo de preto. Para isso, ele se refere aos elementos que Iser (1999) caracterizou como signos e estruturas linguísticas do texto. O encadeamento lógico desses elementos dá a coerência e coesão à escrita, assim como transmite as mensagens propostas na narrativa. Essa é a estrutura do escritor que Daux atacou.

Isso fica explícito na apresentação da suposta justificativa de Biard para se referir aos figurinos de brasileiros. Aquela temática estaria a serviço da caracterização e da associação dos comportamentos e vestimentas dos povos indígenas ao exotismo. Segundo Adolphe Daux, a moda era usada como instrumento narrativo para assinalar a dimensão pitoresca do Brasil no texto de François Biard. Tanto no suposto monopólio da cor escura nas roupas dos brasileiros da capital quanto na colocação e extravagância de alguns trajes e adereços de Botocudos e Tupinambás.

Essa desconstrução do texto, a partir da organização e verossimilhança dos argumentos, parece corresponder ao olhar de alguém que escrevia e que lidava com as mesmas estruturas de organização do pensamento para comunicar-se através da escrita. Escrever e publicar também foram traços da cultura a partir dos quais se pode conhecer um pouco mais sobre André Adolphe Daux, leitor e crítico de Biard analisado neste trecho da pesquisa.

O ato da escrita nos apresenta pelo menos duas perspectivas a partir das quais o leitor parisiense naturalizado brasileiro pode ser compreendido. As poucas informações biográficas sobre ele apontam para algumas obras escritas por Daux ao longo de sua vida. A mais antiga nesses registros é *Voyages et*

*Recherches em Tunisie*¹⁵⁰ escrito em 1869 e publicado em 1872 como fascículo no *Le Tour du Monde*.

Outra obra listada e atribuída ao professor e viajante parisiense foram os manuais *Cours complet pratique et théorique de langue portugaise* de 1878, pela *Guillard et Cie*, e *Exercices du Cours pratique de langue portugaise* da mesma editora mas de 1880. A última e mais famosa de suas publicações é *Le Portugal de Camões*, que foi publicada postumamente em 1890, sem informações precisas acerca da editora. Este livro também foi publicado em português dois anos depois.

Também havia notícias sobre a disponibilização impressa do *Metodo mnemotechnico da lingua franceza*, que poderia ser adquirido em algumas livrarias do Brasil. Somando esse dado com a falta de assinatura de uma editora nas folhas de rosto do livro sobre Portugal, é possível que Daux tenha tentado comercializar os textos sobre seu método de aprendizagem do francês e seu livro acerca de Portugal burlando essa intermediária, ou seja, a editora, e tendo maior controle sobre distribuição e lucros de suas obras.

A seguir, outro trecho do relato do imigrante francês no qual são descritos os sentimentos suscitados pelo livro de Biard no leitor. Dessa vez, a questão dos preços caros cobrados pelo artista lionês é repetida, bem como a distância, na opinião de Daux, entre o valor que era pedido pelo *monsieur* e aquilo que as peças artísticas valiam, na perspectiva dos consumidores:

Página 71 – Sua Majestade desejava que eu lhe fizesse o retrato, etc... Se estamos bem informados — e cremos que sim, pois recorremos a fontes seguras — não teria sido Sua Majestade quem solicitou ao Sr. Biard que pintasse seu retrato, mas sim o próprio Sr. Biard quem teria pleiteado tal favor. Afirma-se até que Sua Majestade, o Imperador, somente o teria concedido após reiteradas solicitações do Sr. Biard. Eis o que de fato ocorreu: o Sr. Biard ofereceu-se para realizar o retrato, alegando que o fazia pelo desejo de ter a honra de reproduzir os traços augustos de Sua Majestade; contudo, quando o trabalho foi concluído, apresentou uma nota cujo valor ascendia a 14\$000 — aproximadamente 40.000 francos. Não nos cabe avaliar qual teria sido o pensamento de Sua Majestade diante de tal cobrança. O Sr. Biard foi pago imediatamente. De resto, já não nos surpreende que o Sr. Biard afirme que recusava todas as encomendas que lhe eram feitas. Desde que não se tratasse de... 40.000 francos. Oh! Bilboquet! É uma bela quantia, 40.000 francos. Confessamos que não nos desagradaríamos de recebê-la de tempos em tempos, com a condição, contudo, de não insultar aqueles que nos presenteassem com tal montante. Página 75

¹⁵⁰ DAUX, A. A. "Voyages et Recherches en Tunisie". p. 257-272. In: CHARTON, E. *Le Tour du monde*. Paris: Hachette et Cie, 1872.

— Ofereceram-me uma chave que abria uma das portas do palácio etc... Esse objeto verdadeiramente prodigioso não cabia em nenhum dos meus bolsos. Ainda assim, aceitei-o com aparência de gratidão, reservando-me o direito de mandar costurar uma extensão em todos os bolsos das minhas roupas — o que de fato fiz. Quão verossímil isso é! E, além disso, como essa deliciosa e util pilharia exprime bem a gratidão do autor pela solicitude de que foi alvo! O Sr. Biard embeleza esse lampejo de espírito com uma gravura na qual um negro, vestido como camareiro, apresenta-lhe uma chave que poderia servir de letreiro para a oficina de um serralheiro. Permitimo-nos ainda, mais uma vez, assinalar que ele se engana quanto à cor: nenhum negro é admitido no serviço particular de Sua Majestade (tradução livre)¹⁵¹

Correspondência A. Daux: Jornal Diario do Rio de Janeiro ano. 43 n. 81. 23/03/1863.

O trecho correspondente apresenta um trabalho de pesquisa feito por Daux para desmentir as observações de Biard acerca do Brasil e do Rio de Janeiro. Nas supostas pesquisas, há uma segunda versão acerca da suposta amabilidade das relações entre Biard e alteza real D. Pedro II, imperador do Brasil. Em *DAB*, o peregrino francês havia sido convidado insistente pelo monarca brasileiro para pintar a família real. Na versão trazida por Daux, o antigo retratista da Monarquia de Julho havia insistido muito para registrar a face do governante brasileiro e havia sido petulante ao cobrar posteriormente por tal pintura.

Dessa vez os registros sobre a ganância de Biard apontam que ele havia solicitado quatorze mil réis pela tela de D. Pedro II. E isso era o real motivo,

¹⁵¹ *Page 71. – As Mageste désirait que je fisse son portrait, etc... Si nous sommes bien informe, et nous croyons l'être, car nous avons puisé aux bonnes sources, ce ne serait pas As Magesté qui aurait prié M. Biard de faire son portrait mais bien. M. Biard qui aurait sollicite cette faveur. On prétend même qye Sa Magesté l'Empereut ne l'aurait accordée qu'aux demandes réitérées de M. Biard. Or voici ce qui est arrivé: M. Biard a fait cette offer pour avoir, disait-il l'honneur de reproduire les traits augustes de Sa Magesté; cependant, lorsque le travail fut achevé, il présenta une note que montait à 14:000\$, à peu près 40,000 francs. Nous ne nous permettrons pas d'apprécier quelle fut la pensée de As Magesté em présence d'une semblable réclamation. M. Biard a été payé immédiatement. Du reste, nous ne nous étonnons plus si M. Biard nous dit qu'il refusait toutes les commandes qui lui étaient faites. Du moment où il ne s'agissait pas de... 40,000 francs. Oh! Bilboquet! C'est um beau chiffre, 40,000 francs. Nous avouons que nous serions bien aise de les toucher de temps em temps, sous la condition toutefois, de ne pas insulter ceux qui nous em feraient cadeaux. Pag. 75. – On m'avait offer tune clef qui ouvrrait une porte du palais etc... cet instrument vraiment prodigieux, aucune de mes poches ne pouvait le contenir. Cependant, je l'acceptai avec une apparence de reconnaissance, me réservant de faire poser une allonge à chacune despoches des mes vêtements, ce que je fis. Comme c'est vraisemblable! Et em outre, cobien cette délicieuse et fine plaisanterie exprime bien la gratitude de l'auter pour la solicitude dont il em est l'objet! M. Biard enjolive ce trait d'esprit par une gravure où un nègre habillé en chambellan lui présente une clef pouvant server d'enseigne à un atelier de serrurier. Nous nous permettrons encore cette fois, de dire qu'il se trompe de couleur; aucun nègre n'est admisdansle servisse particulier de Sa Majesté.*

segundo Daux, de Biard não ter comercializado muitas telas no país, o autor costumava cobrar excessivamente caro pelas suas pinturas. O alto custo da soma na década de 1860 é expresso no trecho: “É um bom valor, 40.000 francos. Admitimos que ficaríamos muito felizes em tocá-los de vez em quando, desde que não insultássemos aqueles que os presenteiam”. Não se sabe se Daux já havia visto e tocado a referida soma, ou se a expressão servia como reforço do quanto a soma significava. O que o trecho apontava é que o valor não era algo acessível a maior parte dos leitores, que provavelmente se sentiriam contemplados com o exaspero sugerido por Daux ante os custos da arte de François Biard.

O leitor parisiense de *DAB* também utilizou o humor como uma estratégia para se contrapor a Biard. Nesse caso, ele afirmava que o retorno de um investimento de 14\$000, que era uma pintura de si feita por Biard, era um tipo de negócio cujo custo ofendia o investidor. O humor também aparece ao descrever uma situação anedótica descrita por Biard: um suposto uso de uma chave enorme, que representava a “posse” da capital imperial.

A chave é descrita como suficiente para representar um letreiro ou placa que identificasse uma oficina de chaveiro. A referida situação foi ilustrada pelo autor de *DAB* (Biard, 1862, p. 76), mas contraposta de forma a acentuar o desconhecimento do *monsieur* sobre o funcionamento do serviço régio no Brasil. Na ilustração, era um negro que mostrava a Biard a imponente chave, de acordo com Daux e suas pesquisas, negros não eram admitidos no serviço do paço imperial.

Chaves, quadros, cores de roupas e estruturas textuais foram revelando como o texto de *DAB* causou alguns ressentimentos no Brasil, mesmo que os leitores até agora apresentados não fossem brasileiros. Somado a isso, as correspondências endereçadas ao *Jornal do Commercio* e *Diario do Rio de Janeiro* indicaram que o livro foi lido nas diferentes províncias brasileiras, alcançando leitores residentes no Espírito Santo e no Rio de Janeiro, mesmo que as repostas ao texto saíssem apenas na imprensa carioca.

Além disso, as situações de Pietro Tabacchi e Adolphe Daux indicam a rápida difusão de *DAB* pelo Brasil. Levando em conta algumas limitações logísticas da época, tem-se registros de leitores comentando o livro no ano de seu lançamento, 1862, e no ano subsequente, o que indica não só um contato

rápido com a obra, como também uma articulação acelerada para responder as “pilherias” impostas por Biard.

O próximo registro da apropriação do livro ocorreu duas décadas após seu lançamento, em meio a notícias do falecimento de Biard. Foi nesse momento que Sant’Anna Nery também revelou descontentamento com a narrativa de *DAB*, um contexto (morte de Biard e reflexão sobre o livro) que o obrigou a exercitar algumas memórias do autor e do texto outrora esquecidas:

- Então o seu Imperador anda de chave no bolso? exclamava outro, mostrando-me o retrato do Sr. D. Pedro II com uma chave enorme, uma chave-tranca a subir-lhe do bolso posterior da sobrecasaca. E os alumnos rião a bandeiras despregadas. Nas ruas, eu pobre estrangeiro de 14 annos incompletos, só deparava com gigantescos cartazes anunciando o pamphleto de Biard. Nas livrarias, por ocasião do ano novo, quando ia procurar um livro ilustrado para dar de presente a algum amigo o livreiro ironicamente oferecia-me o livro de Biard. Eramos dous rapazinhos vindos lá das mattas do Amazonas, e, vergando sob reiterado insulto, juramos que um dia o tal Biard nos pagaria os desgostos que curtíamos por sua causa.

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio ; Rio de Janeiro, ano 61. n. 199. 19/07/1882.

Frederico José de Sant’Anna Nery (1848 - 1901) nasceu em Belém, província do Pará e ali viveu e estudou até o final da década de 1850 (Lima, 2015). No início de sua adolescência se mudou para Paris a fim de estudar no seminário *Saint Sulpice*, com o apoio de clérigos de sua cidade de origem. O esforço, porém, não surtiu o efeito pretendido, já que Nery não se tornou padre. Em invés disso, ele desenvolveu uma carreira ligada as letras e a escrita secular.

A carreira lhe conferiu destaque, principalmente no exterior. Em 1867, se formou como bacharel em Letras. Em 1870, tornou-se doutor em Direito pela Universidade de Roma. Ao longo daquela década, escreveu para a Igreja, o que lhe possibilitou receber o título de *barão* outorgado pelo papa Leão XIII (1810-1903) (LIMA, 2015). Sant’Anna Nery também se destacou nos círculos letRADOS franceses, escrevendo para os jornais *Le Figaro* e *Republique Française*, além de ser diretor dos periódicos *L’America* e *Le Brésil* (Lima, 2015).

Em meio a todas essas atividades, o leitor também escrevia quinzenalmente para a imprensa do Brasil o folhetim *Ver, ouvir e contar*. Nele, publicava crônicas e comentários sobre romances e autores franceses. Embora o folhetim não fosse assinado por ele, Ângela Neves (2007) e seu biógrafo Pedro

do Rego (1882) atribuem a Nery a autoria dos textos. Os elementos do trecho do folhetim apresentado anteriormente parecem corroborar a ideia de que Nery era o autor dos textos, ao menos aqueles publicados na década de 1870 e 1880.

Segundo o excerto, o leitor de *DAB* era alguém que era recém-chegado à capital francesa no período de lançamento do livro, momento em que era possível ver, segundo a fonte, panfletos acerca do impresso em vários lugares. Embora tenha havido uma recepção negativa ao texto sobre a viagem ao Brasil, o comentário de Nery sugere que no círculo cultural parisiense, o livro do *monsieur Biard* era bastante conhecido e lido.

Há outros comentários que sugerem tanto que Nery fora de fato autor do folhetim, quanto estratégias editoriais da *Hachette*, já comentadas anteriormente. Sobre a autoria de Sant'Anna Nery o autor descreveu a si e a um amigo como: “rapazinhos vindos lá das mattas do Amazonas...” o que coaduna com o local que Lima (2015) e Neves (2007) indicam como espaço no qual Nery nascera. Em relação às estratégias editoriais, o texto afirmava que, para as compras de presentes do final de ano, as livrarias que o leitor visitava costumavam lhe oferecer, com certo deboche, o livro de Biard.

Os *catalogues de livres d'etrennes* eram um tipo de publicação bastante comum da *Hachette*, que oferecia aos leitores a oportunidade de presentear a si mesmos ou a terceiros com as coleções da editora. A situação descrita por Nery, pode indicar tanto que a compra de livros nesse período era comum, quanto que ele poderia ser um cliente em potencial da *librairie*.

Outro ponto a ser destacado é que, embora seja bastante plausível pensar que o ponto de interesse destes comerciantes em Sant'Anna Nery estivesse relacionado ao fato de ele ser brasileiro e de uma região longamente descrita em *DAB*, é também igualmente possível pensar que o tipo de literatura feita por Biard era também destinada ao público escolar, um setor do capitalismo editorial pelo qual Louis Hachette havia lutado para entrar e dominar nas décadas de 1840 e 1850. Desse modo, além apresentar reflexões sobre as consequências do conteúdo do livro, o relato de Nery acabou reforçando algumas das hipóteses sugeridas ao longo da pesquisa.

Há uma representação do livro no relato do leitor brasileiro, que também apareceu no texto sobre a recepção do livro feito pelo leitor francês. O tema em comum é a ideia da grande chave que simbolizava a “posse” da capital imperial.

No comentário de Adolphe Daux, a chave aparecia associada a uma ilustração do livro na qual um mordomo do palácio a entrega a Biard, simbolizando um tipo de autorização régia para que o pintor pudesse se locomover e dispor dos serviços da cidade do Rio de Janeiro. No comentário de Sant'Anna Nery, a imagem da chave aparece novamente, dessa vez associada à figura do próprio imperador, como se ele se locomovesse portando a chave da cidade.

Esta situação específica (D. Pedro II portando uma grande chave ou comentando a este respeito do objeto) não aparece ao longo das páginas de *DAB* e seria um caso de alteração da memória, quando se lembra inconscientemente de situações que não ocorreram de fato:

Orientado ou colocado numa armadilha, o leitor encontra-se, sempre, inserido no texto, mas, por seu turno, este inscreve-se diversamente nos seus leitores. Daí a necessidade de reunir duas perspectivas frequentemente separadas: o escudo da maneira como os textos, e os impressos que lhes servem de suporte, organizam a leitura que deles deve ser feita e, por outro lado, a recolha das leituras efetivas, captadas nas confissões individuais ou reconstruídas à escala das comunidades de leitores. (Chartier, 1986, p. 123-124)

A discussão sobre as apropriações feitas acerca de *DAB* por seus diferentes leitores revela diferentes inscrições do relato de Biard nestes indivíduos. No caso acima citado, um simulacro de realidade, tendo em vista a ausência da referida descrição na obra descrita por Daux. Além deste elemento, o excerto escrito por Chartier (1986) também aponta para a necessidade do reconhecimento e da operação das duas perspectivas: o caráter inventivo do leitor em relação ao texto, e os paradigmas de estilo e sociais que visam apreender o leitor) em uma pesquisa histórica que se debruce sobre os leitores.

Embora esse seja o desafio deste capítulo, essa não é, necessariamente, a principal premissa deste estudo. Aqui a apropriação — e num contexto mais amplo, a recepção do livro — compõe um dos elementos da abordagem histórica de seu ciclo de vida. Por conta disso, não se faz uma “reconstrução à escala das comunidades de leitores do século XIX” porém se aponta as “confissões individuais” que registraram um tipo de relação de leitores com o livro.

As diferentes apropriações de Daux e Nery sobre a situação da chave, no relato de Biard sobre sua estadia no Rio de Janeiro, apontam que no interior do mesmo texto, influenciados pelas conjunturas que lhes moldaram, os diferentes

leitores enxergaram a trama do autor lionês a partir de pontos-de vista distintos, mesmo que a percepção holística de ambos acerca do texto possuísse mais elementos em comum.

Isso também permite conceber que a apreensão estética é fruída, na medida em que cada entrada do leitor no texto lhe confere um local perspectivístico distinto, ao mesmo tempo em que o horizonte ou panorama desenhado pelo texto para o leitor, parece ser algo minimamente compartilhado. No caso específico, o horizonte de *DAB* havia motivado no adulto Daux um interesse de pesquisa para elaborar um texto que desmontasse alguns dos argumentos de Biard sobre o Brasil e sua população. No caso de Nery, o panorama do livro motivou brigas e confusões típicas de adolescente:

A viagem de Biard era nosso pesadelo. Não sei quantas edições teve essa obra, primor de chacota e gracejos aleivosos. Mas o que sei muito bem é que todas as edições reunidas são certamente menos numerosas que os murros e ponta-pés que trocámos por sua causa. Quando fiquei homem completo, quis cumprir com o juramento feito na puerícia. O meu comprovinciano estava morto. Para vingar a honra nacional só ficava um dos companheiros. Entrei a procurar o meu Biard. Depois de muitas pesquisas, fui dar com ele n'uma villa obscura, nos arredores de Pariz, á orla da floresta de Fontainebleau

Folhetim do Jornal do Commercio: Ver, ouvir e contar. Jornal do Commercio ; Rio de Janeiro, ano 61. n. 199. 19/07/1882.

Nery afirmou que havia se envolvido em muitas brigas por causa dos gracejos e chacotas impostos a ele a partir de leituras de *DAB*. Pelo seu argumento neste trecho e nos anteriores, as semanas e meses posteriores ao lançamento do livro foram um período conturbado de sua juventude, no qual ele era sempre confrontado com as representações caricatas criadas a respeito de sua terra natal. Isso gerou nele o interesse de encontrar Biard e interpelá-lo pessoalmente as motivações para produzir aquela narrativa.

Outro ponto a ser destacado é que o texto fala de duas temporalidades: a da vida de adolescente, envolvido em confusões motivadas pela defesa da honra de seu lugar de origem, e, logo na sequência, a de um homem adulto, que, embora desejasse algum tipo de vingança e retaliação ao autor que lhe impusera diversos desgostos na juventude, agora o buscava a fim de interpelá-lo acerca das motivações daquele texto. O Nery adulto também havia lidado com perdas,

afirmara que seu colega brasileiro estava morto, e, de certo modo, o confronto com Biard também era algo que devia ao companheiro de mocidade.

O desfecho do trecho indica que após algumas pesquisas Nery acabara descobrindo onde seu algoz residia. O local de moradia do *monsieur* Biard era descrito como escuro, situado nos subúrbios parisienses, curiosamente próximo de uma floresta, a de Fontainebleau. O improvável encontro entre autor e leitor se deu em momentos distintos das trajetórias dos dois homens. Nery se tornara um escritor respeitado e bem relacionado com importantes veículos da imprensa parisiense. Biard, agora era um artista idoso, doente e recluso, famoso apenas em suas memórias. Sua casa refletia um pouco dessa mudança, evidenciando o efeito do tempo sobre seu prestígio. Ele saíra do endereço na Place Vendôme, local central da capital francesa, e agora morava nos arredores da cidade, mais distante do centro e da cena artística e literária.

Pietro Tabacchi, Adolphe Daux e Sant'Anna Nery foram leitores de *DAB*, em um período bem próximo de seu lançamento. Embora compartilhassem esse aspecto, eram leitores que apontam para a diversidade das apropriações que o livro do artista lionês teve entre os leitores dos mais diversos. O primeiro, um imigrante e importante comerciante que vivera na província do Espírito Santo, se mostrou descontente com o texto, sobretudo, pelo escrito associar a ele o papel de ganancioso. Sua resposta à acusação foi associar os mesmos elementos a Biard, acrescentando que o *monsieur* vivia e dependia do favor daqueles que eram objeto de sua ironia.

Daux representava um outro tipo de leitor: o imigrante francês que viera ao Brasil na tentativa de construir uma vida e carreira no jovem império americano. Aqui, se naturalizou e necessitava do acolhimento da sociedade brasileira para prosperar financeiramente. A partir daí, o leitor se esmerou em desconstruir estética e semanticamente o texto de Biard, destacando a visão pejorativa e pouco ancorada na realidade, que segundo Daux, Biard havia associado à população brasileira.

O último dos leitores aqui apresentado foi Nery, um brasileiro que vivia em situação oposta à de Tabacchi e Daux, pois era um imigrante brasileiro na França. Alguém que havia sido atingido pelo texto de Biard em sua identidade como brasileiro, algo que o fizera se envolverem algumas confusões na juventude. Nery, então, revisitava Biard e o texto do livro, décadas depois da

leitura e dos sentimentos negativos dela decorrentes. Os leitores eram bastante diferentes, as reações ao texto nem tanto.

Nesta seção, procurou-se destacar apropriações individuais da leitura — textos nos quais leitores apresentam publicamente suas opiniões em relação ao livro, e uma série de elementos que, na visão desses leitores, depunham contra a obra de François Biard. A seguir, será possível observar um outro tipo de recepção ao texto do artista lionês. Os próximos comentadores de *DAB*, apresentam seus pontos de vista não como leitores comuns de um determinado livro, mas a partir da instituição imprensa e das características que ela soma à recepção de seus textos.

5.3 As ocorrências na imprensa parisiense

Nos itens anteriores deste capítulo, apresentou-se fontes que visibilizassem o leitor “individual” de *DAB*. A materialidade que permitiu a identificação de parte destes leitores foram as diferentes encadernações do livro. As correspondências escritas por leitores do artefato para imprensa brasileira, comentando o conteúdo do livro, completam os indícios de recepção de *DAB* apresentados até o momento. Julga-se que tais elementos atestam algum nível de pessoalidade na relação entre o artefato e seus consumidores.

Não obstante, esta seção e a seguinte apontam para outros tipos de leitores da obra de François Biard. As fontes que embasam a discussão ainda são de periódicos, mas estes deixaram de apresentar uma interpretação individualizada da obra, e trouxeram o tom de crítica especializada, como um tipo de orientação para a leitura e apresentação de elementos para que ela fosse, ou não, realizada. Estas fontes se caracterizam como uma audiência institucionalizada, amparada e abrigada nos símbolos dos periódicos.

De acordo com Foucault (2015), o papel do crítico e da crítica especializada surgiu junto com a ascensão da perspectiva contemporânea do autor, e da literatura. Desse modo, o crítico seria alguém habilitado e especializado em uma determinada produção e, portanto, uma autoridade na

dispersão de enunciados a este respeito. Na imprensa francesa e parisiense do século XIX, vários periódicos se colocaram neste papel de especialistas na avaliação e divulgação das “belas artes”.

Uma das representações destas artes era a pintura/desenho, o que fez com que as revistas e jornais buscassem tecnologia para imprimir gravuras com cada vez mais qualidade. A partir daí, tornaram certas produções mais acessíveis ao grande público. Ao mesmo tempo, a imagem também era um tipo de prova material que deveria comprovar os argumentos elogiosos ou críticos da publicação sobre certos autores pinturas e/ou desenhos.

Levando em consideração a discussão realizada no primeiro capítulo, que apontou que a autoria de Biard estava ligada ao seu trabalho nas artes visuais e não na escrita, não é de se estranhar que a recepção mais imediata do livro tenha aparecido neste tipo de publicação voltada também às Artes Visuais. A seguir, apresenta-se um destes comentários acerca de *DAB* extraídos da imprensa parisiense, especificamente a revista *Le Monde Illustré* de janeiro de 1862:

Levando debaixo do braço suas telas e pincéis, e com um daguerreótipo no fundo da mala, o corajoso artista partiu para o Brasil. O Sr. Biard, movido por insaciável busca de motivos originais, a percorrer os centros urbanos com o único propósito de capturar alguns tipos humanos peculiares ou monumentos excêntricos. No Rio de Janeiro, ele esboça um negro elegante, os sapadores da guarda nacional brasileira, cujos rostos típicos, assim como os dos bolocudos* e outros indígenas pouco atraentes, chamam-lhe a atenção. Apesar dos mosquitos, das serpentes e das febres, o Sr. Biard penetra nas florestas virgens. Submerso até o queixo, não resiste à tentação de desenhar os imensos arcos que uma floresta de bambus forma acima de sua cabeça; ele passa pelo Pará para fixar no papel o aspecto original de uma loja, onde os objetos mais heteróclitos se comprimem e se entrelaçam para compor o conjunto mais insólito. (tradução livre)¹⁵²

Le Monde Illustré ano 6 n. 249 p. 46. 18/01/1862.

¹⁵² *Important sous son bras ses toiles et ses pinceaux, um daguerréotype au fond de sa malle, l'artiste courageux est parti pour le Brésil, M. Biard a soif de sujets originaux. Il ne passe dans les villes que pour y saisir Quelques types ou Quelques monuments excentriques. A Rio-Janeiro, il croque un nègre gandin, les sapeurs de la garde nationale brésilienne, dont les figures typiques des Bolocudos et autres Indiens aussi peu séduisants. Malgré les moustiques, les serpentes et les fièvres M. Biard penetre dans les forêts vierges. Immergé jusqu'au menton, il ne peut résister à la tentation qu'il éprouve de dessiner les immenses arcades que forme au-dessus de sa tête une forêt de bambous; il passe au Para pour fixer sur le papier l'aspect original d'une boutique, où les objets les plus hétéroclites se coudoient et s'enchevêtront pour former l'ensemble le plus bizarre.*

* NT: Provavelmente o autor do texto desejava escrever e se referir aos “botocudos”.

O parágrafo extraído poderia muito bem servir como proposição de legendas para as ilustrações presentes no livro de Biard, pois as situações descritas no texto também foram ilustradas ao longo da obra, “os sapadores da guarda nacional brasileira” (Biard, 1862, p. 89); “botocudos” (p. 244); “mosquitos” (p. 261); “cobras” (p. 221); “florestas virgens” (p. 173); “submerso até o queixo” (p. 217) “loja com objetos bizarros” (p. 319) são as citações comentadas e ilustradas no livro, e que aparecem na lista de situações vivenciadas pelo peregrino francês durante o período de escrita do livro.

Outros eventos descritos no excerto, embora não tenham uma ilustração correlata evidente como as descritas no parágrafo anterior, revelam momentos anedóticos retratados ao longo do livro e analisados ao longo do terceiro capítulo. Depreende-se, portanto, que os elementos listados no trecho se encarregavam de divulgar o livro a partir dos itens mais esperados em um texto sobre viagens: situações que apontassem um suposto exotismo do local visitado, com objetivo de afirmar os padrões europeus como modo civilizado de ser e estar no mundo, contrapondo-se à ideia de exotismo associada ao outro.

Outro estereótipo foi repetido no trecho em destaque publicado no *Le Monde Illustré*, que foi a descrição figurada do modo como Biard chegara ao Brasil: “Levando telas e pincéis debaixo do braço, um daguerreótipo no fundo do baú, o corajoso artista partiu para o Brasil com sede de temas originais” O trecho fazia o leitor imaginar a cena e provavelmente rir de Biard. Não obstante, a razão pela qual o *monsieur* seria razão de riso era diferente da comicidade associada aos elementos do Brasil.

As associações ao Brasil faziam rir pelo exotismo e distanciamento entre as práticas locais e a ideia de civilidade associada a França. O pitoresco era o principal signo desse modo de produzir uma representação sobre o outro. Já Biard era cômico por tentar equilibrar diversos instrumentos de trabalho de uma vez, um humor ligado a seu suposto apego ao trabalho, e não à sua suposta inferioridade civilizacional. A graça remetia à imaginação do pintor como alguém atrapalhado carregando todos aqueles objetos, equilibrando-se entre pincéis, telas, lápis e daguerreótipos; um tipo de humor que ao mesmo tempo que fazia rir, elogiava o homem pelo seu compromisso com o ofício, e pelo compromisso em aproveitar todas as situações possíveis para exercer a sua atividade.

O primeiro trecho do texto do *Le Monde Illustré* chamava atenção para *DAB* a partir de elementos que os admiradores do artista, leitores de textos de viagem ou público mais amplo do semanário já estavam familiarizados. Apesar disso, outro trecho do texto apontou para outra direção, indicando que havia mais na obra que um conteúdo já esperado:

Narrados com simplicidade, os incidentes pitorescos ou comoventes dessas peregrinações impactam de forma ainda mais eficaz a imaginação superexcitada do leitor. As ilustrações, selecionadas com esmero e executadas com a habilidade erudita que distingue o traço sutilmente humorístico de nosso colaborador, o sr. E. Riou, conferem vivacidade à leitura das cenas retratadas pelo pintor viajante. O sr. E. Riou demonstrou, nesse trabalho artístico de fôlego, uma imaginação fecunda colocada a serviço de um saber em desenho que, apesar da insuficiência documental, triunfou brilhantemente sobre todas as dificuldades. (tradução livre)¹⁵³

Le Monde Illustré ano 6. n. 249 p. 46. 18/01/1862.

O depoimento do periódico apresentou uma outra razão para a leitura do livro: o “humorístico lápis solvente do [...] colaborador, sr. E. Riou”. A frase indicava que além de um conteúdo bem escrito e engraçado, o leitor do livro encontraria ilustrações de gosto riquíssimo, que serviriam para “animar a leitura” ao representar graficamente as situações descritas por Biard.

O valor das ilustrações não era algo necessariamente novo, nem as associações feitas a *Hachette*, nem ao trabalho anterior da *librairie (Le Tour du Monde)* sobre viagens. Apesar disso, foi a primeira vez que esta categoria tão valorizada na propaganda ligada ao universo editorial francês – a beleza das imagens – apareceu associada de forma tão clara ao livro de Biard. Nos catálogos da editora, a expressão “ricamente ilustrado” surgiu algumas vezes, associadas tanto a *DAB* quanto a outros livros. O excerto do *Le Monde Illustré* indica que havia uma outra instituição do mundo do impresso, sem ligações específicas com a editora e o livro, reproduzindo o elogio as gravuras que compunham o artefato escrito por Biard.

¹⁵³ *Narrés avec simplicité, les incidents drôlatiques ou émouvants de ces pérégrinations ne frappent que plus sûrement l'imagination surexcitée du lecteur. Les illustrations choisies avec goûт et exécutées avec l'habileté savante qui distingue le crayon solvete humoristique de notre collaborateur, M. E. Riou, viennent animer la lecture des scènes retracées par le peintre voyageur. M. E. Riou a fait preuve, dans ce travail artistique et de longue haleine, d'une imagination féconde mise au service d'une Science de dessin qui, malgré l'insuffisance solvante forcée des documents, a brillamment triomphé de toutes les difficultés.*

Parte daquele trabalho tido como primoroso tinha um responsável, era Edouard Riou ilustrador da obra, e artista já reconhecido em 1862. O texto, ao tratar Riou como “nossa colaborador”, também sugeriu que ele trabalhava para a *revue* que agora publicizava *DAB*. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que o mercado de trabalho da imprensa escrita e das livrarias francesas e cariocas não era tão amplo como se pode supor, e os mesmos personagens negociavam e prestavam serviços a diferentes empresas deste ramo comercial. Fora o caso de Riou, tomando como verdade aquilo que fora escrito pelo periódico parisiense.

A habilidade dele em “triunfar brilhantemente sobre todas as dificuldades” impostas por desenhar situações que nunca vira, depunha a favor do livro, mas indiretamente também a favor do impresso que o avaliava, na medida em que o afamado ilustrador também fazia parte de seu corpo de trabalhadores. O trecho também endossava a hipótese sobre a execução do livro, e seu processo de ilustração. Esse estava submetido a um organograma que tinha Biard como supervisor atento do processo produtivo, Edouard Riou como ilustrador chefe e produtor das gravuras a serem impressas, os impressores que faziam o trabalho artístico de replicar o desenho para pedra e, por fim, possibilitar a impressão em litografuras.

Embora o trecho não falasse especificamente acerca desse terceiro nível de operação na produção das imagens, as assinaturas de gravadores em diversas das ilustrações do livro apontam nesta direção. Seu papel na “base” desse fluxo de trabalho, pode ser depreendido pelo pouco destaque dado ao labor executado por esses homens. O texto do periódico francês aponta os louros tanto para o trabalho diligente e humor refinado de Biard, quanto para a competência artística e o talento singular de Riou.

O texto do periódico também destacou a simplicidade da narrativa de Biard. Neste caso, em oposição às críticas feitas pelos leitores que estavam no Brasil a época do lançamento, a simplicidade da escrita depõe favoravelmente ao autor. Aponta para um texto acessível a uma ampla gama de leitores e permite inferir acerca da expectativa da audiência em relação a literatura de viagens a partir da segunda metade do oitocentos. Esses textos tinham como função importante entreter as “superexcitadas” imaginações dos leitores.

De onde viria esse excesso de excitação presente na imaginação daqueles que leriam as narrativas dos viajantes? É possível que a resposta estivesse em seu próprio conteúdo. As descrições das luxuriantes paisagens, acompanhadas de algumas aventuras arriscadas e desenhos belos, formavam o amálgama que compunha o livro de Biard, e outros artefatos de viajantes. O texto do periódico também tomava a característica de excesso de estímulo do livro como algo positivo. A leitura poderia fazer o indivíduo comum, a partir da imaginação, memória e visão, peregrinar pelo Brasil na companhia do *monsieur lionês*.

Esta relação do processo de produção do sentido na leitura foi novamente descrita por Iser (1999, p. 55):

O texto em si, entretanto, não é expectativa nem memória; por isso, a dialética de previsão e retrovisão estimula a formação de uma síntese, permitindo a identificação das relações entre os signos; em consequência, a equivalência destes se torna representável. A natureza de tais sínteses é bem peculiar. Elas não se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor. A projeção que aqui se realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que se “projetam” no leitor. É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos.

O autor aponta que o sentido sobre o texto é produzido a partir de uma dialética formada pela expectativa e pela memória. Ao longo do assertiva, a primeira é caracterizada como previsão e a segunda como retrovisão, sendo que a interação das mesmas forma uma parte da síntese de apreensão do texto. Para Iser (1999), não haveria compreensão de conteúdo e alcance do dispositivo de consciência sem a existência desses elementos.

Ao analisar os comentários do periódico parisiense de janeiro de 1862, foi possível encontrar os dois dispositivos indicados por Iser (1999) como fundantes da compreensão: *expectativa* e *memória*. Quais foram as expectativas relacionadas a um relato de viagens? Os excertos nos ajudam a compreender: “tramas originais”; “monumentos exóticos”; “povos indígenas”; “florestas virgens”; “comportamentos exóticos” e “incidentes engraçados e/ou comoventes”.

A releitura dos fragmentos publicados pela *revue* aponta na direção dessas expectativas que *DAB* geraria no leitor. A relação do periódico com o livro

e a leitura aponta para o papel da *crítica* na formação de expectativas em relação aos textos. Nesse sentido, não haveria a necessidade de especificidades no texto escrito por François Biard, pois as expectativas definiam o gênero textual mais do que a narrativa posta a termo.

Esperava-se da literatura de viagem monumentos exóticos, que poderiam ser objetos, pessoas e/ou rituais, povos nativos que poderiam compor ou ser eles mesmos os objetos exóticos. Entre esses dois elementos, havia uma relação evidente, pois o exotismo viria de povos e práticas culturais não compreendidas pelos europeus.

Ao lado de tais elementos, foi possível identificar dois subprodutos: comportamentos pitorescos e incidentes engraçados e/ou comoventes. Os comportamentos que causariam riso ou estranhamento estavam diretamente ligados aos grupos humanos diferentes dos europeus e seu comportamento rotulado como estranho. Diante dessas estruturas que influenciavam a produção do texto e a construção de seu sentido, seria difícil esperar uma narrativa diferente da realizada por Biard em *DAB*.

Houve um elemento externo às prerrogativas culturais do exotismo, mas que também compôs a base do “pitoresco” que moldava as expectativas relacionadas a um texto de viagem. Esse papel era ocupado pela natureza intocada, ali representada nas florestas virgens. Externo na medida em que a natureza não era um elemento da cultura humana, mas que se apresentava como algo exterior à produção de sentido acerca dos povos autóctones. Somado a isso, a natureza apontava para uma clara antítese entre o mundo urbano e previsível das grandes cidades europeias e a possibilidade de encontrar florestas virgens, e um mundo intocado na América.

Apesar dessa certa exterioridade, havia uma relação de equilíbrio e proximidade daquelas populações tidas como pitorescas e o exotismo da vegetação. Um símbolo dessa relação imbricada fora a figura dos guias das excursões europeias, pessoas que orientavam as peregrinações dos viajantes europeus, por conhecerem o lugar e estarem razoavelmente familiarizados com aquela natureza exuberante. Isso ligava os indivíduos que tinham seu comportamento descrito como *sui generis*, com a imponente vegetação que ainda cobria grandes porções daqueles lugares do mundo.

A *memória* necessária para a compreensão do texto seria a capacidade de reconhecer os padrões a fim de julgar o atendimento ou não das expectativas em relação a um texto. Os padrões seriam os mais variados: desde a formação de palavras, seu significado, a estrutura dos textos, passando pelas expectativas possíveis para cada um deles e reconhecimento dos autores e dos gêneros textuais.

As reminiscências eram necessárias pois ajudavam a modular as *expectativas*, assim como estas, depois de algum tempo, se tornavam *memórias*. A divisãoposta por Iser (1999, p. 55) é meramente didática e está a serviço do desenvolvimento das hipóteses formuladas para análise e compreensão do fenômeno da recepção. Porém, do ponto de vista prático, *expectativa* e *memória* operam em conjunto para a atribuição de sentido a um texto. Os elementos listados no *Le Monde Illustré* estiveram em outros relatos de viagem e por isso eram capazes de mobilizar *memórias* e *expectativas*.

Além desses elementos, o autor fala de projeção, que seria a compreensão individualizada de um texto. Desse modo, apreender envolveria os dois elementos já discutidos (*memória* e *expectativa*) construídos socialmente e que tem na crítica seu vetor de enunciação, e o dispositivo de consciência do leitor, chamado também de individualidade ou pessoalidade, capaz de produzir projeções/sentidos para um texto. Esses elementos apontam para a estética da recepção como um fenômeno complexo que envolve múltiplas influências.

Por isso, no tempo, no espaço e no contexto, leitores tiveram reações distintas a *DAB*. Em alguns, o livro causara descontentamento; para outros, o livro se mostrava uma boa distração ou entretenimento; e um outro grupo considerou o livro como um objeto a partir do qual seria possível compreender algumas características do passado. Para Iser (1999), essa complexidade que dá a dimensão de fruição ao ato da leitura, ao mesmo tempo em que faz com que na razão e no afeto, cada um produza uma certa diferenciação na compreensão dos sentidos dos livros.

Para direcionar esse processo, a imprensa tentava fornecer chaves analíticas para os leitores. A seguir, um comentário de março de 1862 sobre a obra de Biard. De um lado, os elementos da expectativa se repetiam, e, por outro, acrescentaram novas perspectivas para os futuros leitores do relato de viagens:

Como é belo este Brasil! Nas profundezas da folhagem, plenas de harmonias misteriosas, acende-se o colorido irisado dos beija-flores, o verde-esmeralda das periquitas cintila, as flores explodem em azul, amarelo, vermelho — aveludadas à sombra, resplandecentes ao sol — , caindo em chuvas de prata, desabrochando em corimbos dourados ou púrpura, ou abrindo-se em cálices profanos, perfumados e esplêndidos como vasos de um santuário. As plantas sarmentosas escalam os troncos das árvores, os cipós bordam arabescos ao redor dos galhos, e as palmeiras erguem suas colunetas esguias acima dessa vegetação luxuriante, onde a natureza colocou, sob cada flor um perfume, e sob cada folha, o canto de um pássaro. Recomendo vivamente aos enamorados que se retirem para esse país encantador, que habitem alguma estância construída ao estilo mourisco, de um único pavimento, com telhado plano e janelas ogivais, situada no meio de um bosque de laranjeiras. Ali, inebriados pela brisa tépida das florestas, pelo som das águas do Amazonas ou do Sangouassou, e pelos exímios vapores dos vinhos do Porto, talvez esqueçam, junto a uma *bayadère** morena, as jovens e encantadoras parisienses. O livro do Sr. Biard é bem escrito, instrutivo e interessante do princípio ao fim. Trata-se de uma das mais belas descrições de viagem publicadas até hoje. Pintor talentoso, escritor, fotógrafo, viajante intrépido — eis o Sr. Biard. Como não produzir um bom livro com todas essas condições de êxito, desenvolvidas, ademais, pelos cuidados inteligentes que a Casa Hachette dedica a todas as suas publicações. (tradução livre)¹⁵⁴

Voyages: Revue bibliographique moniteur de l'imprimeire et de la librairie françaises ano 1. n. 7. p. 104. 31/03/1862.

O referido periódico foi mais uma entre as diversas tentativas fracassadas de sucesso editorial encabeçadas por Paul Valentin Dupray (1828-1911) ao longo de sua vida (Rebolledo-Dhuin, 2012). Dupray ficou conhecido pela sociedade da época como alguém especializado em dilapidar patrimônios, e

¹⁵⁴ *Qu'il est beau ce Brésil! Dans les profondeurs du feuillage pleines de mystérieuses harmonies, s'allume le plumage diapré des colibris, l'émeraude des perruches étincèle, les fleurs éclatent bleues, jaunes, rouges, veloutées à l'ombre, chatoyantes au soleil, retombant em pluies d'argent, épanouies em corymbes d'or ou de pourpre, ou s'ouvrant em cálices profanes, odorants et splendides comme les vases d'un sanctuaire. Les plantes sarmenteuses grimpent le long des arbres, les lianes brodent leurs arabesques autor des branches et les palmiers dressent leurs colonnottes grêles au-dessus de ce luxuriante fouillis où la nature a mis sous chaque fleur um parfum, sous chaque feuille un chant d'oiseau. Je conseille fort aux amoureux de se retirer dans ce délicieux pays, d'y habiter quelque estancia construite dans le genre mauresque à um seul étage avec toit plat et fenêtres en ogive assises au milieu d'un bois d'oranger. Là, envirés par la brise tiède des forêts, par le bruit des flots de l'Amazone ou du Sangouassou et par les excelentes fumées des vins de Porto, peut-être oublieront-ils, près d'une brune bayadère, les fraîches et jolies parisiennes. Le livre de M. Biard est bien écrit, instructif et intéressant d'un bout à l'autre. C'est une des plus belles descriptions de voyages publiées jusqu'ici. Habile peintre, écrivain, photographe, voyageur intrépide, voilà M. Biard. Comment ne pas faire um bom livre avec toutes ces conditions de succès, développées du reste par les soins intelligents que la Maison Hachette apporte à toutes ses publications.*

* NT *bayadére* é uma expressão para nomear dançarinas, descritas como mulheres muito belas, encontradas por peregrinos europeus em países do Oriente Médio. O termo também foi utilizado para nomear o barcos da excursão do *monsieur* Biard ao norte da África e península arábica da década de 1830.

aplicar os mais diversos golpes financeiros, além de ter se envolvido em algumas situações de uso indevido de propriedade intelectual.

Esse periódico foi mais um dos esforços editoriais do mau afamado empresário. Tinham como objetivo oferecer recursos financeiros para que Dupray pudesse quitar seus débitos anteriores e financiar o projeto de sua vida: a publicação de uma segunda edição de *Mémoires de Sanson*, livro inacabado que fizera muito sucesso na década de 1830, e que trazia uma série de testemunhos de execuções famosas, narradas por carrascos da época da Convenção Nacional (1792-1795) na Revolução Francesa (Rebolledo-Dhuin, 2012).

Para Paul Dupray, o livro de memórias seria a obra que também lhe possibilitaria ascensão social, o que fazia com que a *Revue bibliographique moniteur de l'imprimeire et de la librairie française* fosse um meio para alcançar o recurso necessário para publicação de *les Mémoires*. A história revelou o fracasso das duas iniciativas: a *revue* teve uma história curta e, embora *Mémoires de Sanson* fosse disparado o projeto mais bem sucedido de Dupray na carreira de editor, o sucesso da republicação na década de 1860 não se comparou ao êxito editorial do livro em 1830 (Rebolledo-Dhuin, 2012).

Foi em meio a esse caótico ambiente de sobrevivência e falência que *DAB* foi uma das obras escolhidas para serem divulgadas no periódico parisiense. O editor/livreiro Dupray caracterizou o livro sobre a viagem a partir de uma delicada e poética descrição da natureza do Brasil, mesclando-a com os sentidos humanos.

O país foi descrito como o local ideal para se viver um romance: clima agradável, flores coloridas e de satisfatório aroma, aves belas e de doce canto. Uma explosão de cores e sensações, quase como um lugar dos sonhos. A mescla de belas estâncias encravadas em meio ao esplendor da natureza, o revigorante som dos rios *Sangouassou*¹⁵⁵ e Amazonas, e os “vapores” dos encorpados e saborosos vinhos, ali consumidos.

¹⁵⁵ Também escrito como “Sangaçu,” o mais provável é que o termo se refira ao curso d’água *Piraquê-Açú* presente no atual município de Aracruz, região norte do Espírito Santo. Não existe nenhum rio nomeado Sangaçu na região, e o termo pode ser derivado do modo como Biard compreendia a pronúncia indígena de *Piraquê-Açú*. Para mais detalhes ver: SARNAGLIA, M. **Viajantes, natureza e índios: A província do Espírito Santo no relato de Auguste François Biard (1858-1859)**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2013.

A caracterização de Dupray foi poética e tentou conduzir o leitor através dos sentidos ao paraíso que seria o Brasil. Entre as *expectativas* o trecho elencava os signos que poderiam representar a beleza do lugar. Na dimensão da *memória*, convidava o leitor a lembrar das *baydères* das excursões francesas ao Oriente Próximo, que representavam beleza e sensualidade.

Logo os leitores precisavam rememorar o acervo cultural orientalista que dispunham no período, a fim de se conectar com a referência feita pelo mal afamado escritor no trecho no qual comenta a respeito do livro do peregrino francês. O leitor esqueceria Paris, sua bela arquitetura e os passeios a bordo de barcos no rio Sena, na medida em que estivesse bem acompanhado por uma bela morena brasileira, e na companhia dela, desfrutasse o banquete sensorial que representava o império americano.

Embora houvesse alguns poucos comentários sobre belas negras em *DAB*, de forma geral essa temática amorosa não estava presente no texto escrito por Biard. O Brasil como paraíso romântico era uma apropriação da leitura criada pelo proprietário do semanário. Além do país, o autor de *DAB* também foi alvo de adjetivos no texto, caracterizado por Dupray como “pintor habilidoso, escritor, fotógrafo e viajante intrépido”. Dessa maneira, o leitor da *revue parisiense* poderia estabelecer as mais altas expectativas uma vez que a história das viagens do retratista da Monarquia de Julho daria aquilo que ele buscava — tanto pelo mérito dos escritos quanto pela natureza luxuriante do país objeto de análise.

A seguir, trecho publicado também em 1862, mas em outro impresso, *Le papilon*, reafirma a visão já descrita do periodismo parisiense sobre o Brasil e sobre o texto de Biard:

[...] Que infinita variedade de panoramas se apresenta então aos seus olhos! Que tipos novos, estranhos, marcantes, interpelam alternadamente o artista e o escritor! Aqui, veem-se os velhos vestígios das raças antigas que os espanhóis vieram substituir e destronar; ali, são os conquistadores tentando implantar sua civilização sobre uma terra que os repele. Hoje, mostramos ao deserto todas as requisições e todos os requintes da vida espanhola; amanhã, dormiremos sob a choupana de algum pobre indígena retornado ao estado de natureza. A viagem do Sr. Biard é longa; mas não se experimenta em nenhum momento sequer uma sensação de cansaço, pois o companheiro é amável e alegre; possui aquele entusiasmo francês que nos faz superar com leveza tanto as dificuldades do caminho quanto as da vida: a alegria é algo tão bom e tão raro! E o Sr. Biard, com a pena e o lápis na mão, é dotado de uma jovialidade inalterável e contagiosa. Falei de seus desenhos; são tão variados quanto numerosos, e

testemunham uma destreza manual há muito reconhecida. Alguns de seus desenhos — e não são justamente os que terão menor sucesso — foram concebidos com um excelente senso satírico: são caricaturas que fariam inveja aos mestres do gênero. Os negros, particularmente, parecem gozar do privilégio de despertar a verve de nosso artista, e ele nos oferece esboços de uma bufonaria inimitável e de um grotesco consumado. Isso não impede, entretanto, que o Sr. Biard, quando se encontra diante das grandes cenas da natureza, as interprete com um sentimento poético dos mais autênticos. Seu desenho intitulado: A grande bacia do Amazonas, vista sob o efeito do sol nascente, como uma longínqua infinitude, é um verdadeiro quadro, que nos proporcionou um prazer extremo ao vê-lo e revê-lo. (tradução livre)¹⁵⁶

Courrier Artistique et Littéraire: Le papillon ano 2. n. 31. p. 142-143.
10/04/1862.

O texto começa confrontando duas civilizações consideradas como distintas. De um lado, “tipos estranhos” representantes de “velhos escombros de raças antigas”; do outro, “espanhóis” “europeus” e civilizados. *DAB* seria um livro que também faria refletir sobre as questões de evolução ou retrocesso civilizacional, tudo isso feito com humor, sátira e elegância.

Esta suposta hierarquia, com a qual as distintas cosmovisões eram interpretadas, poderia ajudar a compreender as formas diversas de apresentar e se relacionar com o conteúdo do livro. As reações a *DAB* propostas pelos leitores residentes no Brasil, mesmo que não necessariamente brasileiros, apontam para uma produção de sentido diversa, que envolvia a experiência de estrangeiros, residentes e ligados ao Brasil, tanto com o ato da leitura quanto com o desejo de descredibilizar aquele tipo de narrativa.

¹⁵⁶ [...] Quelle influie variété de panoramas se présente alors à ses yeux! Quels types nouveaux, étranges, saisissants, sollicitent tour à tour et l'artiste et l'écrivain! Ici, ce sont les vieux débris des races antiques que les Espagnols sont venus remplacer et détrôner; là, ce sont les conquérants essayant d'implanter leur civilisation sur une terre qui les rejette. Aujourd'hui, nous montrer au désert toutes les recherches et tous les raffinements de la vie espagnole; demain, nous coucherons sous la hutte de quelque pauvre Indien retourné à l'état de nature. Le voyage de M. Biard est long; mais on n'éprouve nulle part un seul instant de fatigue, car le compagnon est aimable et gai; il a cet entrain français qui vous fait passer légèrement sur les difficultés de la route comme sur celles de la vie: c'est si bon et si rare la gaieté! Et M. Biard, la plume et le crayon à la main, est d'une gaieté inalterable et communicative. J'ai parlé de ses dessins; ils sont aussi variés que nombreux, et attestent une habileté de main depuis longtemps bien connue. Quelques-uns de ses dessins, et ce ne sont point ceux qui auront le moins de succès, sont conçus dans un sentiment-satirique excellent ce sont des charges qu'envieraient les maîtres du genre. Les nègres particulièrement ont le privilège d'exciter la verve de notre artiste, et il nous en donne des croquis d'une bouffonnerie inimitable et d'un grotesque achevé. Ceci n'empêche point M. Biard lorsqu'il se trouve présence des grandes scènes de la nature, de les interpréter avec un sentiment poétique des plus vrais. Son dessin intitulé: le grand lit de l'Amazone, vu par un effet de soleil levant, comme lointain infini, est un véritable tableau que nous avons pris un plaisir extrême à voir et à revoir.

Pode-se dizer, com razão, que o talento de Biard foi um ponto em destaque em ambas as reações. Os leitores que visibilizaram sua resposta ao texto a partir da imprensa brasileira colocaram em xeque o talento do *monsieur*. Os comentários da crítica parisiense fizeram do talento do pintor lionês mais um chamariz para a leitura do livro.

No caso do comentário do *Le papilon*, o talento de Biard estava a serviço de descrever as belezas naturais do território brasileiro, ao mesmo tempo em que deixava transparecer o “ocaso” de grupos humanos que não haviam se unido às “falanges da modernidade e da civilização”, uma das formas a partir das quais os periódicos europeus enxergavam a cultura francesa. O mérito do artista/escritor estava em pontuar essa tensão flagrante entre o estado natural/civilização de modo cômico, reafirmando hierarquias e fazendo os leitores rirem com elas.

Do ponto de vista estilístico, o texto do periódico acerca do livro apresentou uma estratégia interessante para caracterizar a obra. Se *DAB* era um livro de viagens, o semanário francês conseguiu atribuir essa ideia de movimento, trânsito e peregrinação — ligada inclusive ao gênero narrativo do qual o livro fazia parte — ao seu anúncio. O trecho a seguir é um exemplo dessa estratégia: “Hoje, mostramos no deserto toda a pesquisa e todos os requintes da vida espanhola; Amanhã dormiremos na cabana de um pobre indiano que retornou ao estado natural.”

O trecho apresenta uma rápida descrição de elementos do norte do Brasil que, durante os séculos XVII e XVIII, período colonial da história do continente, fizera parte do império ultramarino espanhol. Na sequência, e rapidamente, o leitor é aproximado de um abrigo indígena, para acompanhar Biard e o nativo para o descanso depois de um longo dia de atividades. A rapidez das descrições e o contraste entre elas ajuda a conferir a sensação de movimento, inerente à viagem, como se o leitor pudesse, de forma panorâmica, visitar cada uma dessas situações, como alguém onipresente na narrativa.

Além disso, palavras como “Hoje”; “Amanhã” e o verbo “retornou” indicam o movimento e também a rapidez com que ele era realizado. Hoje se está em um lugar, amanhã irá a outro, e em seguida retorna a determinado ponto. Tudo isso sem descrições pormenorizadas, apresentando apenas poucas atividades

desempenhadas, transmitindo a sensação de uma viagem na qual a muito para ver e pouco tempo para estar.

Além dessa sensação, o relato acerca do livro foi preconceituoso ao descrever a população negra do Brasil e o papel por elas desempenhadas na hierarquia racista e escravocrata da sociedade brasileira do oitocentos: “Os negros, em particular, têm o privilégio de estimular a verve do nosso artista, e ele nos deu esboços de bufonaria inimitável e grotesco completo.” No excerto a população de cor é descrita como algo exótico que mobiliza a criatividade do artista, e o faz a partir da bufonaria e do seu exotismo. Essa característica grotesca era um tipo de privilégio, pois estimulava o talento artístico do viajante, possibilitando ao povo a entrada na posteridade a partir do pincel do artista lionês.

A análise feita das imagens sobre os negros presentes no capítulo três apontam para o alinhamento entre aquilo que o *Le papilon* afirmava sobre a perspectiva de Biard sobre os negros e o tipo de narrativa produzida ao longo do livro. Ao mesmo tempo, a expressão grotesco, presente no trecho indica novamente uma idealização sobre uma superioridade inexistente, e por isso, o reforço de hierarquias civilizacionais eugenistas.

As práticas de se vestir, comportar e mover-se foram descritas como bufonaria, assim como a culinária e o comportamento integravam a categoria do picaresco. Frases que apontam para um preconceito racial e para uma ideia de pretensa superioridade enraizada não apenas nos livros de ciências ou debates políticos, mas presentes também em textos escritos e usados para publicizar narrativas de viagem.

Essas representações, não só sobre o Brasil, mas também sobre o povo que residia em seu território, compunham uma das estratégias da produção de sentido no texto ficcional. Novamente, Iser (1999) apontou que:

Ao leremos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os “aspectos esquematizados” (*schematisierte Ansichten*) do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído. Assim, a representação ganha o seu caráter imagístico quando o saber que o texto oferece ou estimula no leitor é aproveitado, e isso significa que o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não-formulada de dados oferecidos. (p. 58)

Desse modo, esses comentários eugenistas, presentes na descrição feita pelo *Le papilon* sobre o olhar e a estadia de Biard no Brasil, apontam para a necessidade de mais do que “aspectos esquematizados” para a produção de sentido em textos ficcionais. Indicam também que o discurso rotulado como literatura de viagem, neste período da história, carecia dessas representações sobre outras sociedades e outros lugares do mundo, a fim de estimular o caráter imagístico do leitor.

Esse leitor, ao menos na perspectiva do impresso, deveria produzir sua imaginação acerca do Brasil e de seu povo, tendo a natureza e contraste civilizacional com a base a partir do qual os abrigos indígenas seriam imaginados, os negros carregadores da capital imperial seriam constituídos, e os traços decadentes da arquitetura amazônica fossem visualizados.

Nesse sentido o papel do autor do livro, François Biard, seria igualmente relevante, pois, nesse lugar de contradição entre a natureza original e bela e a presença humana decadente e degradante, só um grande artista, com alma e talento férteis, poderia dar contornos cômicos e divertidos a um universo fadado ao fracasso, caso se prescindisse da presença europeia.

Assim, é possível perceber que *DAB* foi descrito na imprensa parisiense sem necessariamente portar um traço de novidade. Era um livro interessante por confirmar os estereótipos acerca da América e de seu jovem império, assim como deveria atrair os leitores, justamente por fazer isso a partir da verve humorística, e de ilustrações praticamente impecáveis. A seguir, será possível identificar o quanto a crítica brasileira concordou ou discordou dessas perspectivas sobre o Brasil e seu povo.

5.4 A repercussão na imprensa local

A imprensa de São Paulo e do Espírito Santo também emitiu seus juízos de valor sobre o livro escrito por François Biard e publicado pela primeira vez no início de 1862. A análise desse quadro leva em consideração alguns comentários

sobre *DAB* emitidos respectivamente pelo: *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Paulistano* e *Jornal da Victoria*, impressos da capital imperial, da cidade de São Paulo e de Vitória, capital da província do Espírito Santo, consultados na hemeroteca digital a partir de palavras chaves “Biard”; “Deux années au Brésil” e “voyage au Brésil”.

Todos esses textos acerca do livro também foram produzidos “a quente”, entre junho de 1862 e julho de 1868, apontando para uma rápida difusão do artefato e de seu conteúdo em algumas regiões do território brasileiro, algo que já era uma hipótese, tendo como base a localização dos arquivos nos quais foi possível identificar e analisar exemplares do livro.

Essa temporalidade aponta a necessidade de um olhar histórico para as práticas de recepção, uma vez que há uma razoável distância temporal entre a escrita da pesquisa e os comentários da imprensa local acerca de *DAB*. Tem-se, portanto, a necessidade de reconhecer os desafios de analisar esse tipo de recepção. De acordo com Iser (1996), a apropriação do livro também está sujeita aos efeitos do devir histórico,

A recepção da literatura por um determinado público ganha então a primazia. Ao mesmo tempo, no entanto, as avaliações das obras refletem certas atitudes e normas do público contemporâneo, de modo que à luz da literatura se manifesta o código cultural que orienta tais juízos. Isso vale também para os casos em que a história da recepção se interessa pelos testemunhos de leitores que, em épocas diferentes, responderam à obra em causa. De qualquer modo, a história da recepção revela as normas de avaliação dos leitores e se torna desse modo um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor. (p. 64)

A avaliação de uma obra — no caso de Iser, textos literários — e, neste estudo, um livro sobre viagens que mesclava informações comprováveis e representações sociais, é um simulacro dos códigos sociais e culturais do período em que foram escritos. Simulacro, pois não é uma imagem perfeita do século XIX, mas contém itens e características que permitem compreender aspectos daquela temporalidade.

As práticas da recepção foram passíveis de análise histórica, como é passível de análise quase tudo o que foi produzido pela cultura humana. Apesar disso, convém lembrar que esta tese não é um exercício de historicizar a prática da apreensão de um determinado texto, mas sim a reconhecer que, ao olhar

para as descrições feitas na década de 1860, é possível encontrar indícios das atribuições de sentido ao texto naquele tempo histórico.

As fontes publicaram comentários sobre o livro do Brasil podem se tornar um ponto de partida para um história social do gosto, outra possibilidade sugerida por Iser (1996), mas que também não é interesse desta pesquisa. Apesar da negação em percorrer diversas das trilhas sugeridas pelo autor, o trecho de seu estudo é útil para apontar a necessidade de contextualização e olhar cuidadoso para o passado a fim de se aproximar das potencialidades do estudo histórico da recepção.

Ciente disso, será possível perceber outros elementos que diferenciavam as distintas recepções que *DAB* teve no Brasil. Em situações anteriores, foi possível perceber como, na estratégia de apropriação do texto, o reconhecimento de sua estrutura tentava ser derrubado. Essa sequência foi depreendida a partir das repercussões analisadas no item 5.2. Em seguida, tentou-se indicar a presença de um tipo de representação calcada no reforço de estereótipos, uma vez que eles eram úteis para o tipo de enunciado sobre o livro que se desejava propagar, características das reações ao texto analisadas no item 5.3.

As fontes aqui escrutinadas se contrapõem ao livro de Biard, como ocorreu nos trechos analisados na segunda parte deste capítulo. Porém, fizeram isso não a partir do texto em si, mas o utilizaram para tentar consolidar e valorar a emergente sociedade do estado brasileiro, ainda em processo de constituição. Nesse sentido, vale à pena se ater aquilo que foi dito na coluna de notícias do *Diário do Rio de Janeiro*,

O sr. Dr. Luiz da Silva Brandão diretor do gabinete estatístico médico-cirúrgico do hospital geral da Santa Casa da Misericordia e enfermarias públicas acaba de publicar o seu segundo relatório anual que prima sobre o anno passado por mais exacto, minucioso e completo. Tal publicação tem a nosso ver subita importância não só sob o ponto de vista científico mas ainda em relação à vinda de população estrangeira para o Brasil, pois que esses dados officiais publicados com toda a garantia são a melhor e mais decisiva resposta às calumnias dos Meusebach, Biard e outros quejandos sobre a insalubridade do nosso clima ou falta de cuidado para com os enfermos.

Notícias - Jornal Diário do Rio de Janeiro ano 42. n. 163. 14/06/1862.

O referido trecho noticiaava a publicação de um relatório anual acerca do Brasil. O texto de Silva Brandão fora descrito como mais exato, minucioso e completo que a edição de 1861 do mesmo autor. Cumpre destacar que, no período, não havia um monopólio de determinado saber sobre a produção de dados considerados científicos e/ou estatísticos sobre o Brasil, o que deixava o mercado da publicação sobre história e atualidades da sociedade aberto para médicos, bacharéis em direito, políticos e outros profissionais que se julgassem competentes para o fim.

Os dados teriam uma missão: a oferta de informações fidedignas a imigrantes que, porventura, desejassesem vir e se estabelecer no Brasil, ou até mesmo se tratar nas estâncias locais. Nesse sentido, o relatório do médico diretor da Santa Casa de Misericórdia faria um bem “patriótico”, na medida em que seria uma resposta a uma falsa idealização acerca do Brasil, pregada por outros escritores. Os estrangeiros que adquirissem e lessem o livro de Brandão teriam dados mais aproximados do verossímil em relação ao território, à hidrografia, às províncias e suas características, à história do império e às populações diversas com coexistiam no país, bem como às casas de misericórdia e aos melhores profissionais da medicina.

Esses dados seriam uma resposta a dois escritores: Meusebach e Biard, assim como uma contraposição a outros escritores que, na visão da coluna, difamavam o país. Acerca do primeiro, não foram encontrados dados nem sobre sua origem nem acerca do que havia escrito; todavia, a julgar pelo conteúdo da coluna, Meusebach pode ter sido autor de um texto acerca do Brasil. Ao longo deste estudo, ficou evidente que diversos estrangeiros se julgaram habilitados para descrever suas expectativas e opiniões acerca da colônia portuguesa e, posteriormente, império americano, vaticinando certas visões de mundo acerca do lugar e da população.

É interessante identificar a forma como o texto de Biard fora enxergado na coluna do *Diário do Rio de Janeiro*. Não era um texto para retratar pessoalmente uma pessoa, ou um povo, ou mesmo uma útil e divertida literatura a respeito de uma viagem feita a um dos paraísos naturais na Terra, e ao mesmo tempo, local da decadência da civilidade humana.

O impresso carioca traz uma outra perspectiva sobre a obra, uma clara demonstração das diferentes apropriações que o livro teve. *DAB* seria, na

perspectiva do diário fluminense, uma tentativa malsucedida e mal-intencionada de contar a história do Brasil, já que reunia calúnias e quejados sobre o clima e a saúde no Brasil. O livro de Biard era um depoimento contra o bem-estar possível dentro do país, enquanto a segunda edição do relatório anual do Dr. Silva Brandão traria a “verdade” acerca do atendimento médico e das questões climáticas do país.

Essa lógica da contraposição verdade x mentira, realidade x difamação, acabou se tornando uma das características dos comentários da imprensa do país acerca do livro. Enquanto a mídia parisiense estava interessada nas idealizações sobre a região, os periodistas locais temiam o dano a reputação da nação que poderia ser causado por esse tipo de discurso publicizado por viajantes europeus.

O estudo das diferentes formas de recepção de *DAB* apontam para um fenômeno da apropriação de textos como algo individual, mesmo que as instituições que emitiram o discurso de resposta ao texto sobre o qual se escreveu, tivessem como intenção padronizar uma compreensão sobre o livro resenhado. Assim como Adams e Becker (1993) apontaram para o ato da recepção sempre como um fenômeno individual, Iser (1996) também escreveu nessa direção, inclusive incorporando a historicidade como mais um elemento de individualização da relação das pessoas com os textos.

Apesar de cada leitor possuir seu próprio dispositivo de consciência, que se modificava com o devir histórico, houve algum nível de padrão no modo como os homens reagiram a determinadas leituras, e isto se estabeleceu mesmo quando houve distâncias temporais e espaciais entre texto e leitores. Sobre isso, o autor germânico afirmou,

Podemos admitir também que existe uma interação entre a forma da representação do texto e o leitor intencionado; cabe ainda perguntar, no entanto, por que os leitores de diferentes épocas, embora não intencionados pelo texto, sempre conseguem apreender o seu sentido. Em consequência, na imagem do leitor intencionado se matizam sobretudo as condições histórica que influenciavam o autor no momento da produção do seu texto. Aqui assinalamos apenas uma perspectiva importante do texto que se oferece como concepção para a reconstrução das intenções, sem que com isso já se tenha dito algo sobre a recepção do texto na consciência do leitor. Como ficção do leitor, o leitor intencionado marca posições no texto que, no entanto, não são idênticas ao papel do leitor no texto. (Iser, 1996, p. 71-72)

Iser trouxe uma perspectiva de que os textos não são generalizantes. Em outras palavras, quando a ficção é escrita, o autor não a produz “para o mundo”, mas produz para um “leitor intencionado”. Isso não quer dizer que haja uma censura prévia a certos tipos de leitores por parte do autor ou do texto, mas que a audiência influenciou de tal modo o processo de escrita que mesmo sem perceber, o escritor imagina um leitor com certas características e seu texto surge para atendê-lo ou confrontá-lo.

É impossível determinar o leitor intencionado a partir do qual *DAB* foi escrito. Apesar disso, é razoável supor que os brasileiros não estavam no topo da fila de legentes presumíveis. Mesmo assim, uma realidade estava posta, embora o ato da audiência fosse sempre individual, ele permitiu que leitores fora do campo dos intencionados conseguissem apreender o sentido da obra, e isso motivou reações negativas no público brasileiro.

O exemplo anterior, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, revelava um leitor que fora capaz de perceber a detração do Brasil e de seu povo feita a partir de humor e da ironia. E é possível ir mais além, no sentido de que os leitores de *DAB* aqui analisados, perceberam o texto do peregrino francês como uma produção que tentava ser bem-humorada e que usava a comédia para descrever situações e relações estabelecidas no Brasil, na maior parte dos casos de modo depreciativo.

Essa foi uma característica da apropriação do livro presente nos registros dos leitores imaginados, e que também apareceu na expressão que outros tipos de consumidores do artefato fizeram para manifestar seu posicionamento acerca da obra. A recepção não foi feita exclusivamente a partir das especificidades que fizeram o leitor estabelecer certos juízos em relação à obra, mas também se constituiu a partir de itens comuns de apreensão, compartilhados pelos diversos e distantes tipos de consumidores do texto.

Ao longo deste estudo, foi possível constatar que boa parte da documentação que subsidiou a discussão sobre a presença do *monsieur* no território brasileiro foi fruto do trabalho da imprensa carioca, especialmente os periódicos *Jornal do Commercio* e *Diário do Rio de Janeiro*. Além disso, a pesquisa também permitiu o reconhecimento da presença de François Biard, e de comentários acerca de *DAB* em outros periódicos da imprensa brasileira. É o

caso do trecho a seguir, que novamente estabelece uma comparação a partir do livro editado pela *Hachette*:

O Brazil não é um paiz tão invio, tão desconhecido que possa ser calumniado por qualquer novelleiro pago por um governo imoral. No vasto continente da America do Sul é o imperio brasileiro o primeiro estado, em que pese seus mesquinhos detractores. É o primeiro estado pela sua grandeza, pelos seus recursos, pelas suas livres instituições, pela indole generosa de sua população. Nenhuma das nações suas conterrâneas o excede ou mesmo o iguala na aspiração constante, ardente, regular para o progresso social. Nenhuma dessas nações oferece aos capitães estrangeiros emprego tão seguro e vantajoso. Nenhuma tem dado a civilisação as arrhas que o Brazil tem dado. Que aventureiro avido e ignorante que visita nossas praias em busca do fabuloso *El Dorado* nos calumnie como os Chavagnes, os Expilly, os Biard, importa isso pouco ao povo brasileiro. (grifos do autor)

Coluna “Como nos julgam” Jornal Correio Paulistano ano 12. n. 2671. 20/04/1865.

O jornal *Correio Paulistano* foi um periódico sediado em São Paulo, que iniciou as suas atividades em 1854, sendo conhecido como o primeiro impresso diário da capital da província. Era descrito como o periódico que publicava a perspectiva da elite agrária da cidade e, por conta disso, foi associado ora ao conservadorismo ora ao liberalismo, uma posição editorial que dependia dos interesses de seu grupo dominante e de sua relação com o poder constituído, pelo império brasileiro e, posteriormente, pela república. Seu primeiro proprietário e fundador fora Joaquim Roberto de Azevedo Marques (Thalassa, 2007).

O texto em questão descrevia a repercussão na imprensa estrangeira da Batalha de Paysandu, conflito ocorrido na cidade homônima uruguaia, que opôs *blancos* e *colorados* que disputavam, nesta guerra civil, o controle político da região que posteriormente seria a República do Uruguai. Nesse contexto, o império brasileiro apoiava os liberais (*colorados*) pelo seu interesse na manutenção do *status quo* das relações internacionais entre o Império do Brasil e o que o historiador Rodrigo Goyenna Soares chamou de região-mundo platina¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Sobre o conceito de *região-mundo platina* e acerca da posição diplomática estratégica do Império brasileiro no cone sul ver: SOARES, R. G. “A Guerra de Sessenta anos: a região mundo platina e as causas do conflito de 1864”. **Revista Varia História**. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). n. 40. p. 1-32, 2024. Disponível

O referido embate tornou-se um símbolo do agravamento das relações envolvendo Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai na década de 1860, e que, poucos anos depois, culminaria no início do conflito nomeado Guerra do Paraguai (1864-1870), que envolveu esses mesmos países e redesenhou a geopolítica do cone sul para o final do século XIX.

Foi nesse contexto de crítica ao modo como a imprensa europeia havia coberto o conflito no Uruguai, que *DAB* foi associado a um mal exemplo sobre como os estrangeiros aviltavam a sociedade e o estado brasileiro, apenas para atender seus mesquinhos interesses. O periódico se posicionou como defensor do império brasileiro, descrito como “primeiro estado” da América do Sul, devido às suas “livres instituições” seu povo de “índole generosa” e à sua grandeza territorial.

Esse era o Brasil enxergado e defendido pelo impresso paulista, vítima de um “noveleiro pago” promovido pelos seus “mesquinhos detratores”. E certamente um desses detratores era François Biard, que escrevera em seu livro uma narrativa descrita pelo jornal como “caluniosa” a respeito do Brasil e de sua população.

Logo, haveria duas hipóteses, de acordo com o raciocínio sugerido pela coluna do *Correio Paulistano*, para explicar o olhar estrangeiro sobre o conflito interno uruguai, no qual o Brasil havia escolhido apoiar militarmente o lado *colorado*: a primeira, possibilidade era de que a imprensa estrangeira simplesmente preferia ouvir e reproduzir a perspectiva de detratores do Brasil.

Desse modo, o trabalho do impresso estrangeiro foi considerado incorreto, pois não buscava informações verdadeiras sobre o evento. Obviamente, que a expressão “verdadeiras” aqui utilizada diz respeito à narrativa empregada pelo periódico paulista e não encerra nenhum juízo de valor. Feita a importante ressalva, essa perspectiva sobre a relação da imprensa estrangeira e o papel do Brasil no conflito de outro país poderia ter sido solucionada se esse periodismo imigrante tivesse tido acesso à cobertura dos jornais locais e à sua descrição do conflito ocorrido na cidade de Paysandu.

A outra perspectiva para explicar a cobertura internacional apontava para um segundo caminho: a opinião externa era vítima de um engano sobre o Brasil,

resultado direto da influência de obras como *DAB*, que ridicularizavam a sociedade e o país. Assim como fora sugerido pelo *Diário do Rio de Janeiro*, analisado anteriormente nesta seção, o livro do viajante francês era mais que um mero relato caricato e humorístico sobre o país, mas se mostrava um desastre diplomático e político para o império.

Por essas características, esse tipo de literatura deveria ser combatida e criticada pela imprensa brasileira, a fim de defender a imagem do país ante a comunidade estrangeira. Seja porque essa imagem estava associada à negligência médica e tratamento ineficazes, seja porque o Brasil estava sendo malvisto em suas atuações militares regionais.

O excerto também revelava que Biard e *DAB* não eram o único símbolo de detração mesquinha do império; ao lado dele estavam Chavagnes e Expilly, tidos como adversários da pátria, assim como Biard. O primeiro desses “inimigos” do país foi o jornalista Louis de Chavagnes, que escrevia para o periódico de viagens *Revue des Deux Mondes* e que foi polemizado por Manuel de Araújo Pôrto Alegre (1806-1879) em 1844 (Boeira, 2012).

O francês havia rotulado o Brasil como um local de atraso, e isso era causado pelo clima, pela degradação do povo e pela sociedade miscigenada e baseada em populações indígenas e negras. A escravidão era outro elemento, no discurso de Chavagnes que atravancava a evolução do Brasil, menos pela perversidade e brutal desigualdade imposta pelo sistema escravista, mas pela presença de negros no tecido social da nação¹⁵⁸.

Contra essa perspectiva que Porto Alegre se insurgiu em publicação do mesmo ano na *Minerva Brasiliense*. A questão central para Porto Alegre e para outros escritores era defender o jovem império americano contra as palavras e o discurso francês acerca do país, apontando que o Brasil também estaria em vias de desenvolvimento. Essas campanhas de resposta ao discurso estrangeiro seguiam uma estrutura similar a analisada no item 5.2. deste estudo, onde se discutiu os personagens e a reverberação do livro. O discurso do detrator francês era analisado e criticado na sua estrutura, na sua lógica de produção, e sua autoridade para escrever sobre o país também era posta em causa.

¹⁵⁸ Ver: CHAVAGNES, L. “Le Brésil en 1844: situation morale, politique, commerciale et financière” p. 66-106. In: **Revue des Deux Mondes**, jul.1844. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86889v/f2.item>. Acessado em 29 de jan. de 2025.

O segundo dos detratores que acompanhavam Biard no comentário do impresso paulista era Jean-Charles Marie Expilly (1814-1886), que também apareceu listado como inimigo da pátria em outra coluna do *Correio Paulistano*,

Houve entre nós um talento de primeira plaua, um genio fulgido como o sol ao meio-dia, uma imaginação de fogo, uma eloquência à Cicero, um estro bocagiano. Foi esse homem, além de tudo isso, um filho como o melhor de todos, um coração amigo, um cuidado patriótico. Todos o estimavão, aplaudião-n'o, elevavão-n'o: mas sobra a sua nudez niguem lançou um manto; a sua fome nunguem matou! Quando a mão imperial aquella mesma mão que protegeo aos Biard e deu-se a beijar aos Expilly, estendeu-se sobre aquella fronte, encontrou-a já fria, exausta, morta; e só teve que proteger por um dia a nudez e a fome da mizera viúva do poeta. Era bem grande a mizeria do pobre Laurindo para que não a visse a munificencia do Imperador!

Folhetim - Jornal Correio Paulistano ano 13. n. 2929. 04/03/1866.

A razão pela qual Expilly apareceu no periódico em abril de 1865 e maio de 1866 é, possivelmente, seu livro *Le Brésil tel qu'il est*, publicado pela primeira vez em 1862, e *Les femmes et les moeurs au Brésil*, distribuído no ano seguinte. Ambas as obras não foram bem aceitas pela crítica brasileira, pois criticavam a sociedade, o regime imperial e as discriminações impostas sobre as pessoas negras e as mulheres.

O autor simbolizava um importante inimigo do movimento que começou em 1844 com a crítica a Chavagnes. A insurreição literária foi a reação da elite brasileira leitora e consumidora de obras de autores franceses ante aquilo que consideravam como ofensas gratuitas, desconhecimento sobre o povo e escritas sem profundidade (Boeira, 2012). Autores da literatura e poesia nacional e historiadores ligados ao IHGB formaram as falanges que se consideravam como defensoras do Brasil, de sua cultura e afirmavam liderar a oposição àquilo que consideravam como críticas inoportunas.

O *Correio Paulistano* parece ter encampado a campanha, uma vez que Expilly foi apontado como um autor ruim e malquisto em pelo menos duas edições diferentes do jornal. Em comum entre ele e o personagem que escreveu o livro objeto de estudo dessa pesquisa, François Biard, está o fato de ambos terem feito das práticas sociais brasileiras motivo de surpresa e deboche na audiência francesa. O autor do *Brasil como ele é* foi descrito como alguém que veio à América para enriquecer e fazer fortuna. Seu objetivo seria trabalhar e prosperar no império americano, algo que sabidamente não conseguiu (Mello,

2017). Foi a partir dessa perspectiva que Expilly observou e descreveu a sociedade brasileira como violenta, desigual e atrasada.

Outro ponto em comum dos escritores franceses é que ambos viveram no Brasil por um tempo como imigrantes e responderam, com suposta ingratidão, à forma como o país e seu povo os haviam recepcionado. Além de difamadores, eram, na opinião dos periódicos brasileiros, homens ingratos, que retribuíam a generosidade do país com pilherias.

As duas publicações nas quais os autores apareceram lado a lado, apontam que na perspectiva do impresso paulistano, havia traços em comum entre aquilo que o viajante Biard e o imigrante Expilly haviam escrito. Os periódicos listados se colocavam como representantes de uma nação diferente daquela descrita pelos franceses e usavam o espaço do periodismo local para se colocar como defensores do Brasil ante seus detratores.

O folhetim de 1866 do *Correio Paulistano* comentava o falecimento do poeta brasileiro Laurindo da Silva Rabelo (1826-1864) e comparava o espaço obtido por ele entre a alta sociedade imperial, incluindo o próprio D. Pedro II, e a abertura dada pelo imperador e por essa mesma sociedade aos detratores franceses. Segundo o texto, Laurindo fora um escritor do quilate de Cícero e Boccaccio, mas as mãos do imperador do Brasil preferiram afagar a fronte de escritores de outras nacionalidades.

Além da resposta de parte da sociedade letrada brasileira ao modo como a mesma era descrita pelos franceses, o posicionamento dos escritores e do impresso brasileiro permite inferir também que a tensão entre eles e os autores franceses poderia significar uma disputa pelo mercado leitor do Brasil. Levando em consideração a expansão do mercado livreiro que ocorreu a partir da segunda metade do século XIX no país, é verossímil idealizar que os escritores brasileiros também buscavam mais espaço para seus textos e impressos.

Os jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo apontaram que entre os leitores brasileiros *DAB* foi um livro malvisto. Em geral, essa repercussão negativa estava diretamente ligada a projetos políticos, seja individuais como o anuário estatístico escrito pelo dr. Luiz Brandão, seja coletivos, representados na tentativa de emplacar uma outra interpretação a participação brasileira na Batalha de Paysandu e o reforço à memória do poeta Laurindo Rabelo.

A política também foi a matéria prima a partir da qual a imprensa capixaba escreveu sobre Biard e, por conseguinte, sobre sua narrativa acerca do livro. O caso em voga foi uma crítica feita pelo periódico *Jornal da Victoria*, que, em 1868, criticou a instabilidade política francesa. Nesse comentário, o colunista se pergunta sobre o que os maus afamados escritores franceses teriam dito, se a censura decorrente da sucessão de regimes políticos ocorresse aqui no Brasil:

Era em França, em Pariz, no paiz da analyse e da critica, da censura politica e da caricatura social; duraram os Orleans 18 annos, e lhes sucedeo a republica de 48; cahio a republica, e succedeo-lhe o 2º Império 16 annos; mudaram-se nesse período e com esses regimens e governadores: porém a proibição persistia, e o pobre zuavo que estava de sentinel a não podia responder aos curiosos que lhe perguntavam o prque d'aquelle ordem mais que estas palavras: - Est ce que je le sais, moi?!. C'es la consegne! Afinal, houve um governador, o actual, que procurou a razão tradicional de tal consigne.. e verificou que havia 36 aunos, que se mantinha ao sol e á chuva um sentinela, e se coarctava a liberdade do publico para dar tempo a secar a pintura de 1830! Ai se isto fosse comnosco!. (diz o Diario do Rio) Como o festejariam os Biard e os Expilly para comentar nosso espirito de atraso e rotina.

Coluna Historico – Jornal da Victoria ano. 5. n. 404. 17/07/1868.

Na coluna *Historico*, o escritor apontou que, apesar da sucessão de regimes e de governantes na França, a censura aos jornais se mantinha constante. De Louis Philippe a Napoleão III, os jornais tinham sofrido com a intervenção do poder político sobre sua liberdade. Nesse sentido, há uma interessante metáfora que afirmava: “havia 36 aunos, que se mantinha ao sol e à chuva um sentinela, e se coarctava a liberdade do público para dar tempo a secar a pintura de 1830!”

Em outras palavras, a liberdade de imprensa era essa sentinela que se mantivera no sol e na chuva entre 1815-1868, e que bradava ao cidadãos franceses a pergunta: Onde estaria a liberdade? Embora ela fosse apregoada e pintada nas artes daquele país, do ponto de vista prático, ainda era negligenciada pelo poder e pela sociedade. O trecho concluía relacionando a vigília e a espera à pintura histórica francesa que havia de forma tão popular descrito aquele período de instabilidade política como uma era de luta pela liberdade. Mais à frente no texto o autor pergunta e responde sobre o que seria do Brasil se a situação que ocorria na França se repetisse aqui.

A resposta era que os comentários de Biard e Expilly seriam sobre o suposto atraso e parcimônia da sociedade brasileira. Além da má impressão que *DAB* obteve no Brasil logo após a sua publicação, os relatos da crítica brasileira também permitem conhecer um pouco mais sobre os autores lidos e comentados pela imprensa brasileira, para além do artista lionês. Chavagne e Expilly foram exemplos de como outros escritores franceses tinham penetração no mercado editorial brasileiro. No caso do último, inclusive, na imprensa de mais de uma província do império.

As fontes também revelaram as diferentes apropriações que a obra teve, e como fora interpretada de modos diferentes pelos seus distintos leitores. Foi possível perceber, ainda, como os mais diversos consumidores de *DAB* se envolveram em comentar acerca do livro de François Biard, desde seus conterrâneos de Paris até os imigrantes no interior da província do Espírito Santo. Essa pluralidade de olhares e respostas ao livro é um depoimento de que *DAB* é um artefato cultural profícuo para o estudo da história do século XIX.

6. CONCLUSÃO

Autores não escrevem livros, nem sequer seus próprios livros. Livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultado de múltiplas operações que supõe uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades. (Chartier, 2014, p. 38)

O diagrama metodológico proposto por Robert Darnton (2010) aponta para uma perspectiva de escrita da história cultural de determinado período à partir do ciclo de vida de um livro. Pode-se afirmar que a investigação sobre o artefato *Deux années au Brésil* (*DAB*) sinalizou trilhas para o estudo acerca da cultura impressa no Brasil e na França entre as décadas de 1860 e 1880. O *Círculo das Comunicações* funcionou como um ponto de partida para observação dos livros e de seus intermediários, assim como para a proposição de uma história deste objeto menos fragmentada.

Ao mesmo tempo que é necessário reconhecer a influência da proposta de Darnton nesta tese, também é mister sinalizar que sua abordagem não é plenamente replicável no século XIX e na história de *DAB*. Isto ocorreu porque o produto e as conjunturas de suas publicações eram diferentes da realidade que o historiador estado unidense havia encontrado na França do setecentos. Somado a isto, como exposto no texto da introdução desta pesquisa, o *círculo* de Darnton foi estudado e ressignificado por diferentes autores a partir de sua produção.

Sabe-se também que o historiador americano propôs uma maneira de olhar para a história dos livros e de seus mediadores, e não um novo campo teórico ou um modelo esquemático rígido para a pesquisa histórica. É preciso reafirmar isso, porque reconhecer a necessidade de adaptabilidade do diagrama não quer dizer, necessariamente, uma inconsistência de seu elaborador, mas diz respeito mais à especificidade da cultura e de seu subproduto: o livro, no tempo e no espaço.

Por conta desses elementos novos circuitos surgiram, com seus autores propondo novas abordagens panorâmicas para distintos passados. Assim, o

Círculo das Comunicações que esta pesquisa sugere é apresentado a seguir, subdividido em quatro itens: A) Autoria; B) Mediação; C) Conteúdo de DAB e D) Indícios de recepção. Esses itens esbarram em uma limitação imposta pelo acesso às fontes, além de apontarem para as características do livro em si e do século XIX.

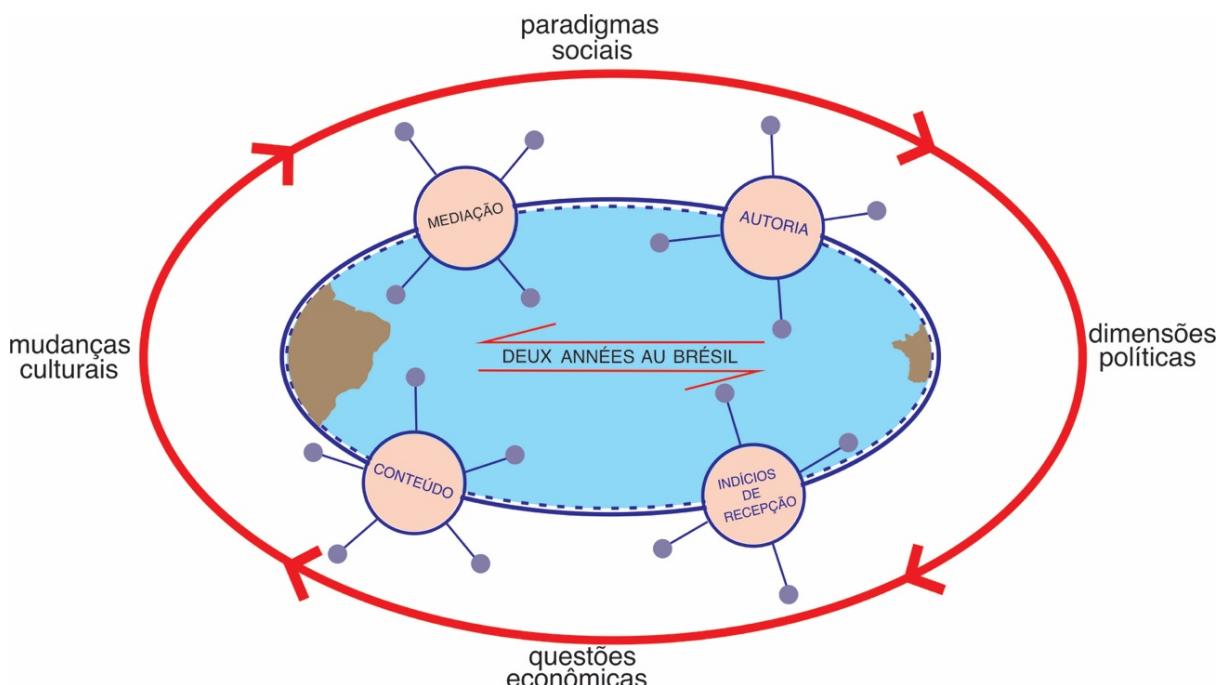


Imagen 37. Círculo das Comunicações de *Deux années au Brésil*
FONTE: Elaborado pelo pesquisador (2024).

Além das nuances do ciclo de vida de *DAB*, o diagrama também se propôs a evidenciar a noção de circulação que está presente na perspectiva abordada por esta pesquisa. Ao longo da investigação que resultou nesta tese, a dimensão da conexão e circulação ficou bastante nítida. Tentou-se imprimir no diagrama a noção de pelo menos três movimentos. O exterior, em vermelho, representa a dimensão da conjuntura e das alterações de ordem social, cultural, econômica e política. O segundo movimento, concêntrico ao vermelho e em azul, diz respeito à circulação de livros no século XIX, do qual *DAB* é o exemplar aqui estudado.

Assim como *DAB*, vários outros livros circularam entre o Brasil e a Europa ao longo do oitocentos, das mais variadas temáticas e autores. O último dos movimentos é representado pelas setas em vermelho que margeiam a grafia *DEUX ANNÉES AU BRÉSIL* e se referem ao estudo

específico do livro de Biard, e dos trânsitos entre França e Brasil que se tornaram visíveis a partir da história do livro e de sua recepção.

Tentou-se construir essa associação utilizando símbolos que remetam a um planisfério e contornos que simulem as costas atlânticas dessas duas nações. Reconhece-se, obviamente, que na representação gráfica do planeta, as costas do Brasil e da França não são paralelas. O país americano integra o hemisfério sul, enquanto o território europeu faz parte do hemisfério norte. Mesmo assim, assumiu-se o risco de desagradar cartógrafos e outros pesquisadores, alinhando a silhueta de ambos os territórios alinhadas. Isso diz menos respeito a uma abordagem purista do planisfério e mais às escolhas políticas adotadas pela pesquisa.

Obviamente, há o objetivo de fazer oposição à certa interpretação das relações entre a Europa e a América, que colocaram a margem ocidental do Atlântico como receptora e reproduutora da cultura francesa, sem necessariamente criticá-la ou transformá-la. A perspectiva de trânsito e circulação aqui adotada rechaça essa visão e tenta apontar como um objeto como o livro *DAB* seria impossível sem a similar influência e contribuição dos territórios e das pessoas no Brasil e na França. O livro de Biard é um dos diversos exemplos da conexão cultural entre os continentes no período.

Acerca disso, Abreu e Mollier (2018) propõem a adoção de uma perspectiva transnacional que problematize modelos unilaterais de difusão cultural, privilegiando a noção de circulação. Ao rejeitarem tanto o eurocentrismo quanto o exotismo, os autores propõem uma abordagem que enfatiza as dinâmicas de apropriação e as redes de interconexão entre Brasil e Europa, permitindo uma compreensão mais complexa dos processos formadores da cultura oitocentista em sua tessitura relacional e não hierárquica.

Evitando tanto o eurocentrismo quanto o exotismo, enfatiza-se a ideia de *circulação*, pois o que interessa é observar o movimento *entre* Europa e Brasil e não o fluxo de ideias e mercadorias *da Europa para o Brasil*. Ou seja, interessa pensar mais em termos de conexão do que de dependência cultural, mais em termos de apropriação do que influência. Propõe-se, assim, uma compreensão mais acurada da cultura oitocentista, explicada em suas complexas relações transnacionais. (Abreu; Mollier, 2018, p. 12-13, grifos da autora)

Traduzindo as palavras dos autores para a presente pesquisa é a expectativa de que o leitor comprehenda, por meio das investigações aqui realizadas, os sinais do ciclo de vida de *DAB*, assim como indícios de variados níveis de circulação cultural entre os dois espaços no século XIX. Ainda sobre o diagrama ora apresentado, percebe-se que cada elemento do circuito (*autoria, indícios de recepção, conteúdo e mediação*) é atravessado por elementos distintos, representados por linhas com um outro círculo em suas extremidades.

A partir desses símbolos, tentou-se elaborar graficamente para os elementos do circuito uma representação atômica sobre como os itens que compuseram o ciclo de vida do livro também foram construídos por e a partir de influências múltiplas, e modificaram tanto a dimensão no interior do ciclo, quanto a conjuntura na qual o livro foi produzido.

Em um exercício de química básica, um átomo é formado por outros elementos que o orbitam e se chocam, liberando energia e mantendo ou alterando a estrutura primária do átomo. Apropriando-se do exemplo, considera-se que o produto *DAB* é consequência dos movimentos orbitais e de colisão, que formaram as cadeias de sua produção, ao mesmo tempo que essa instabilidade sinaliza para o historiador esses movimentos em outras instâncias e dimensões das sociedades e das relações pretéritas. Como a premissa do circuito proposto é apontar as diversas circulações que formaram o livro, serão indicados alguns destes movimentos percebidos ao longo do estudo. Para começar, convém sinalizar que a história do livro de François Biard revela algumas *circulações sociais* existentes no período.

As trajetórias do próprio François Biard, mas também de Louis Hachette, Jean Macé, Edouard Riou, Edouard Charton e outros mediadores da produção do artefato, indicam que o capitalismo editorial (Mollier, 2010) foi uma ferramenta para ascensão social de muitas dessas figuras. Esses homens tiveram em comum a origem a partir de famílias pobres ou de classe média, e a prosperidade financeira e social alcançada a partir dos negócios envolvendo livros, periódicos, ilustração, impressão e comércio.

Certamente, que essa história não era um conto de fadas meritocrático no qual os indivíduos ascendem e vivem felizes para sempre. As trajetórias de vida de François Biard, e de outro mediador de seu livro: François Guizot,

indicam um final de vida na penumbra financeira e social, em relação a décadas anteriores de suas existências (Daecto, 2021). Guizot fora ministro na época da Monarquia de Julho, e sob sua tutela foi promulgada a lei que instituía e regulamentava a instrução pública na França. Esse regramento foi fundamental para o crescimento da editora *Hachette*, o que possibilitou o enriquecimento de seu proprietário, e a publicação e comercialização posterior de *DAB* e chance de Biard de voltar aos holofotes, mesmo que por um período curto de tempo.

Ascensões e declínios dos personagens sobre os quais se estuda a história, não representam exclusivamente a circulação destes no interior de um tecido social, mas também apontam para um movimento constante da sociedade capitalista do século XIX de receber e expulsar pessoas dos privilégios que determinados grupos sociais usufruem em determinadas realidades históricas.

DAB também demonstrou essa mobilização na sociedade brasileira. A partir dele foi possível conhecer personagens como Pietro Tabacchi, Adolphe Daux e Louis de Chavagnes, europeus que migraram para o Brasil em busca do enriquecimento que Biard e ou outros citados buscavam na França. Quer como leitores do livro, quer como personagens do mesmo, ou escritores de outras obras, esses indivíduos também lutaram no oitocentos em busca dos privilégios de pertencer a uma classe abastada financeira e socialmente. Estudar a história do livro do *monsieur* permitiu identificar esses esforços.

DAB é uma obra que permite visualizar a circulação de outros textos e influências dentro de um livro ou em sua recepção. Essa é a segunda das mobilizações reconhecidas a partir do livro, chamada aqui de *circulações de textos em textos*. Os exemplos mais longamente discutidos na pesquisa foram os relatos de viagem *Voyage pittoresque et Historique au Brésil* de J. B Debret e *Voyage pittoresque dans le Brésil* de J. M. Rugendas no interior de *DAB*. A possibilidade que estes e outros textos tenham sido lidos pelo artista lionês era significativa, e muitos dos elementos dos autores da década de 1830 sinalizados como característicos do Brasil foram reproduzidos por Biard em sua obra.

Outro exemplo de circulação de texto em *DAB* diz respeito as orientações de *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à*

faire sur le vivant escrito por Paul Brocca, para “adequada” representação de povos nativos de localidades visitadas por pesquisadores viajantes. As ideias de Brocca (1879) acerca da ilustração de cabelos, rosto, tronco e quando as imagens deveriam ser feitas de frente e de perfil puderam ser exemplificadas com os diversos retratos de povos indígenas brasileiros produzidos em *DAB*.

Embora seja oportuno salientar que a primeira publicação das orientações de Paul Brocca para abordagens antropológicas seja posterior à publicação do livro do viajante francês, a história do livro no oitocentos apontou que, em alguns casos, os textos eram impressos e comercializados em outros formatos antes de se tornarem livros. Esse pode ter sido o caso das orientações do citado autor, que podem ter sido lidas por Biard, antes da escrita e da ilustração de *DAB*.

As mil e uma noites, texto orientalista que ganhou muito destaque no mercado francês a partir de 1830, também foi um exemplo de outro texto que emergiu na escrita de Biard. Em alguns comentários sobre a noite na capital imperial, acerca do estado das ruas na mesma cidade e para a temperatura que fazia no Rio de Janeiro, havia indícios de memórias orientalistas que relacionavam as situações descritas no Rio de Janeiro ao texto sobre as Arábias. Como se aquilo que o *monsieur* havia visto no Brasil fosse uma repetição de uma noite orientalista.

Como último ponto desta reflexão, cumpre sinalizar que houve também repercussão de outros textos na recepção da obra de Biard. Entre as fontes analisadas neste estudo, os escritos de Charles Expilly em *Le Brésil tel qu'il est* foram associados pelo menos três vezes a *DAB*. Nesse caso, ambos textos representaram, no discurso da imprensa de São Paulo e do Espírito Santo, um tipo de discurso que depauperava o Brasil e sua população. A repetição dessa comparação indicou que os leitores encontravam traços em comum nas duas obras, como se os escritos de certo modo dissessem a mesma coisa.

A pesquisa também possibilitou o descobrimento de um terceiro tipo de movimento relacionado à história do livro do viajante francês, a *circulação de impressos e de matérias-primas para impressão*. O pedagógico texto de Lúcia Granja e Valéria Bezerra (2023) apontou para algumas das relações de tradução estabelecidas por Baptiste Louis Garnier em sua atividade editora no

Brasil. Ademais, revelou um comércio de manufaturas do ecossistema da impressão, como clichês de gravuras e direitos de tradução.

Esse comércio se dava, segundo as autoras, entre a *Hachette* e a Garnier “brasileira”, sendo esta última compradora dos insumos comercializados pela *librairie*. A editora parisiense também anunciava os clichês de suas gravuras em algumas edições de seus cadernos, o que pode revelar indícios que, na segunda metade do século XIX, as editoras maiores comercializavam parte seus insumos para casas menores, ou para iniciantes no mercado da impressão industrial.

Essa é uma discussão que inclusive lança luz sobre o debate da autoria relacionada aos textos de viagens publicados no oitocentos. Em alguns casos, as gravuras que ilustravam a literatura produzida por excursionistas franceses eram um objeto produzido antes do livro do qual passariam a fazer parte, apontando para a reutilização das ilustrações. Levando em consideração o esmero associado às imagens publicadas pela *Hachette* e o custo daquele tipo de material, não é difícil supor que suas manufaturas tenham sido reaproveitadas.

Outro tipo de ciclo ligado à história do livro apreendido ao longo dos anos dessa investigação foi a *circulação de um texto em diferentes materialidades*. Ou seja, no século XIX na França era comum que antes de se tornar livro, o texto passasse por diferentes formas. A produção de Biard circulou entre 1860 e 1861 como um fascículo de dezesseis páginas, até ser publicado como uma história dentro da coleção de narrativas de viagens publicadas em *Le Tour du monde (LTM)*.

Essas materialidades eram uma estratégia das editoras para atingir o maior público possível com o mesmo texto, uma vez que os formatos impactavam diretamente o custo das publicações. A primeira materialidade de *DAB* citada (fascículo) era distribuída nas *Chemis de fer*, espaços nas estações ferroviárias francesas nos quais textos de viagem eram vendidos a um custo módico. Esse espaço era fruto do acordo de Louis Hachette com as autoridades francesas da década de 1850 e 1860 para que os impressos da editora pudessem circular em estações férreas.

Os compradores da segunda materialidade do texto de Biard (trechos no *LTM*) e da terceira (o livro *DAB*) poderiam adquirir a obra via livrarias ou

mesmo a partir dos catálogos da *Hachette*. Neles havia a possibilidade de levar as histórias publicadas no *LTM* a partir de edições semestrais, anuais e de múltiplos anos. Esse dado indica que a *librairie* aproveitava todas as oportunidades para fazer recursos, desmembrando e publicando o texto em vários formatos, assim como negociando as matérias primas para a impressão.

A discussão feita no segundo capítulo sobre os relatos de viagem de Debret e Rugendas, publicados na década de 1830 também aponta para a mesma prática editorial de publicar o texto em materialidades distintas. No caso em questão, as obras estavam sobre o controle de outras editoras: Firmin Didot Frères no primeiro caso e Engelmann et Cie no segundo. Essa prática executada por pelo menos três editoras diferentes e em duas décadas distintas permite inferir, além das diferentes materialidades do próprio livro, que havia a possibilidade do mesmo texto ser editado para caber em diferentes tamanhos e servir a distintos produtos que não, exclusivamente, o livro.

Outras das circulações depreendidas, a quinta dessa lista a partir do estudo do ciclo de vida de *DAB*, diz respeito a um subestimado *movimento migratório* no século XIX. Além dos materiais, ideias e textos as pessoas viajaram entre a França e o Brasil com relativa frequência ao longo dos oitocentos. Biard veio ao Brasil e aqui ficou entre 1858 e o início de 1860. André Adolphe Daux, leitor e crítico do livro do artista lionês também veio para o Brasil na década de 1850, e aqui tentou se estabelecer como professor e escritor.

B. L. Garnier, conforme desenvolvido no capítulo dois, também veio ao Brasil na década de 1840 para tentar estabelecer uma filial da editora familiar no Rio de Janeiro. Ele foi apenas um exemplo dos diversos livreiros franceses que se estabeleceram na rua do Ouvidor no Rio de Janeiro e que tentaram construir uma carreira e um negócio a partir da venda de livros aqui no Brasil.

Havia ainda as pessoas com quem Biard teve contato no livro e que eram imigrantes europeus vivendo no Brasil. O caso mais emblemático fora seu desafeto Pietro Tabacchi que nascera na Itália mas também viera ao Brasil em 1850. Outro suposto rival europeu e imigrante de Biard na narrativa de *DAB* era o sr. Benoît, um homem velho e coxo com quem o peregrino francês tivera algum contato em suas andanças pela região norte do país. Sobre a vida

de Benoît muito pouco fora descrito no relato de viagem, apenas que era francês e que vivia há muito tempo no Brasil.

Embora se reconheça que esse era um tipo de viagem muito cara e em muitos casos definitiva, não foi incomum encontrar, ao longo das pesquisas, indivíduos europeus se deslocando e se estabelecendo no Brasil. Os casos de Charles Expilly, Adolphe Daux e Louis Chavagne exemplificam isso, homens que vieram ao país mas também retornando para a Europa, depois do sucesso ou fracasso de suas empreitadas. Os registros de embarque e desembarque nos periódicos brasileiros do período também apontam para a época como um período de fluxo de pessoas entre as bordas do Atlântico.

Um último tipo de fluxo/movimento que emerge deste estudo é exterior a *DAB* em si, mas aponta para a prática historiográfica. Foi a *circulação teórica para a escrita de uma História do Livro*. A esse respeito Darnton (2010), já havia indicado a necessidade de abordagens mais interdisciplinares para historicizar este artefato cultural:

Os livros, quando tratados como objetos de estudo, também se recusam a ficar confinados dentro dos limites de uma única disciplina. Nenhuma delas – a história, a literatura, a economia, a sociologia, a bibliografia – é capaz de fazer justiça a todos os aspectos da vida de um livro. Pela sua própria natureza, portanto, a história dos livros deve operar em escala internacional e com método interdisciplinar. (p. 149)

O trecho é muito claro em apontar a necessidade de um diálogo teórico para a produção de uma história cultural do livro. Esse exercício de apontar diferentes matrizes teóricas foi feito ao longo da escrita, embora se possa questionar as escolhas feitas e a adequação ou não dos referenciais. Esta história do livro *DAB* foi escrita a partir da apropriação de algumas concepções teóricas que, em geral, não apareceriam juntas em pesquisas históricas.

A primeira das teorizações foi proposta por Foucault na década de 1960, uma reflexão que passava pela emergência e as características da noção de autoria na contemporaneidade. O intelectual francês pontuou essa transformação na relação das sociedades com os textos e com a propriedade, na virada do século XVIII para o XIX. Esse mesmo período foi apontado por Darnton e Chartier como o momento de uma revolução cultural na Europa mediada pela leitura e pelo livro.

Como *DAB* é um livro da segunda metade do oitocentos, julgou-se que as questões levantadas por Foucault (2015) sobre a relação autor/obra, a função classificatória da autoria e a seleção feita pela sociedade para escolher aquilo que seria ou não obra, eram aderentes ao papel desempenhado por Biard como autor para sua comunidade francesa, e para o Brasil a partir de 1858. Seu livro já era uma consequência das transformações ocorridas nas décadas anteriores, e já apontava para novas dinâmicas nas relações entre a cultura e seus autores.

O terceiro capítulo se apoiou em ao menos duas discussões, sendo uma baseada na interpretação de Todorov (2006) acerca do relato de viagens, e a segunda ancorada nas funções da imagem propostas por Manguel (2020). Pode-se dizer, com razão, que não há muita aderência entre as escolhas, não obstante, elas ocorreram porque as distintas dimensões do livro como objeto cultural, impuseram ao pesquisador diferentes desafios. O ciclo de vida do livro impõe desafios típicos da história social, mas também nos leva a questões de ordem estética, fenomenológica, econômica e literária. Todorov (2006) e Manguel (2020) contribuíram para delimitar os contornos que permitiram enxergar o problema: um texto de viagem com um conteúdo de caráter discriminatório, que elaborou esse viés supremacista para descrever a sociedade brasileira, também a partir de variadas gravuras.

Ao longo do quarto e último capítulo, surgiu uma quarta premissa teórica, a saber a discussão sobre o efeito estético da leitura proposta por Iser (1996, 1999). A teorização da recepção e o trabalho do escritor alemão estavam na lista de recomendações interdisciplinares propostas por Darnton (2010). Apesar de não diretamente relacionadas, as diferentes proposições teóricas foram úteis para compreender de forma mais aprofundada a constituição social da autoria, do texto de viagem e da recepção do livro.

A principal hipótese defendida por essa pesquisa é que o estudo de *DAB*, como objeto e produto da cultura, aponta para o século XIX como um período de circulação de pessoas, de textos, de noções de autoria, de materialidades dos impressos e de manufaturas da impressão. É provável que essa noção de movimento esteja presença na própria ideia de *Círculo das Comunicações* e no formato circular ou elíptico que a maioria dos diagramas possuiu.

Além disso, propor uma história dos livros impõe ao pesquisador uma necessidade de movimento teórico, de adaptação aos diferentes

questionamentos que surgem ao longo da caminhada de pesquisa. Certamente, esta tese não é a história “definitiva” de *DAB* ou mesmo do ciclo de vida de livros no século XIX. Porque, de certo modo, a metáfora da aparência molecular usada para representar cada uma das dimensões do circuito das comunicações do livro também serve para pensar teórico-metodologicamente a escrita da História.

Escrever, seja História, seja textos ficcionais, é estar submetido e atravessado por diversas tensões autorais, de contexto, de mediadores e de recepção. Elas formam e deformam o texto, influenciando o número de páginas, as opções teóricas, a estilística e a dimensão e formato do texto. Essa escrita também depende dos futuros leitores e a destinação que eles darão àquilo que foi escrito.

DAB revelou que os historiadores podem se colocar no mesmo papel desempenhado por Biard entre 1858-1860. Não porque se produz um texto de viagem, mas porque o texto que tenta dar conta de determinadas nuances do passado é atravessado por um sem-número de mediações que influenciam o modo como esse tempo histórico foi/será descrito. Neste caso: *Alea jacta est.*

Os livros não foram feitos para serem acreditados, mas para que os questionemos. Quando lemos um livro, devemos perguntar a nós próprios, não o que diz, mas o que significa. (Umberto Eco)

7. ARQUIVOS (físicos e virtuais)

7.1 Biblioteca Brasiliana (USP) – Acervo de Obras raras

7.2 *Biblioteca Gallica*

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>

7.3 Biblioteca de Manguinhos (FIOCRUZ) – Acervo de Obras raras

7.4 *Collections Louvre*

Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/>

7.5 Fundação da Biblioteca Nacional

7.6 Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

7.7 Real Gabinete Português de Leitura

8. FONTES

- 8.1 BIARD, F. A. **Deux années au Brésil.** Paris: Librairie Hachette, 1862.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202214d/f3.item>
- 8.2 BROCCA, P. **Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant.** Séconde édition, revue et augmentée. Paris: Librairie de l'Académie de Médicene, 1879.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k763956.textelimage#>
- 8.3 CHARTON, E. **Le Tour du mode:** journal de voyages et voyages. Paris: Librairie Hachette, 1861.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34379n/f3.item>
- 8.4 Catalogue de livres d'étrennes publiés par la Librairie de L. Hachette & Cie, Paris: 1876. Série Q10, BnF - [imagem disponibilizada por Ana Utsch]
- 8.5 D'AUNET. L. **Voyage d'une femme au Spitzberg.** Paris: Librairie Hachette, 1854.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30422838.r=leonie%20d%27aunet?rk=128756;0#>
- 8.6 DEBRET, J. B. **Voyage pittoresque et Historique au Brésil.** 3.v. Paris: Firmin Didot Frères, 1834.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540997t.r=debret%20%20voyage%20pitoresque?rk=21459;2>
- 8.7 Deuxième partie du catalogue Littérature Générale et connaissances utiles. L. Hachette & Cie, Paris: 1870. Série Q10, BnF - [disponibilizado por Ana Utsch]
- 8.8 Deuxième partie du catalogue Littérature Générale et connaissances utiles. L. Hachette & Cie, Paris: 1872. Série Q10, BnF - [disponibilizado por Ana Utsch]
- 8.9 Deuxième partie du catalogue Littérature Générale et connaissances utiles. L. Hachette & Cie, Paris: 1874. Série Q10, BnF - [disponibilizado por Ana Utsch]
- 8.10 HACHETTE, Louis. **Réponse à M. Jean Macé, auteur d'une brochure intitulée :** "Conseils pour l'établissement des bibliothèques communales". Paris: L. Hachette, 1864.
 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54881712>
- 8.11 Jornal Correio Paulistano; São Paulo, ano 12 n. 2671. 20/04/1865
 Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_02&Pesa=Biard&pagfis=952

- 8.12 Jornal Correio Paulistano; São Paulo, ano 13 n. 2929. 04/03/1866
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_02&Pesa=Biard&pagfis=2000
- 8.13 Jornal da Victoria; Vitória, ano 5 n. 404. 17/04/1868
Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=218260&pasta=ano%20186&pesq=Biard&pagfis=832>
- 8.14 Jornal Diário do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro, ano 42 n. 163. 14/06/1862
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=15838
- 8.15 Jornal Diário do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro, ano. 43 n. 81. 23/03/1863
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=16901
- 8.16 Jornal do Commercio; Rio de Janeiro ano 37 n. 83 25/03/1862
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=Biard&pagfis=3471
- 8.17 Jornal do Commercio; Rio de Janeiro, ano 38. n. 270 01/10/1863
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=biard&pagfis=5828
- 8.18 Jornal do Commercio; Rio de Janeiro ano 53. n. 363. 31/12/1874
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=&pagfis=10164
- 8.19 Jornal do Commercio; Rio de Janeiro ano 61. n. 199. 19/07/1882
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6029
- 8.20 Jornal do Commercio; Rio de Janeiro ano 61. n. 268. 26/09/1882
Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=6491
- 8.21 Journal Courier du Brésil; Rio de Janeiro, ano 5. n. 26. 27/06/1858
Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709719&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=923>

- 8.22 Journal Courier du Brésil; Rio de Janeiro, ano 5. n. 27. 04/07/1858
Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709719&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=931>
- 8.23 Journal Courier du Brésil; Rio de Janeiro, ano 5. n. 28. 11/07/1858
Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709719&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=939>
- 8.24 Journal Gazette D'aulus; Ariège, ano 6. n.3. 29/06/1882
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k949174h>
- 8.25 Journal L'abeille de Fontainebleau; Foitainebleau ano 43. n. 26. 23/06/1882
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4525479v>
- 8.26 Journal La Liberté; Paris, ano 18. 20/01/1883
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47826434?rk=42918;4>
- 8.27 Le Magasin pittoresque: Paris, ano 10. 1842
Disponível em: <https://gallicarefonte.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314258>
- 8.28 Le Monde illustré; Paris, ano 6 n. 249. 18/01/1862
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62202124/f1.item>
- 8.29 Le Papillon; Paris, ano 2 n. 31. 10/04/1862
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5439916j#>
- 8.30 Le Tour du monde – journal des voyages et voyages: 01/07/1861
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34379n/f1.item>
- 8.31 Le Tour du monde - journal des voyages et voyages: 01/07/1872
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34398x.item#>
- 8.32 Livro de Tombo da Biblioteca de Manguinhos; Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), Rio de Janeiro. Registros de entrada 4006 – 7012.
- 8.33 MACÉ, Jean. **Conseils pour l'établissement des bibliothèques communales**. Paris: Chez Hetzel, 1864.
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57447770>
- 8.34 Quatrième partie du catalogue: Livres reliés pour les distributions de prix. L. Hachette & Cie, Paris: 1864. Série Q10, BnF - [imagem disponibilizada por Ana Utsch]
- 8.35 Revue bibliographique moniteur de l'imprimeire et de la librairie françaises; Paris, ano 1 n. 7. 31/03/1862
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5834804d/f1.item#>

8.36 RUGENDAS, J. M. **Voyage pittoresque dans le Brésil.** Paris: Engelmann et Cie, 1835.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55677273>

8.37 VAPERAU, Gustave. **Dictionnaire universel des contemporains :** contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays (Troisième édition entièrement refondue et considérablement augmentée). Paris: Librairie de L. Hachette, 1865.

Disponível

em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577980n.r=gustave%20vaperau?rk=128756;0>

9. REFERÊNCIAS

- ABREU, M. **Leitura, história e História da Leitura.** São Paulo: Fapesp – Mercado das Letras, 1999.
- _____: **Os caminhos dos livros.** São Paulo: Fapesp – Mercado das Letras, 2003.
- ABREU, M. e DAECTO, M. M. **Circulação transatlântica de impressos:** conexões. Campinas: Unicamp/IEL/Setor de publicações, 2014.
- ABREU, M. e MOLLIER, J. Y. “Circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX.” p. 9-14 In: GRANJA, L.; LUCA, T. R. de. (orgs.) **Suportes e mediadores:** a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- ADAMS, T.R.; BARKER, N. “A new model for the study of the book” p. 5-44. In: BARKER, N. **A potencie of life:** books in society. London: The british library, 1993.
- ALMEIDA, F. C. de. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. AEDOS - **revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS.** Porto Alegre v. 3 n. 8 2011.
- ALVIM, Pedro de Andrade. Das estepes da Lapônia à selva amazônica: viagens do pintor François - Auguste Biard em 1839 e 1859. **Revista XIX**, (3), 116–139. 2016. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21596> Acessado em 13 de mar. de 2023
- AMARAL, D. G.; POPINIGIS, F. Fontes e acervos para a história do trabalho na era digital. **Revista Mundos do Trabalho.** Florianópolis. v. 13. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/85201/48132> Acessado em 01 de nov. de 2024.
- ANKERSMIT, F. R. **A escrita da História:** a natureza da representação histórica. Londrina: EDUEL, 2016.
- ARAUJO, A. L. **Romantismo tropical:** Um pintor francês no Brasil. São Paulo: Edusp, 2017.
- AURENCHÉ, M-L. “L’invention des magazines illustrés au XIXe siècle, d’après la Correspondance générale d’Édouard Charton (1824-1890)”. La lettre et la presse: poétique de l’intime et culture médiatique, sous la direction de Guillaume Pinson **Médias 19** [En ligne], Mise à jour le : 14/09/2021. Disponível em <<https://www.medias19.org/publications/la-lettre-et-la-presse-poetique-de-lintime-et-culture-mediaticque/linvention-des-magazines-illustres-au-xixe-siecle-dapres-la-correspondance-generale-dedouard-charton-1824-1890>> Acessado em 21 de out. de 2024.
- BARREIRO, J. C. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX:** cultura e cotidiano, tradição e resistência. São Paulo: Edunesp, 2002.
- BARTHES, R. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOEIRA, L. F. De quando a História se tornou necessidade: relações entre a historiografia francesa e brasileira no século XIX. (artigo) XI Encontro estadual de História, Memória e Patrimônio – ANPUH-RS. (anais eletrônicos). p. 635-647. 2012. Disponível em: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1345082030_ARQUIVO_textofinalenviado.pdf

- BOXUS, Dominique M. P. G. A França no século XIX: história, literatura e arte. Uma contribuição para os estudos em literatura comparada no Brasil. **A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura**, São Cristóvão-SE: GeFeLit, n. 2, p. 48–57, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/n2p48>. Acessado em 26 ago. de 2024.
- CASTRO, V. V. L. de. Quem eram os leitores cariocas do século XIX? **Revista Interfaces**. Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Guarapuava – PR (2015). Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/3693/2759 Acessado em 11 de nov. de 2024.
- CAVALCANTI, N. O. **Rio de Janeiro**: Centro Histórico Colonial 1567-2015. Rio de Janeiro: Andrea Jacobsson Estúdio Editorial/FAPERJ, 2016.
- CHAPELLE, P. **La Fabrique d'une revue de voyages illustrée (1860-1914)** Le Tour du monde. Paris: Classique Garnier, 2019.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____: **A mão do autor a mente do editor**. São Paulo: editora Unesp, 2014.
- _____: **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- _____: **História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel 82, 1986.
- _____: Novas tecnologias e a história da cultura escrita. Obra, leitura, memória e apagamento. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, São Paulo, v.35, n.71, p.17-29, 2017.
- CHAUDONNERET, M-C. **Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour**, Arthéna: Paris, 1980.
- CORRÉA, C. H. A. **Círculo do livro escolar: elementos para a compreensão de seu funcionamento no contexto educacional amazonense 1852-1910**. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Capinas, 2006.
- DAECTO, M. M. **História de um livro**: A Democracia na França de François Guizot. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.
- _____: **O Império dos livros**. São Paulo: Edusp, 2019.
- DARNTON, R. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (A)
- _____: **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____: Memória digital e o futuro da comunicação [entrevista concedida a] Aline Strelow. **Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS**. Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 9-20, jan./jun. 2013.
- _____: **O beijo de Lamourette**: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____: **O Iluminismo como negócio**: História da publicação da enciclopédia (1775-1800). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____: O Lume de Jefferson. **Informática na educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 16, n. 1, 2013. DOI: 10.22456/1982-1654.40809. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/40809>. Acessado em 11 de jun. de 2024. (A)
- _____: O que é história do livro? Revisitado **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 16, jan – jun 2008, p. 155-169. Disponível em:

- [https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503/2758.](https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503/2758) Acessado em 06 de jun. de 2024.
- DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil.** São Paulo: Imprensa oficial do estado, 2019.
- DIDEROT, D.; ASSEZAT, J.; TOURNEUX, M. **Oeuvres complètes de Diderot:** beaux-arts. Pt4: miscellanea. Encyclopédie, M-Z. Paris: French edition, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: Editora 34, 2020.
- FERRETTI, F. Networking print cultures: Reclus' Nouvelle Géographie universelle at the Hachette publishing house. **Journal of Historical Geography**, hal-01978188 - 2019. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305748817>
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense editora, 2008.
- _____: **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- _____: **Ditos e Escritos** vol 3: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- FRANÇA, J. M. C. **A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII.** São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- FREITAS, F. V. de. As negras quitandeiras no Rio de Janeiro do século XIX pré-republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua. **Revista Tempos Históricos.** Rio de Janeiro v. 20 jan-jun 2016. p. 189-217. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempoeshistoricos/article/view/13837/9959>>
- FRIDMAN, F.; FERREIRA, C. H. C. **Urbanizações brasileiras.** Rio de Janeiro: Letra capital, 2021.
- GAUTHIER, G. **Edouard riou, dessinateur - entre Le Tour du monde et Jules Verne 1860 – 1900.** Paris: L'Harmattan, 2008.
- GOUVEIA, M. J. F. **D. Francisca de Bragança:** a princesa boemia. Amadora: Topseller, 2013.
- GRANJA, L.; BEZERRA, V. C. Baptiste-Louis Garnier e Louis Hachette: contatos internacionais, direitos autorais e tradução. **Cadernos de Tradução:** Florianópolis, v. 43, p. 01-26, 2023.
- GUIMARÃES, V. dos S. "Agentes da circulação de jornais franceses no Brasil (passagem do século XIX ao XX)"p. 321-358. In: GRANJA, L.; LUCA, T. R. de. (orgs.) **Suportes e mediadores:** a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- GUIMARÃES V. dos S.; LUCCA, T. R. de. **Imprensa estrangeira publicada no Brasil:** primeiras incursões. Florianópolis: Rafael Copetti editor, 2017.
- GUIMARÃES, V. dos S. **Transferências culturais:** o exemplo da imprensa na França e no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____: "Les journaux français publiés au Brésil et les échanges transnationaux (1855-1924)" Le journalisme francophone des Amériques ou XIXe siècle, sous la direction de Guillaume Pinson. **Médias 19** [Em ligne], Dossier publié em 2018, Mise jour le: 18/01/2023. Disponível em: www.medias19.org/publications/le-journalisme-francophone-des-americaines-au-xixe-siecle/les-journaux-francais-publies-au-bresil-et-les-echanges-transnationaux-1854-1924
- HALEWELL, L. **O livro no Brasil:** sua história. São Paulo: Edusp, 2005.
- HOBSBAWM, E. J. **A Era das revoluções (1789-1848).** Rio de Janeiro: Paz e terra, 2015.

- ISER, W. **O ato da leitura.** v.1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____: **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético. v.2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIMA, M. G. de “A Trajetória de Sant’Anna Nery: Um mediador entre o Brasil e a França.” (artigo) **Anais do XIV Congresso Internacional da ABRALIC.** Belém. (2015). Disponível em: abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106563.pdf;
- MACEDO, C. C. Q. (2016). A influência da frenologia no Instituto Histórico de Paris: raça e história durante a Monarquia de Julho (1830-1848). **Humanidades Em diálogo**, 7, 127-145. disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2016.113338>
- MACHADO, U. **História das livrarias cariocas.** São Paulo: Edusp, 2012.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso e Análise do Discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MANGUEL, A. **Lendo Imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MÁRSICO, C. O surgimento da encadernação e da douração. (documento). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. Disponível em: https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/surgimento-encadernacao-douracao//surgimento_encadernacao.pdf
- MELLO, M. E. C. de. **O Brasil do século XIX, no olhar de Charles Expilly.** CRV Editora: Curitiba, 2017.
- MOLLIER, J-Y. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo:** ensaios sobre História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- _____: **O dinheiro e as letras:** História do Capitalismo Editorial. São Paulo: EDUSP, 2010.
- NEVES, A. das. **A volta da Horla: A recepção de Guy Maupassant no Brasil.** Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2007.
- PÊCHEUX, M. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. São Paulo: Pontes, 2002.
- PEREIRA, M. da S. Palco das letras: um passeio pela Rua do Ouvidor do século XIX. (artigo) **Anais do XIV Encontro Regional da Associação Nacional dos Professores de História (ANPUH) Rio de Janeiro.** (2010). Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276728080_ARQUIVO_TEXTOANPUHRJ2010.pdf Acessado em 02 de nov. de 2024.
- PEREIRA, R. do N. **Impressões do Amazonas (1851-1910): memória gráfica e o desenho do circuito da comunicação impressa.** Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Design. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2020.
- PICCOLI, V. “Biard e o Brasil” p. 55-59. In: COLEÇÃO BRASILIANA / FUNDAÇÃO ESTUDAR PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **O indígena e o olhar Romântico.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.
- REBOLLEDO-DHUIN, V. Paul Valentin Dupray de la Mahérie (1828-1911), “marchand de salade” ou escroc au long cours. Un libraire en quête de sociabilité”, **Criminocorpus** [En ligne], Figures de faux-monnayeurs du Moyen Âge à nos jours, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/criminocorpus/1739> Acessado em 14 de fev. de 2025
- RONDÉ, M. “Voyage dans l’État de Chihuahua” p. 129-160. In: CHARTON, E. **Le Tour du monde: journal de voyages et voyages.** Paris: Librairie Hachette, 1861.

- RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- SAID, E. **Orientalismo:** O Oriente como uma invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- _____. : **The world, the text and the critic.** London: Vintage, 1991.
- TAVEUX, Karine. "Réseau de bibliothèques de gare et du métropolitain, et messageries Hachette dans l'aire parisienne (1870-1914) » p. 73-86 In : DELPORTE, Christian. *Médias et villes (XVIII^e-XX^e siècle)*. Paris, Presses universitaires François-Rabelais: 1999.
- THALASSA, A. **O Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna.** Dissertação (mestrado) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2007.
- TODOROV, T. A viagem e seu relato p. 231-244. **Revista de Letras.** São Paulo, v.46, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/download/50/44/127&ved=2ahUKEwjRvuqJ4ZuOAxXMqZUCHVQvAXwQFnoECBoQAQ&usq=AOvVaw1FeQLJK8x9qBsfISU6w-dD>
- TATSCH, F.G. "O frontispício da carta de Colombo e o início da associação do Homem Selvagem com o indígena" p. 40-51 In: FERNANDES, L. E. de O. (org) **História da América:** historiografia e interpretações. Ouro Preto: EDUFOP/PPGHIS, 2012.
- TUNNU YUSSUF, Omotayo. **François-Auguste Biard:** retratos do Brasil com humor e ironia. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. Disponível em: <https://humanidadesdigitais.org/2012/11/21/biard-na-brasiliana-digital/> Acessado em 01 de abr. de 2023.
- UTSCH, A. C. O livro como coleção: bibliofilia, edição, encadernação e literatura na França do século XIX. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** – v.4, n.2, jul./2015 – dez./2015.
- _____. : "Programmes éditoriaux: Deux modèles de diffusion pour le livre relié" p. 81-116 in: **Rééditer Don Quixote:** Materialité du livre dans la France XIX^e siècle. Paris: Classiques Garnier, 2020.
- WEBB, J. Uma viajante narrativa de viagem: o circuito de comunicação de Haiti, ou a República Negra, de Spenser St. John. (Tradução Bianca Letícia de Almeida). Revista **ArtCultura**, Uberlândia, v. 25, n. 46, jan - jun 2023. p. 9-25. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/71175/37066>. Acessado em 21 de jun. 2024.
- VENANCIO, G. M. Dois anos no Brasil, de François-Auguste Biard: entre o tempo da escrita e o da publicação. Revista **Outros Tempos**, vol. 11, n.18, 2014 p. 264-279. São Luís/MA. Disponível em: https://www.academia.edu/29639310/DOIS_ANOS_NO_BRASIL_DE_FRANC_OIS_AUGUSTE_BIARD_entre_o_tempo_da_escrita_e_o_da_publicaçao. Acessado em 12 de out. de 2024.
- VERNOIS, S. L'ambiguïté de l'image : les illustrations du Tour du Monde et du Journal des Voyages. In: **Histoire de l'art**, N°60, 2007. Histoire de l'Art et anthropologie. pp. 69-80; doi <<https://doi.org/10.3406/hista.2007.3179>> https://www.persee.fr/doc/hista_09922059_2007_num_60_1_3179

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Jairo Paranhos da Silva, matrícula nº 21100493 declaro para todos os fins que o texto em forma de Tese de Doutorado, intitulado: “*DEUX ANNÉES AU BRÉSIL DE FRANÇOIS BIARD: viagens, impressos e circulação na segunda metade do século XIX*”, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 01 de julho de 2025

Documento assinado digitalmente
 JAIRO PARANHOS DA SILVA
Data: 01/07/2025 14:54:16-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

JAIRO PARANHOS DA SILVA
Matrícula: 21100493