

ESTEREOTIPIAS

LITERATURA E EDIÇÃO NO BRASIL NA PRIMEIRA METADE
DO
SÉCULO XIX (1837-1864)

Dissertação de Mestrado em Teoria Literária
apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto
de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas. Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot (Hardman) 1234-5

Jussara Menezes Quadros 1234

1993

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Jussara Maria
Menezes Quadros
e aprovada pela Comissão Julgadora em
19, 11, 93.

Q22e

20179/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ÍNDICE

<i>Ocidentes Transversais</i>	4
Livros no Brasil em fins do século XVIII e inícios do século XIX.....	9
<i>Notas</i>	73
<i>Nação, Edição</i>	86
A Cópia em Progresso.....	114
<i>Notas</i>	153
<i>A Página Citada: Um Album</i>	160
<i>Bibliografia</i>	211

Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (non du tout, évidemment, que toute typographie soit littérature: mais l'inverse, oui, c'est très sûr).

Nous travaillons à partir de cela, beaucoup plus que nous n'en avons conscience.

Francis Ponge, *Proclamation et Petit Four*

O nítido papel, pronto para tudo

Manoel de Araújo-Porto Alegre, *O Ganhador*

OCIDENTES TRANSVERSAIS

Uma artesanía engenhosa, num território político demasiadamente delicado como a Vila Rica pós-inconfidência, em 1806, possibilitou a extração de um dos primeiros impressos comprovadamente brasileiros: o *Canto Encomiástico* de Diogo Pereira de Vasconcellos dedicado ao aniversário do então Governador e Capitão-geral da Província de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athaide e Mello.(1)

Nenhum marco zero de onde avançariam linhas tipográficas retas e precursoras da imprensa que D. João VI instalaria no Rio de Janeiro dois anos mais tarde. Não-tipográfico, inteiramente gravado em quinze chapas de cobre e impresso, numa provável semilegalidade, com auxílio improvisado da aparelhagem da Casa de Fundição de Ouro, o folheto executado pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes (2) sugere a existência de um tempo técnico ambivalente. Anacronismo de uma escrita que se vê forçada a gravar-se em

recurso, e resposta, ao impedimento de sua produção como texto tipográfico, ao mesmo tempo, exibição inegável do domínio de uma técnica tradicional de obtenção da imagem impressa: a gravura em talho-doce.

Ainda mais exemplar dessa ambivalência é a tipografia ausente encontrar-se inscrita nos procedimentos do gravador. A mão que manejando o buril alinhava letras sulcadas no metal, tinha como modelo identificável alfabetos gráficos dos mais renomados na época - a tipologia Didot -, a disposição do poema na folha simulava a organização manufaturada da página tipográfica, e mesmo as vinhetas que introduziam com motivos ornamentais a numeração dos *Cantos* de Diogo Pereira de Vasconcellos, correspondiam à ilustração neoclássica ainda dominante, presente em livros e estampas avulsas, na Europa da passagem do século.

Nem no extremo oposto da tipografia, mas tampouco longe do manuscrito, sua singularidade reside em que se torna impossível não ler as formas gráficas e materiais simultaneamente à leitura do poema, mais que isso, impossível não ver o poema como escritura desenhada, delineada à feição de um ideal tipográfico que ela imita. Singularidade de uma técnica tradicionalmente associada à reprodução de imagens como a gravura, ver-se deslocada para a tarefa preferencial de impressão de registros escritos, excepcionalidade que contamina a intenção laudatória do *Canto* de Diogo Pereira de Vasconcellos e reveste sua significação de um outro sentido: as técnicas de gravura que

permitem a glorificação natalícia do Governador, técnica e retórica convergentes no retrato de Athaide de Mello e sua esposa no frontispício do folheto, provocam o alto contraste entre a competência gráfica evidente e a ausência do tipográfico, fazendo dessa última uma motivação implícita da publicação.

Que o Governador da Capitania de Minas Geraes, o destinatário figurado na própria obra, já o soubesse e que tenha provavelmente facilitado sua impressão, deve-se à capacidade limitada de sua reprodutibilidade. As técnicas de gravura e impressão nas condições inadequadas de que dispunha o Padre Viegas de Menezes, restringiam-se a pouco mais que obter realizar a replicação artesanal dos originais. A facilitação oficial sem dúvida devia-se a esse duplo decoro: o decoro retórico-poético do *Canto*, e o decoro de um hibridismo gráfico incapaz de reprodução em série. No entanto, isso não retira desse impresso o mérito de fixar uma tensão, no desnível contraditório entre suas formas, e também o de fixar uma distância instável a transpor na passagem do manuscrito ao tipográfico.

No *Canto* de Diogo Pereira de Vasconcellos, é a imagem do Livro Sagrado, o de escrita "eterna, indelével", predicado metaforicamente nos versos como um "fatídico Livro na Mão Pura"(3), que se via re-significada na verdade material e precária do impresso que lhe servia de suporte. Como também os acontecimentos ainda recentes da inconfidência, dos quais o próprio autor teria

participado(4), ainda que ausentes do poema, introduziam um provável horizonte referencial capaz de operar um desvio do providencialismo religioso e da convenção que no poema relaciona a pureza ao trabalho poético elevado, e sobrepor-lhes uma leitura em negativo da "Mão Pura": afastada arbitrariamente do registro tipográfico da escrita e, de modo mais extremo ainda, dos prelos, a pureza manual assegurada por um nobre pretexto laudatório, protestava suas inexperiências.

A mão hábil e a atenção ao moderno do padre-gravador Viegas de Menezes, assim como a circulação clandestina de impressos da qual os autos da devassa mineira revelaram a proporção, poderiam vir a contrariá-la. No entanto, ela resiste por integrar, no jogo poema-impresso-contexto social, as aparentes contradições que se põem à mostra: um impresso gráfico e não-tipográfico ao mesmo tempo, uma peça encomiástica dirigida a uma autoridade desafiando a proibição da imprensa; um poema de conteúdo a-histórico e, entretanto, bastante datado. Se a plenitude e a intangibilidade do Livro Sagrado se viam convocadas e com elas a autoridade do Leitor divino que sanciona o risco (o sulco) da letra poética impressa, a metáfora da pureza, investida da dubiedade de seu contexto, libera simultaneamente ao livro pleno o impasse da imagem reversa de um estado de ausência.

*Livros no Brasil
em Fins do Século XVIII
e Inícios do Século XIX*

Enquanto em seu folheto ilustrado de 1806, o padre Viegas de Menezes transpunha por meios técnicos de reprodução restrita uma simulação improvisada da tipografia européia, por volta da mesma época no Rio de Janeiro, o poeta e professor de retórica Silva Alvarenga importava uma considerável quantidade de edições francesas. Associados apenas aparentemente, os mais de mil volumes da livraria privada do poeta representavam uma parcela real e concreta do mercado editorial europeu; o *Canto* encomiástico e público de Diogo Pereira de Vasconcellos não constituía, nem participava de um mercado. Escrita oficial de circunstância, o gênero de poesia laudatória, tradição contumaz na cultura literária colonial e mesmo posterior, quando ultrapassava as práticas manuscritas e a recitação oral, chegando à publicação impressa em Lisboa, recorria e visava, de modo imediato, à proteção de altas hierarquias do poder religioso ou governamental, nenhum lugar capaz de certo grau de apreciação autônoma abria-se como passagem na circulação dessas composições.

Quanto à livraria de Silva Alvarenga, entre um intercâmbio literário regulado pelo segredo, o que teria

gerado suspeitas de conspiração passados poucos anos da inconfidência em Minas, e um lugar público reconhecidamente admitido - a Sociedade Literária na qual o próprio poeta residia -, mostrava-se visível a intermediação de um comércio livreiro relativamente regular, nas últimas décadas do setecentos, entre a Europa e as Américas. O processo movido contra os membros da Sociedade, iniciado em 1794, envolveria ainda a devassa de outras livrarias particulares: a do médico Jacinto José da Silva, a do bacharel Mariano José Pereira da Fonseca, futuro marquês de Maricá, a de João Marques Pinto, professor de grego, e a do naturalista João Manso Pereira.(5)

Que os livros lhes tenham sido restituídos, e no caso da livraria de maior extensão em títulos franceses, a de Silva Alvarenga, após os dois anos de sua prisão, indicava uma alteração nos rumos e na condução da política de Estado portuguesa: ela passaria a consentir a posse privada do livro e a policiar usos e práticas públicas motivadas pela leitura. Enquanto refúgio, próprio ao comércio das musas, separado do vulgar, a livraria podia encontrar-se a salvo do controle; este agia e buscava cercar de impedimentos sua sociabilidade, seus extravasamentos possíveis. Mas se desde o primeiro ato, de aquisição e compra, o livro se revestia de um significado político, como pretender filtros tão eficazes à sua exteriorização? O que talvez explique o fato de que, mesmo num poema em louvor e agradecimento à clemência de D. Maria I, Silva Alvarenga, ao representar

poeticamente através da imagem de uma tempestade aflitiva a perseguição e prisão pelas quais passara, dirija à rainha, com certa ousadia, versos que, se descrevem o naufrago, também ambigüamente podem ser lidos como expressão do encontro, no intervalo da perda da proteção real, de um movimento mais livre, afastado da autoridade: "Vou sem vela, sem leme e sem piloto."(6)

O interesse na compra de sua livraria, quase imediato a sua morte em 1814, poria de um lado o livreiro Manoel Joaquim da Silva Porto e, de outro, a Real Biblioteca, compradora definitiva por questões de precedência política. Do catálogo da coleção Silva Alvarenga (7), surge a imagem do gabinete de um homem de letras no Brasil da passagem do século XVIII para o século XIX, e se diria que ele se encontrava em algum ponto adjacente à vida mental francesa da mesma época. Romances de Diderot, coleções de obras de Voltaire e Montesquieu, Marmontel e Dellile, *Le Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier, *Les études de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre, *Les Martyrs* de Chateaubriand, literatura inglesa e alemã traduzidas para o francês, e obras italianas na língua original, essa última, bem como as obras em latim e grego, não afastando a hipótese de uma procedência editorial quase que exclusiva do mercado de língua francesa. Entre os mais de 1.500 volumes, como salientou Rubens Borba de Moraes, os títulos portugueses "não passam de uma dezena"(8), mas a ausência era apenas aparente.

As Transparências da Herança - Pela correspondência que Joaquim Norberto de Sousa Silva transcreve na edição por ele preparada, em 1864, das obras completas de Silva Alvarenga, entre o padre Joaquim Dâmaso, bibliotecário da Real Biblioteca na ocasião da compra, e a herdeira do poeta, Joaquina Maria de Lima, sabe-se que outros compradores, o cônego Januário da Cunha Barbosa, o capitão de fragata João Martiniano e Marco Antonio Montauray, haviam se antecipado ao próprio livreiro Silva Porto. A Biblioteca Real, como desejava a compra de toda a coleção, pressionava a herdeira para que obtivesse a devolução dos livros. Pela carta enviada por ela em resposta, ficamos sabendo não apenas das práticas de empréstimo e de uma sociabilidade de leituras tornada possível a partir de uma livraria privada, mas nos deparamos com as marcas de poder inscritas na disputa pela posse dos livros:

"...Quanto aos livros do Sr. Marco Antonio Montauray, ele já os tinha em seu poder muito antes que o meu *senhor* (grifo original) doutor morresse e logo no outro dia depois do seu falecimento mandou o seu criado denunciar os livros que tinha em seu poder e dizer-me que se eram para vender, que os queria comprar e assim ficamos justos, logo que fossem avaliados; estas foram as razões, e como uma ignorante preta, de assim obrar. Participando aos compradores o que V. Revma. me comunica em segundo lugar na sua carta, respondem que eu não sou pessoa legítima para lhes intimar ordens de Sua Alteza Real e que os entregarão à Real Biblioteca quando para isso forem convidados por autoridade competente." (Carta de Joaquina Maria de Lima à Real Biblioteca, 24 de dezembro de 1814). (9)

Com rigor implacável, o texto construía, num crescendo, uma distância social profunda entre a herdeira e sua herança. Partindo da forma de tratamento que a identificaria como criada do poeta ("meu senhor"), passando pelo que seria a franqueza excessiva de uma autoqualificação desonrosa ("como uma ignorante preta"), chegava-se à introdução elucidativa nas últimas linhas de uma outra voz em interlocução: a dos compradores que lhe negariam a legitimidade de transmitir ordens reais. É bastante provável que as cartas, em nome de Joaquina Maria de Lima, os tivessem como verdadeiros autores, assim como poderiam ter sido escritas pelo livreiro Silva Porto. Se reservasse a si mesma uma posição tão inferior e desqualificada, essa posição se refletiria no estilo da carta como um todo. E, ao contrário da formalidade sóbria adotada, sabendo que se dirigia a um representante da Coroa portuguesa, daria maiores mostras de reverência. Também por que a ela não interessaria estabelecer uma contraposição tão calculada entre o emprego do termo "intimar", que os compradores rejeitavam, e a afirmação de que entregariam os livros em seu poder se "convidados" a isso. Atente-se também para o uso atenuado da palavra denúncia, na carta significando meramente aviso ou informação, distante do sentido político-jurídico com que fora empregada, por exemplo, no próprio processo movido contra Silva Alvarenga e os demais membros da Sociedade Literária em 1794.

Vinte anos depois, a vida intelectual se desenrolava num cenário bastante alterado, não só porque o patrimônio literário de um poeta podia ser herdado por mãos plebéias, mas porque a herança de um patrimônio sumamente precioso da cultura portuguesa se transferira para o Brasil com a Biblioteca Real. E mais: havia a atividade em expansão do comércio livreiro, livreiros experientes no ramo, vindos de Portugal como Manoel da Silva Porto. Neste momento, o livro encontrava seu lugar na esfera do valor, cultural e mercantil, como tesouro acumulado oferecido ao público simbolizando a magnificência do rei D. João VI, ou investido da dinâmica da circulação e de seus diferentes modos de posse, trocas e usos.

Era então sob as bases do contrato de compra e venda, e de livros avaliados enquanto mercadorias, como no catálogo remetido por Silva Porto à Biblioteca Real, cada título exibindo seu preço, que o Estado, a herdeira, livreiro e letrados compradores, cada um portando configurações singulares de interesse, podiam chegar a externar um importante desacordo. Nas cartas, usando Joaquina e sua desculpável falta de entendimento como máscara, homens de letras como Januário de Cunha Barbosa (e ao próprio Silva Porto mais tarde se atribuiria uma tradução de *Phedra* e a autoria de alguns hinos patrióticos), escreviam nas entrelinhas uma crítica à interferência do Estado em negócios particulares "justos", o que também traduzia a defesa de uma margem ampliada de difusão, posse e

disponibilidade de livros, e a conseqüente redução de mecanismos de controle e vigilância. Em 1814 não se poderia prever a permanência em definitivo da Biblioteca Real no Brasil, tampouco o acesso a livros que ela franqueava não pode ser pensado como isento de constrangimentos. Numa cidade de população pequena, como ainda era o Rio de Janeiro na época, seria impensável que pudessem se equivaler os tipos, qualidades e modos de leitura em suas dependências e os que se exerceriam, com a maior possibilidade de anonimato, no círculo privado.

A partir das ausências mais notórias da lista de livros comprados por Silva Porto e revendidos à Biblioteca Real, pode-se recompor, ao menos em parte, o perfil das obras que os demais compradores resistiram a devolver. Não constavam dela mais que uns poucos títulos em língua portuguesa, nem estavam incluídas as obras de Silva Alvarenga publicadas em vida, sequer a última e mais importante delas, *Glaura* de 1801, tampouco os manuscritos do poeta. Mas o que explicita o nexó político das atitudes de resistência, era a presença de uma única obra literária portuguesa que os primeiros compradores intencionalmente deixaram para trás: as *Odes de Elpino*. como constavam no catálogo as poesias de Elpino Nonacriense, pseudônimo arcádico de Antonio Diniz da Cruz e Silva, poeta e juiz que comandara os interrogatórios a Silva Alvarenga em 1794. Contestação sinuosa em suas intenções de propor limites às ações do Estado, que no entanto repunha de modo agressivo a hierarquia nas belas-letas e suas

convenções em torno ao livro, que Silva Alvarenga ao morrer inverteira, cabendo a Joaquina Maria de Lima, herdeira e proprietária, a posição mais baixa.

Lugares em Falso - Concentrando temporalidades distintas, tempos diversos de publicação no interior de seus marcos cronológicos mais largos, que partiriam da segunda metade do século XVIII, avançando até as primeiras décadas do século XIX, o repertório da livraria de Silva Alvarenga, no que sua seletividade revela, entre antigos e modernos, abria junto à tradição um lugar sugestivo e já amplo para o fenômeno da novidade literária. Atualidade que se confirma, por exemplo, pela presença de *Les Martyrs* de Chateaubriand, cuja primeira edição datava de 1809, ou ainda, pelos oito volumes da *Obras* de Molière estereotipados, "etereotype" no erro de grafia do catálogo feito por Silva Porto, procedimento de impressão adotado e aperfeiçoado por Firmin e Pierre Didot a partir de 1799. Bastante recente, novidade na época de Silva Alvarenga, a estereotipia, como forma de reprodução das próprias matrizes originais, conjugando-se a outras invenções do começo do século XIX, auxiliaria decisivamente, nos trinta anos seguintes, a conduzir livros e impressos periódicos a um estágio moderno de fabricação industrial. Mas o que os Didot tinham em mente ao recuperar e reciclar esse procedimento, que ao longo do século XVIII permanecera artesanal, de uso raro e isolado, para uma aplicação em

larga escala, era a estratégia de com seu uso deter o avanço dos territórios conquistados pelas práticas de contrafação. Ao romper definitivamente com a unicidade e estabilidade da matriz original, a estereotipia tornava possível a livreiros-impressores como os Didot, imprimir a mesma obra em países diferentes, quase ao mesmo tempo. Estendendo geograficamente a capacidade de reprodução material do impresso, acelerando tempos de produção e diminuindo os intervalos entre publicações, buscava-se antecipar e desencorajar a ação do mercado ilegal.

Para que fique clara a diferença entre estereotipia e contrafação, ao menos no momento em que os pioneiros Didot reformulavam a primeira para agir como antídoto à segunda, é preciso lembrar que a contrafação implicava na preexistência de uma obra já editada e impressa e na sua reprodução por reimpressão, incluídas aí todas as fases de fabricação propriamente ditas. Onde a contrafação operava com vantagens altamente lucrativas era na eliminação de custos, como pagamento de autores e licenças e privilégios públicos, e fundamentalmente na ausência de riscos de edição, a pirataria atingindo preferencialmente obras com garantia já atestada de sucesso. A estereotipia, por sua vez, foi a forma da técnica apropriar-se, em seu próprio terreno, e integrar racionalmente a um dispositivo mecânico, a lógica econômica das práticas comerciais subvertidas pela contrafação.

Ambas saídas do universo de contágio da propagação iluminista, no curso do século XIX deixariam transparecer cada vez mais sua correspondência estreita, suas práticas chegando a se complementar, seus efeitos chegando a se confundir.

Em meados do século XVIII, em Vila Rica, o comerciante Ribeiro dos Santos encomendava livros em edições "as mais modernas e últimas" a livreiros portugueses, não esquecendo de exigir que fossem novos e de encadernação vistosa, "com títulos dourados nas costas. Os mais dourados e melhores; todos novos e nenhum usado..."(10). No Rio de Janeiro, no final desse mesmo século, o comerciante capitão Antonio Luis Fernandes, em correspondência a seu fornecedor Francisco Rolland, livreiro-impressor francês estabelecido em Portugal, indicava os livros "fora do comum" como os de maior venda no Brasil da época, superior à procura por obras religiosas e devocionais.(11) é bastante provável que sob uma categoria tão vaga e ampla como a de livros "fora do comum", que hoje poderia mesmo ressoar como uma tolice espirituosa, atravessassem cifradamente da metrópole para a colônia, os livros submetidos ao rigor não muito eficaz da censura portuguesa. Por sua vez, esse gênero particular de livros, em boa parte, não desembarcava em Portugal provindo da França, como seria de se esperar num comércio livreiro português inteiramente dominado por franceses, mas de rotas européias que incluíam, direta ou indiretamente, Genebra, Neuchâtel e Bruxelas.

Pesquisando em alguns dos mesmos arquivos suíços e franceses que se revelaram cruciais nas análises feitas por Robert Darton do universo da edição e difusão do iluminismo europeu, como o da *Société Typographique de Neuchâtel*, Georges Bonnant, muito antes do historiador americano, numa série de artigos publicados entre 1855 e 1960, divulgara e ressaltara a importância da correspondência comercial mantida com Portugal e Brasil, em fins do setecentos. Bonnant poria à tona a dimensão, até então mais desprezada do que verdadeiramente desconhecida pela historiografia portuguesa, do fornecimento clandestino de livros, que mesmo quando passado seu período mais intenso de ação, com o declínio da voga da literatura "perigosa", permaneceria sempre controverso aos olhos dos representantes do comércio regular e legalizado do livro europeu.(12)

Lugares tradicionais da práticas de contrafação, lugares de fabricação vertiginosa das falsas edições e das perturbadoras semelhanças entre elas e as originais. Recorrendo a uma variada gama de artifícios tipográficos dissimuladores das marcas reais de sua origem, como a freqüente impressão de falsos lugares de edição nas folhas-de-rosto saídas de suas oficinas, Genebra, Neuchâtel e Bruxelas, como também Amsterdan, que podiam se esconder sob as máscaras circunstanciais de Lyon, Paris ou Londres, não eram apenas espécies de paraísos editoriais para a literatura e os autores perseguidos ou por perseguir, mas fontes inesgotáveis de livros oferecidos a preços muito mais

acessíveis do que os produzidos sob as regras de lucro corporativas e os custos fiscais dos mercados mais desenvolvidos do livro na Europa, como Inglaterra e França. Só a proporção muito inferior de despesas da contrafação, asseguraria vantagens suficientemente atraentes para o convite nunca recusado de operação nos mercados de risco transoceânicos. Assim, pode-se supor que livrarias particulares no Brasil, como a de Silva Alvarenga e as de muitos de seus contemporâneos, não fossem tão genuinamente francesas quanto pareceriam à primeira vista, mas contivessem uma parcela significativa de obras na língua francesa em edições genebrinas e belgas.

Apesar de concentradas em centros editoriais importantes, como Genebra ou Bruxelas, as práticas de contrafação se caracterizavam por não possuir pátria. Províncias francesas, por exemplo, em relação ao monopólio parisiense do livro, também costumavam se comportar e ser vistas como pequenas "genebras" a combater. O livro contrafeito não afrontava apenas as regras usuais de um mercado fundamentalmente corporativo, ele confrontava as formas que alicerçavam o prestígio no exercício de uma arte e *métier*, associado progressivamente à sua capacidade de conceder primazia, preservar e reproduzir com fidelidade um original.

Contrafazer era situar o livro noutra lugar, na vizinhança, mas nos desvios da lei, fabricá-lo com gestos semelhantes mas destituídos do peso dos valores sociais e

culturais da tradição, privado da autoridade do original, mas dotado da perfectibilidade de sua falsa-aparência: a contrafação furtava-se às normas que ainda detinham o livro numa condição acima da mera mercadoria, e explorava intensamente as potencialidades intrínsecas à origem mecânica de sua produção. Encarava a imprensa como o que ela essencialmente é: máquina pura, reprodução repetida e infatigável, número. No século XVIII, coube à contrafação enxergar mais longe e avistar a massa de leitores que a primeira metade do século seguinte organizaria sob a forma de um mercado mundial de impressos, livros e periódicos.

Suas estratégias de circulação e seus itinerários no acesso aos leitores na Europa e nas Américas, clandestinos ou intermediados por um comércio livreiro estabelecido legalmente, forneceria as linhas pontilhadas para o preenchimento dos contornos possíveis desse mercado. Leitores brasileiros incluíam-se nele, antes mesmo das práticas tipográficas chegarem a ser permitidas no Brasil.

O acentuado contraste entre o alto grau de alcance da difusão do livro europeu e as chances remotas de que um leitor no Brasil visse ultrapassada essa condição e, escrevendo, chegasse a ser publicado, ressaltava o quanto os universos da leitura e da edição entre nós, constituíam realidades culturalmente distintas. Como o poeta Silva Alvarenga com seus mais de mil e quinhentos volumes que, à exceção de alguns folhetos, só veria um único livro seu editado, *Glaura, poemas eróticos de um Americano*, em 1801.

Enquanto leitor, no que se refere à posse do livro, ele fazia parte do movimento ascendente do público burguês refletido numa produção editorial que extravasava seus limites europeus e atingia os "confins do Novo Mundo"; enquanto poeta, no que se refere à escrita literária e aos usos do livro, sabe-se que a maior parte de sua produção circulou e permaneceu sob a forma de manuscritos, sua audiência, muitas vezes envolta em segredo, como nas reuniões da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, era restrita a círculos literários limitados e a cerimônias oficiais: o estatuto de sua condição de escritor sujeitando-se às inconstâncias políticas que variavam da proteção à intolerância do patronato do Estado.

Mas o público a que buscava e acreditava pertencer era a própria Arcádia. E a Arcádia que exerceu uma grande eficácia imaginária sobre a poesia de Silva Alvarenga era fruto de estudo pacencioso dos livros, bem mais do que da existência real de uma Arcádia situada em Roma. Sem dúvida, o contato com seu único sócio brasileiro, Basílio da ama, foi um elo capaz de emprestar vida à fragilidade de uma arcádia ultramarina, sustentada pela experiência puramente intelectual da leitura. A consciência do trabalho poético de seus predecessores, seu convívio com os meios literários portugueses quando estudante em Coimbra, podem ser julgados fundamentais sem, no entanto, anular o peso proeminente de sua coleção apreciável de livros. Autores antigos e modernos representados nela serviam como correspondentes mais

próximos, e legíveis, e substituíam uma platéia europeia cultivada, superior, mas invisível.

Silva Alvarenga poderia ser classificado como um poeta retardatário numa geração que na Europa renunciava o romantismo, deixando-se de lado estabelecer uma comparação, aliás impossível, com a prosa ficcional que lhe seria bem mais desfavorável. Entretanto, nos títulos dos volumes de sua livraria a presença de uma atualidade editorial é um fato inegável. Na Europa, mesmo os antigos faziam parte de estratégias de mercado que incluíam das mais convencionais às mais refinadas "bibliotecas de autores clássicos". Como ocorreria um pouco mais tarde, em torno aos anos vinte do século XIX em relação à literatura iluminista, assistindo-se a uma publicação desenfreada de obras completas de seus principais autores, capaz de atingir os lares burgueses e, em muito pouco tempo, os preços rebaixados dos **bouquinistes** das margens do Sena, as décadas finais do setecentos e inícios do século XIX, ao lado das novidades, tornaria "clássicas" especialmente as obras literárias dos séculos anteriores. Em edições ilustradas de luxo, Molière, La Fontaine e Racine, através de um tratamento tipográfico apurado e enobecedor, elevavam-se às alturas de Virgílio, Horácio ou Ovídio. Nobilitação que podia estender-se à figura do próprio editor e conferir aos aspectos estéticos da fabricação do livro o valor de uma obra de arte. É o caso da edição de Virgílio por Pierre François Firmin Didot em 1798, que celebrizaria sua reputação como editor, não

ofuscada pelos seus igualmente famosos *Horácio*, em 1799 e *Racine*, em 1801.(13) Papel semelhante exerceria a maestria tipográfica de Baskerville e Boydell na Inglaterra: destacavam-se num período de edições ricamente ilustradas da literatura antiga greco-latina, mas também de Shakespeare consagrado em versões julgadas em definitivo como clássicas.(14)

Mas em edições monetariamente mais cômodas, a vulgarização da grande literatura invadia mesmo as Américas e acompanhava a ascensão irresistível do romance em espaços públicos surgidos na Europa ainda no próprio século XVIII, como os gabinetes de leitura.

"La science des livres est devenue assez commune"(15) diagnosticava Mercier na época, em seu *Tableau de Paris*, vendedores de livros de segunda-mão nas ruas parisienses, liam Montaigne enquanto aguardavam a passagem de um comprador curioso. O que pode ser apenas uma anedota exagerada, mas era uma realidade para um cronista observador como Mercier o fato da leitura democratizar-se. A aceleração violenta da reprodutibilidade técnica do impresso nas primeiras décadas do século XIX foi precedida, e respondia, a essa mutação dos usos e circulação do livro. Novas estratégias comerciais organizavam fragmentariamente a duração temporal da leitura - aluguéis, subscrições, assinaturas -, o acesso compartilhado a obras e periódicos multiplicava-se ainda mais por sua organização em espaços sociais coletivos, como cafés, clubes, associações e

gabinetes. A assimilação numa dimensão sem precedentes das classes-médias e baixas européias aos níveis de leitura alastrados pela imprensa, gerava temores e discussões generalizadas, que viam nela a ameaça de rompimento das demais barreiras sociais e políticas. Muitos, como Locke na Inglaterra, que permaneceria contrário à educação popular, ainda se mostravam convictos em defender a ignorância "como o ópio que uma benévola Providência dera aos pobres para entorpecer sua miséria."(16)

Constatavam a latência explosiva, o espraiamento irreversível da leitura para além dos limites de ação eficaz dos controles políticos, o que ajudaria a erguer a onda agitada dos processos revolucionários desencadeados no Ocidente. Estes deveram-se fundamentalmente à forma quase inescrupulosa com que, ao longo do setecentos, livreiros-editores dessacralizaram o livro, sincronizando seus cálculos com as forças mentais socialmente inovadoras do tempo; e à forma como a página impressa soube unificar, padronizar tipograficamente e comunicar à distância, a heterogeneidade das idéias e as potências dispersas dos acontecimentos. Astúcias do capitalismo editorial que os poria a funcionar sob os mecanismos de sua materialidade regulada, para a qual a dispersão era um sinal promissor a indicar os avanços ramificados do mercado. Através das redes comerciais onde entrecruzavam-se em alta concorrência impressos legais e suas cópias contrafeitas, o iluminismo e as revoluções políticas beneficiaram-se da conversão

econômica dos riscos de dispersão em meios eficientes e velozes de disseminação. O jornal forneceria, no limite, a versão tecnicamente mais bem acabada dessa realidade: serializado e fragmentado, se prestaria à representação em simultaneidade, e especialmente construiria o artifício de uma vizinhança entre ações descontínuas e distanciadas geograficamente.

Nos inquéritos que se seguiram às conspirações e rebeliões no Brasil, em fins do século XVIII, em Vila Rica, Rio de Janeiro e Salvador, as perguntas mais insistentes recaíram sobre os periódicos. Era como se atribuíssem a eles, pela identidade saliente que estabeleciam entre relatos e datas, a capacidade de um ajuste na esfera do tempo, que convocaria à empresa de ações semelhantes. Mas, apesar das leituras rebeldes buscarem se apropriar de uma experiência política julgada aproximativamente compatível, como a da revolução americana, a América inglesa não se repetiria no Brasil. Ao contrário de seus modelos históricos, extraídos diretamente das páginas de gazetas e livros ou remontados através de relatos orais de estrangeiros, as conspirações brasileiras do setecentos, mesmo possuindo intenções infinitamente mais modestas, foram humilhantemente derrotadas. Efeito distorcido da condição peculiar de homens de letras, protagonistas centrais desses movimentos, que enquanto leitores correspondiam a um público gravitando nas extremidades da órbita de um mercado de

impressos, engatados por um fio no fluxo das principais correntes de opinião européias que para ele confluíam.

Na passagem dos atos de leitura para as atitudes de conspiração, o que as idéias perdiam eram seus contextos tecnológicos. Eles não representavam apenas uma etapa secundária, que operaria na exterioridade econômica de textos e discursos e sem afetar o cerne estável de seu sentido, se encarregaria das condições estritamente práticas de sua transmissibilidade. Ao contrário, os contextos tecnológicos cingiam as idéias à sua irredutível historicidade. A inconfidência em Minas, uma suposta conspiração no Rio de Janeiro, rebeliões em Salvador, inscreviam-se todas, com razoável sincronia, no encadear de acontecimentos mundiais, no entanto, ao falharem, deixaram à mostra o ponto inflexível de uma lacuna: a máquina, prelos e tipos. Construídas com livros, assentavam suas táticas no rumor. Sem imprensa e, principalmente, sem um mercado que lhes abrisse uma outra via que não a mão-única do consumo, as rebeliões lideradas por literatos no período colonial, não dispunham de bases materiais que fizessem dos espaços distanciados onde seus acontecimentos irrompiam, redes comunicantes. Sem o quê, como ocorreu, a preservação de seu próprio registro coube à máquina vitoriosa do Estado, à escrita repressora de inquéritos, autos e informes. Alguns castigos exemplares recompunham instavelmente a ordem. Agiram com mais vigor frente ao risco de contágio da população iletrada, a inconfidência mineira provara o quanto

isso era possível.(17) Mas, de modo geral, as repressões a esses movimentos deixavam atrás de si um rastro de tolerância crescente para com a posse e a leitura de livros e jornais. A vigilância de seus usos manteria sua sombra por mais tempo, mas acenava-se com microdistensões: no Rio de Janeiro, livrarias confiscadas foram devolvidas, em Salvador, o próprio governador da província, em ofício à metrópole, afirmava considerar sem sentido prender alguém "só por que lê Correios da Europa, Gazetas inglesas e outros papéis dessa natureza, quando eles correm sem proibição e são remetidos dessa Corte a diferentes pessoas."(18) Mesmo Portugal, na época, procurava fazer do livro e sua edição uma política de Estado diretamente dirigida ao Brasil.

Fora de Comércio: A Oficina do Arco do Cego - Em Portugal, em fins do século XVIII, o talento literário deparava-se com protocolos de proteção do Estado sob novos critérios, e as viagens de aprendizado dos homens de letras brasileiros com as exigências práticas da utilidade.

Recobertos por alguns matizes iluministas, os interesses do Estado, no seu todo, indicavam as pretensões de reforma e ajustes do reino e suas colônias a um reordenamento econômico do mundo que se mostrava evidente. E que também traduzia-se na inclinação generalizada das vocações para o conhecimento científico entre os quadros letrados saídos de Coimbra. Se a maioria dos brasileiros

ainda cursava Leis ou Teologia, a diplomação simultânea em Matemáticas, Filosofia natural ou Medicina, tornara-se uma prática freqüente, entre os 866 estudantes que passaram pela universidade, no largo período de 1722 a 1822 "800 formaram-se em pelo menos um ramo das ciências".(19) Sem contar a passagem de estudantes da colônia, a partir de 1722, por outros centros universitários europeus, como Montpellier, Edimburg, Paris ou Strasburg.

De modo geral, correspondendo a um processo de secularização entre as elites portuguesas, de modo mais acentuado nas últimas décadas do século XVIII, o perfil do letrado útil à Coroa reconvencionava-se num afastamento gradativo da tradição.

Momento em que o racionalismo científico se veria proposto como mediação conveniente às razões fortes do Estado. Sob seu paradigma as representações da natureza colonial fixavam-se num inventário de matérias-primas latentes a serem despertadas para uma maior produtividade ao toque esclarecido de práticas e técnicas. Naturalismo e pedagogia buscariam iluminá-la para as batalhas acirradas da concorrência mercantil. Como dado realmente inédito, introduzia-se nos planos do Estado uma concepção da edição e do impresso como estratégicos para a eficácia da aplicação de formas aperfeiçoadas de domínio sobre a natureza. Seria a edição a responsável pela conversão do saber naturalista na pedagogia dos conhecimentos úteis, convertendo os relatos descritivos de expedições e os experimentos científicos nas

orientações prescritivas dos manuais, os herbários botânicos em pranchas ilustrativas, reproduzindo os signos de uma riqueza manipulável.

No início, o Estado operou como um arquivo, canalizando e acumulando materiais e documentos ao ritmo irregular das explorações e escritas de encomenda. Ordenou expedições longas, como a viagem filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, de 1786 a 1792, pelos sertões do norte brasileiro, quase simultânea e complementada pela expedição botânica de Frei Mariano da Conceição Velloso pelas capitâneas do sul, Rio de Janeiro, Minas, São Paulo e Espírito Santo, que se estendeu até 1790 e resultaria, entre outras coisas, em sua *Flora Fluminense*. Filósofos naturalistas equipados com instrumentos de medição, servidos por grande número de escravos, protegidos por destacamentos militares, armas e munições, auxiliados por engenheiros-militares desenhistas e estatísticos.(20)

Afora a organização e controle das distâncias entre o reino e sua colônia, através de um elenco de representações pontuais, como a topografia, a cartografia ou a taxionomia da história natural, talvez o Estado visasse com esses grupos compostos a concretização de um outro fim: ao demarcar o exercício do conhecimento numa vizinhança tão imediata com a arte da guerra, condenava o percurso da *ratio* a um território onde a empiria ligava-se indissolivelmente à *crueza*. Nenhum traço, certamente, de viagens sentimentais ou

pitorescas. A chance de que a viagem sob as ordens do Estado envolvesse o aprendizado de uma distância crítica, talvez estivessem com maior probabilidade no rumo oposto, no tomado por Hipólito José da Costa nos Estados Unidos, por exemplo, ou nos dez anos europeus da formação de José Bonifácio. Ambos, a seu modo, no correr do tempo, testariam os limites do nexu político subjacente às reformas progressistas pretendidas por Portugal. De início, concorreram, como grande número de brasileiros na época, ao agenciamento dos favores que elas então abriam aos que se moldassem ao estatuto de homens de letras condicionado pelo saber científico. Mas perceberam, relativamente a tempo, que o que estava em jogo eram as transformações sociais e culturais mais largas do Ocidente, que acompanhavam a emergência de uma segunda natureza. E que logo denunciariam como arcaico o contrato colonial.

As altas hierarquias do governo português também sabiam que o importante era "naturalizar" a própria máquina. E no Brasil, não em meio a uma natureza intocada, mas na natureza trabalhada pela grande propriedade colonial. No entanto, tinham em mente uma implantação sob forte controle e altamente restritiva: somaria-se, renovando, as práticas tradicionais de engenhos e fazendas, ou modernizaria, até certo ponto, um sistema de transportes crucial para as ligações comerciais. Mas não deveria avançar além do grau primário de uma economia agrícola e exportadora. Nesse ponto preciso, o Estado como arquivo de um saber científico

conjugado às táticas militares, reconfigurava-se num Estado editor de conhecimentos práticos materializados pelas técnicas do livro. Mudança contrastante de cenário para a atividade dos letrados nos últimos anos que antecederiam o século XIX: as viagens não deixariam de explorar as extensões, mas a oficina tipográfica concentraria, num mesmo espaço compartilhado, a experiência da sociabilidade das artes em torno ao livro e sua fabricação.

A trajetória de Frei Mariano da Conceição Velloso personifica esse momento no qual o exame científico da natureza se desdobraria na projeção de cultivar um público no Brasil. De naturalista e botânico no Rio de Janeiro, e mestre de história natural em São Paulo (21), seria encarregado em Lisboa da função de principal editor da literatura de divulgação científica encomendada pelo Estado. Sob as ordens e a proteção de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, que tornara-se ministro de D. Maria I em 1796, Frei Velloso se responsabilizaria pela direção e funcionamento da Oficina Tipográfica, Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, a partir de 1799. Antes dela, recorreu à impressão de obras por tipografias particulares da Corte. Com a montagem da tipografia do Arco do Cego, o Estado tomava exclusivamente para si a condução de um empreendimento que se apresentava como editorial e literário. E ao excluir tão marcadamente o comércio livreiro português, eliminava da mesma forma a hipótese de que ele conduzisse à formação de

um mercado do livro no Brasil. Suas obras circulariam pela via estrita da alta administração colonial.

Ao mesmo tempo, como a própria figura de Frei Velloso testemunha, o patronato da Corte para com os homens de letras brasileiros ganhava as feições mais nítidas de um mercado oficial: racionalizado por uma inserção na oficina e por uma proximidade inesperada e inédita entre a escrita e as tarefas regulares das artes mecânicas. Os laços de dependência resvalavam para o prosaísmo do trabalho, a literatura para a manufatura. O que não corresponderia, no entanto, ao limiar de um profissionalismo. Paralela à existência de uma Imprensa Régia em Lisboa desde 1768, o Estado criava uma ilha editorial, integrada sobretudo por brasileiros, colocados intelectualmente sob um regime de visibilidade. Antonio Carlos e Martim Francisco de Andrada e Silva, Hipólito José da Costa, José Feliciano Fernandes Pinheiro, Jacinto Nogueira da Gama, Manuel de Arruda Câmara, Padre Viegas de Menezes, João Manso Pereira, entre outros, bacharéis, clérigos e naturalistas, ingressavam num universo sem as marcas de prestígio que cercavam a erudição na Academia Real de Ciências de Lisboa (22); a Oficina seria o lugar de uma coletividade mobilizada, lugar de sua residência e meio de vida, voltada para a eficácia de operações cotidianas de vulgarização do conhecimento científico. O que transparece no relato das *Memórias* de José Feliciano Fernandes Pinheiro, escritas muitos anos depois,

já no império brasileiro, onde se referia a sua passagem pela Tipografia do Arco do Cego:

"Encontrando-me um dia com Antonio Carlos, meu patricio e amigo, que igualmente vivia desempregado, referiu-me que Manoel Jacinto Nogueira da Gama o convidara a entrar de colaborador em um estabelecimento literário e tipográfico, que se ia fundar, junto a Arronches, em a quinta do Manique, no sitio denominado Arco do Cego. A direção do estabelecimento, criado sob as vistas imediatas e proteção do ministro do Ultramar D. Rodrigo de Sousa Coutinho, era confiada ao padremestre frei José Mariano da Conceição Velloso(...). Este instruido naturalista estava, como pensionista do Estado, incumbido de procurar companheiros que o coadjuvassem naquela empresa literária. As vantagens oferecidas eram aposentamento no edificio, compreendendo as despesas de mesa e, sobretudo o conhecimento de nossas habilitações pelo governo; tínhamos por obrigação fazer a tradução das obras que nos designassem, principalmente das linguas francesa e inglesa, nas quais éramos bastante versados. O convite de Antonio Carlos, para mim que nada tinha, era de aceitar-se sem exitação (sic), e assim o fiz. Entrei, pois, para o estabelecimento do Arco do Cego, mudando-me para a dita quinta do Manique em o 1 de agosto de 1799; e ai me empreguei na tradução e publicação de obras literárias até 20 de junho de 1801, em que deixei esse serviço."(23)

Talvez se deva relativizar os significados como os quais o visconde de São Leopoldo reconstruía sua juventude. Certas palavras, como "desempregado" e "serviço", podem representar atualizações e retoques do passado, da mesma forma que os termos que eufemizam seu sentido, como "convite" ou "colaborador". Ele descrevia sua participação como contingente e provisória, forçada pela situação de quem "nada tinha". Porém, antes da aparente franqueza com que se justificava, fazia questão de desfazer as referências ambíguas que a tornariam próxima à prática de um ofício. O

reconhecimento pela autoridade e proteção direta do ministro D. Rodrigo de Sousa Coutinho comprovava o exercício de uma função de Estado legítima, que faria coincidir com uma obrigação aquilo que na colônia permaneceria afastado dos homens de letras: imprimir, publicar.

Suprimia-se na metrópole uma interdição, o que representava uma diferença sensível em relação ao passado, mas permaneceria uma possibilidade reduzida à preferência evidente do Estado pela especificidade de um gênero como a literatura científica. Aspecto que conduziria à uniformidade da escrita literária e suas práticas. Mesmo a poesia do período, que raramente seria publicada pelo Arco do Cego, há muito vinha procurando conter e conciliar os motivos árcades dentro da moldura pesada do utilitarismo. E nisso investiam-se aspirações não apenas de promoção social: quando o enaltecimento freqüente da importância das artes e ciências configurava uma petição insinuada ao Estado pela sorte de escritores e artistas, a iniciativa literária também exprimia assim uma aposta e adesão refletida ao jogo político das reformas. E notadamente no final do setecentos, sabia-se que o tabuleiro era europeu e que sobre a capacidade dos lances da monarquia absolutista portuguesa infletiam-se tensões exteriores. E, àquela altura, diante das revoluções, os homens de letras sabiam que poderiam correr riscos, mas na exata proporção em que inspiravam mais respeito e temor. De maneira geral, o Estado os manteria ocupados, a ênfase na aplicação científica e técnica

proporria uma solução de conveniência, espécie de iluminismo oficial que demarcaria um campo de progresso tolerável. Tolerância que construía suas margens, tomando por referência os cercos de controle de uma inquisição ainda bastante ativa.

As habilitações reconhecidas aos homens de letras, mencionadas por Fernandes Pinheiro - traduzir, publicar -, sustentavam-se numa inflexível seletividade de leituras. Apropriações pragmáticas das concepções iluministas, que desfigurariam fortemente sua historicidade política em proveito da eficácia mercantilista dos negócios de Estado. No entanto, essa exigência de depuração, que se institucionalizaria no Arco do Cego, tinha sua contrapartida na impossibilidade real de controlar a trama das leituras privadas, alimentadas por uma rede comercial do livro, e por operações clandestinas de circulação. A "boa leitura", que devia refletir o "bom legislador" monárquico, mal escondia por trás de si a pluralidade de outras. O próprio D. Rodrigo seria alvo de comentários irônicos, que afirmavam que sua cabeça continha "as primeiras linhas de todos os artigos de uma enciclopédia" (24), o que sugeria os limites das leituras iluministas do ministro, mas também visava incluí-lo entre aqueles que protegia. Sua biografia registraria contatos eventuais com D'Alembert em Paris (25), e falhas e insucessos ajudariam a reforçar, por diferenciá-lo de segmentos conservadores e resistentes a seus planos de reformas, a imagem, que a historiografia ao longo do tempo

passaria a avaliar sob um prisma favorável, de um homem de Estado progressista, interessado em aplicar o racionalismo das Luzes, com benefícios, particularmente, para o Brasil.

No Arco do Cego, por ordens suas, se encontrariam a oficina tipográfica, o ateliê de desenho e gravura, filósofos naturalistas, tradutores, as ciências e as artes e, no entanto, desse encontro não resultaria uma enciclopédia. Seus componentes, sua organização, e mesmo suas finalidades, poderiam fazer crer que sim; o modo como se concebera a *Encyclopédie* francesa, a convocação à descida da filosofia aos ateliês e oficinas, poderia permitir aproximações com a experiência portuguesa:

"Um conjunto de artesãos informados, de homens de sociedades científicas, de academias, de "laboratórios e indústrias", com o anacronismo desses dois termos. A *Encyclopédie* é antes de tudo uma máquina comunicando diversos lugares ligados por uma mesma doutrina empirista e utilitária, todos os lugares onde o saber se condensa e se experimenta(...) e ela mesma lugar onde se elaboram as classificações de um saber em imagens e palavras que a mão e o espírito podem apanhar."(26)

O modelo das enciclopédias do setecentos europeu correspondia, nos próprios termos de Ephraim Chambers, responsável pela *Cyclopaedia or an universal dictionary of arts and sciences*, espécie de matriz moderna do gênero, lançada na Inglaterra em 1728, a uma "reduction of the body of learning"(27), necessidade provocada pelo próprio aumento espantoso de livros. Temia-se na época, que o tempo inteiro de uma vida já não fosse suficiente o bastante para extrair

de sua leitura uma educação correta e atualizada. Por detrás das metáforas do "mapa-múndi" ou "Árvore Enciclopédica", figurações de um sistema de conhecimentos lógicos e visualmente ordenados, com a *Encyclopédie* francesa, mais de vinte anos depois, também se julgava que a razão combatia um "vasto labirinto". D'Alembert o vislumbrara na própria genealogia dos saberes, que exigia ser submetida a recortes e reduções por um mapeamento simultaneamente intelectual e gráfico, cartografia e prótese ótica.

Se em seus prefácios e suplementos os raciocínios metodológicos expunham sistemas ambiciosos de totalização orgânica e unitária do saber humano, esses amparavam-se no virtual contra-senso epistemológico de um arranjo alfabético que se atinha diretamente à esfera material do livro. E representava a aceitação da realidade, mais evidente nos prospectos de lançamento do que nas justificativas filosóficas dos prefácios, do caráter comercial das edições enciclopédicas e de seu interesse dirigido a um grande público heterogêneo, o que repercutia nos dispositivos tipográficos adotados, nos modos seriados de publicação e no volume crescente de ilustrações introduzidas nas constantes reedições.

Instalado no final do século XVIII, o empreendimento literário e artístico do Arco do Cego seria posterior à maioria das mais importantes enciclopédias: da de Chambers às sucessivas edições da *Encyclopaedia Britannica* a partir de 1768, elas já haviam tornado-se um marco característico

do século. Anunciavam com seu sucesso editorial, que textos filosóficos, científicos e literários, encontrariam seu estatuto cada vez mais no circuito de um amplo mercado, nas imposições e controvérsias entre autores e editores, nas flutuações de gosto dos leitores. Quando em sua terceira edição, completada em 1797, a *Britannica* passou a acrescentar à sua própria denominação a "miscellaneous literature", a fórmula da miscelânea refletia uma estratégia eminentemente editorial, baseada em projeções estimativas dos hábitos de leitura do grande público, que cada vez mais se sobreporiam aos sistemas de organização do conhecimento concebidos por sociedades de literatos ou por iniciativas particulares de alguns escritores. Como também dialogava com a própria forma de reconfiguração do modelo enciclopédico realizada pela imprensa naquele momento, principalmente por via dos semanários de instrução e de conhecimentos úteis.

Seria nesse momento, paradoxalmente, que as iniciativas da Oficina dirigida por Frei Velloso em Lisboa, poderiam encontrar certa correspondência com os contextos editoriais saídos do iluminismo. Momento de deslocamento da exploração intensiva dos recursos formais do objeto livro, representativa do modelo original da moderna enciclopédia, para a exploração de seus conteúdos estocados, como fontes disponíveis para a escrita de publicações situadas na órbita técnica do jornal. Transposição facilitada pela relativa autonomia, no interior do cosmos enciclopédico, das "various detached parts of knowledge", como também indicava o título

da *Britannica*. Unidade fragmentária do verbete que D'Alembert, na *Encyclopédie*, comparara ao mapa particular de um país, pormenor no mapa-múndi, e Chambers muito antes, em 1728, na mesma chave geográfica, designara com "subordinate provinces". (28) Assim, fazia parte da árvore enciclopédica a capacidade de ser ver desfolhada. Pelo jogo combinatório e intertextual das remissões dos verbetes entre si, mas principalmente pelo jogo mais livre que oferecia à citação, à cópia, a compilações e transcrições, dispositivos múltiplos de reescritura de seus textos até o limite do plágio dissimulado. (29) O que propiciava a voga das revistas de conhecimentos úteis e conduziria tanto aos *magazines* ilustrados, quanto às enciclopédias populares do século XIX.

Tradução e reescritura seriam as práticas textuais predominantes no Arco do Cego, a poligrafia exercida pelos letrados brasileiros convocados pelo Estado, seria nitidamente da ordem da segunda-mão. E sua forma básica o *manual*. Ainda que muitos livros se concebesssem como tratados, extratos e memórias, seu caráter prescritivo os caracterizaria como livros de práticas. Correspondiam a uma vulgarização científica muito específica, recolhiam da árvore enciclopédica, através de textos dela derivados, quase que exclusivamente o ramo fisiocrata. A agricultura dominava e conferia unidade editorial ao repertório de títulos publicados pela Oficina Tipográfica e Literária do Arco do Cego, a tal ponto que percorrido hoje ele provoca certa impressão de listagem de matérias-primas. As obras

dedicadas inteiramente às máquinas e técnicas mecânicas seriam bastante raras, como a *Descrição de huma máquina para tocar a bomba a bordo dos navios sem o trabalho do homem*, de aparente autoria original de Hipólito da Costa (a edição não fornece essa referência, a atribuição é posterior), ou ainda a tradução feita por Antonio Carlos de Andrada e Silva do *Tratado de Melhoramento da Navegação por Canais* de Robert Fulton.

Porém, a mecanização da paisagem dos engenhos de açúcar ou das plantações de algodão, motivo freqüente nas estampas espalhadas por vários livros, não sugeria como naquelas obras o uso da propulsão a vapor, fixaria a cena e os gestos do trabalho escravo racionalizado por instalações aperfeiçoadas e máquinas ainda manuais. Fixava um limite, revelado, sob outro aspecto, no número considerável de publicações dirigidas à manufatura artesanal: *Arte de fazer chitas*, *Arte do Louceiro*, *Arte da Louça Vidrada*, *Arte da Porcelana*, *Arte de Fazer o Rum*, *Tratado da Fiação da Seda*, *Arte de fazer a Cola Forte*, e outras.(30)

Títulos como *Manual do Lavrador ou Fazendeiro do Brasil*, pareceriam prefigurar um público, como as diversas artes enunciavam-se remetidas diretamente às suas práticas. O que materialmente encontrava correspondência na adoção, na maioria das vezes, do pequeno formato in-120, permitindo uma maior portabilidade e comodidade de manuseio. Características formais que lembrariam os livros de práticas da literatura religiosa, que circulavam legalmente no

Brasil: missais, breviários, livros de orações. Devido ao formato e por, de certa forma, ambos intencionarem leituras pontuadas por gestos ou que, desprendidas da letra, se desdobrassem em ações. Talvez hábitos de leitura enraizados e tradicionais entrecruzassem esses dois gêneros de livros, ainda que Debret observasse, em sua *Viagem Pitoresca*, que os livros de oração, luxuosamente encadernados, somavam-se aos acessórios de adorno das mulheres.(31) Algo muito diverso do que se esperaria dos usos dos manuais do Arco do Cego por artesãos ou fazendeiros. Só até certo ponto, pois essas edições, afora o pequeno formato, em nada se assemelhavam a edições "populares". Em razão de outro entrecruzamento: o Estado imprimia seus signos de autoridade superpostos à figuração pela escrita de um leitor ideal "fazendeiro". Exemplarmente, o *Fazendeiro do Brasil* era dedicado e destinava seus longos prefácios ao rei D. João VI. Podendo afirmar-se que, no que diz respeito à arte de fabricação do livro, como os próprios conteúdos feitos sob encomenda, o público dessas edições não se encontrava no Brasil, mas na própria corte portuguesa. Sua qualidade tipográfica, avaliada por Rubens Borba de Moraes como "excelente, muito superior ao que se imprimia geralmente em Portugal"(32), colocava-se à altura do Estado, grande proprietário colonial, imagem que os livros lhe investiam, e não dos fazendeiros nas colônias. O que talvez explique o descaso com que foram recebidos no Brasil. Deveria provocar resistências o fato de que sua compra fosse recomendada e

controlada diretamente pela alta administração portuguesa nas capitanias. Seus materiais e conteúdos prescritivos poderiam ser interpretados como interferência do Estado em domínios econômicos privados. Entretanto, sem que se saiba se por imposições políticas ou se por real interesse, seus compradores em maior número foram senhores-de-engenho de Pernambuco e Bahia. Recaindo sobre alguns títulos, dentre as mais de sessenta obras publicadas, inimaginável que as vendas, no entanto, chegassem a compensar os altíssimos custos de produção da Oficina.

Outras condições peculiares do contexto cultural brasileiro foram subestimadas pelos planos editoriais de Lisboa. A especialização em conhecimentos úteis falharia diante da realidade de que, mesmo fazendeiros muito poderosos costumavam ser iletrados. E letrados costumavam obter com certa facilidade, através de circulação clandestina, obras científicas estrangeiras de maior peso, em edições originais ou contrafeitas. A Oficina Tipográfica e Literária do Arco do Cego deveria seu relativo fracasso, ao fato de operar num momento de alta presença do livro ilegal no Brasil. Em São Paulo, onde os livros remetidos por D. Rodrigo de Sousa Coutinho sofreriam seu maior encalhe, a própria biblioteca da Cúria, na época, além de obras atualizadas de filosofia, inglesas e francesas, possuía uma enciclopédia importante do final do século, como a *Encyclopédie Méthodique* (33), editada por Charles Joseph Panckoucke a partir de 1782 e que se estenderia até

1832.(34) Fonte inegável de consultas e apropriações pelos homens de letras do Arco do Cego, que sob encomenda ou muito espontaneamente, conformariam o conhecimento a um utilitarismo demasiadamente restrito, enquanto o cosmopolitismo das Luzes já alcançara a colônia pela agilidade do mercado livreiro europeu.

O Naturalista compra Máquinas - As preocupações com a concorrência se constituíram, desde o início, no motivo central de criação da Oficina dirigida por Frei Velloso. Textos reelaborados ou traduzidos, mapeariam as experiências bem sucedidas nas colônias tropicais dos maiores concorrentes portugueses: Inglaterra, França e Holanda. Ou atrairiam-se pelos recentes avanços econômicos dos Estados Unidos. Informações mobilizadas na página impressa que não chegaram a corresponder aos efeitos pretendidos no Brasil e nas colônias da África. Um outro aspecto da concorrência traria resultados mais tangíveis: em si mesma, a Oficina Tipográfica, Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego realizaria o grau possível de modernização proposto nos planos do Estado. Sua bizarra denominação declinava, num certo arcaísmo, uma atualização técnica que se faria pela importação. Para o funcionamento do Arco do Cego foram comprados novos prelos ingleses, os mais modernos caracteres da tipologia Didot, materiais importados para aparelhar uma oficina de fundição própria, outros para uma oficina-escola

de gravura e ilustração, e um estoque considerável de papel de ótima qualidade. "Gastou-se à vontade, ao que consta mais de cinquenta contos"(35), o que seria avaliado por muitos, ao longo do tempo em Portugal, como ponto de partida de inúmeros desatinos financeiros.

Com toda a dimensão que esses investimentos pudessem representar na época, Portugal permaneceria à margem e dependente da geografia editorial européia, sem termos possíveis de comparação com as condições da imprensa na França, Inglaterra, Alemanha ou mesmo Estados Unidos. Ao mesmo tempo, acabaria por contribuir, por envolver uma equipe de brasileiros, para a formulação das bases de uma arte do livro e da ilustração que teriam relativa continuidade quando a experiência do Arco do Cego em Lisboa, for retomada com a criação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro, em 1808. Paulo dos Santos Ferreira, Romão Elói de Almeida ou o padre Viegas de Menezes, entre outros gravadores e ilustradores dos primeiros impressos brasileiros do período joanino, saíram de sua oficina de gravura, que em poucos anos fabricou mais de mil pranchas gravadas em cobre.

Somente uma comparação entre as edições originais das obras traduzidas poderia revelar o grau de apropriação e adaptação aos novos contextos em que se reinseriam as ilustrações. Cópias ou não, de qualquer modo, a presença de um bom número delas em todas as obras saídas do Arco do Cego, não só demonstra o quanto eram julgadas peças

essenciais do livro, como também permite entrever a complexidade à qual os procedimentos de sua fabricação condicionavam a atividade editorial em seu todo. Exigiriam que fossem conciliados tempos distintos de produção e impressão de textos e estampas, e que se harmonizassem domínios e competências artísticas desiguais, pelo caráter singular e individualizado das tarefas de desenhistas e gravadores. Lembrando que, no caso dessa última arte, não havia nem de longe uma tradição em Portugal.

Neste ponto, as preocupações com a formação de gravadores, refletidas no funcionamento de uma escola e na tradução de tratados de gravura e desenho, emprestariam um rumo estético ao próprio tratamento tipográfico da página impressa. O enquadramento neoclássico das estampas, a linearidade geométrica de suas figuras, encontravam uma homologia nos caracteres empregados na composição do texto, tipologia regulada pelas convenções da "bela letra". Tipologia nitida Didot, reforçada pela "justa medida" dos espaçamentos e justificações, pelo efeito calculado da intercalação do branco entre os textos, sobre a forte contextura do papel.

Como, admiravelmente, o prefácio do *Fazendeiro do Brasil* combinaria o branco e o itálico: a mancha ou o texto impresso sendo compaginada poucas linhas acima da metade inferior da página, os caracteres em itálico submetendo-se ao alto contraste e à intensificação recíproca pelo espaço composto em branco na parte superior. Disposição tipográfica

que superexpunha a natureza material e artificial da página impressa. Repartição na qual o suporte emergia a primeiro plano, na dominância do papel e sua cor, vazio que acentuava ao máximo a visualidade da letra inclinada em itálico. A ausência de outros sinais tipográficos, como o título na cabeça de página ou a numeração na margem inferior, contribuía para a limpidez de sentido do conjunto. Recurso estilizado que não se pautava, no entanto, pela ornamentação, antes demonstrava o racionalismo austero guiando procedimentos e técnicas tipográficas, que agiriam na página "acostumando os olhos a julgar".(36) Função pertencente à ilustração que contagiava a apresentação do texto, e ambos sustentariam, num diálogo entre letra e estampa, uma pedagogia por imagens: depuradas de elementos acessórios, ao mesmo tempo, formalmente artificiosas na maneira como engendravam "claros" para os olhos do leitor.

Artificialismo ainda mais visível em certos casos, especialmente nas ilustrações de obras de história natural, quando a aplicação da cor interrompia, por intervalos, o modelo monocromático do livro. O efeito desse procedimento, mesmo mais tarde, quando aperfeiçoado no século XIX, pelas técnicas de litografia a cores ou pela cromolitografia, seria sempre julgado demasiado mecânico por comparação com a pintura.(37) No caso da Oficina do Arco do Cego, em fins do século XVIII, a estampa colorida era obtida pela gravação de várias pranchas, uma para cada cor, superpostas no momento da impressão. Imagina-se que acrescentasse uma força

atrativa ao livro, no entanto, o recurso à cor tornaria ainda mais evidente a autonomia da gravura no interior dele. A impossibilidade de inseri-la junto e em meio ao texto, na mesma página impressa, sua extratextualidade marcaria um limite. O que explicava a busca em atenuá-lo, através de dispositivos tipográficos que erguessem a legibilidade do texto a níveis intensificados de visualidade. Apesar da estampa colorida parecer muito singular e quase destoante, por certo não chegaria a agredir as convenções de verossimilhança da época, particularmente as convenções de representação de motivos científicos e técnicos, predominantes na ilustração do Arco do Cego.

Gravuras documentais, de referencialidade pronunciadamente empiricista, nelas o resguardo de uma verossimilhança interna entre os elementos representados, transbordava e confundia-se com sua função maior de impor um verossímil no exterior, para além da representação, no que propunham como território do "real". Não concebidas para a contemplação desinteressada (o que não excluía sua possibilidade), mas agenciadas no espaço gráfico do livro para um uso, subsequente ou simultâneo à leitura, preceituado pela retórica de manuais, livros de práticas, "artes" e tratados. Ilustração ela mesma retoricamente epidictica, demonstração e repertório de exemplos do que o discurso das ciências e artes aplicadas postulava. Daí, seu racionalismo aparatosamente de artefato. Por um lado, representação da natureza pela figuração de contextos

despovoados de sinais vitais confusos ou heterogêneos; matéria capaz de ser submetida à razão, seja sob a forma do jardim matemático (Bocage traduziria para o Arco do Cego *Os jardins ou a arte de aformosear as paisagens* de Dellile), seja como jardim mercantil, segundo a visão de tratados agrícolas e manuais de cultivo.

Por outro lado, essas obras e suas ilustrações correspondiam a um momento alto de fixação de fórmulas de representação das técnicas modernas e sua segunda natureza. Da qual o próprio livro tradicionalmente participava, enquanto objeto manufaturado e útil. Ocasião em que o didatismo das estampas exacerbava-se: ao representar isoladamente máquinas e instrumentos ou figurá-los em operação numa cena congelada, diagramava-se a própria expectativa de atingir o olhar do leitor e dirigi-lo como a um aprendiz. Esperava-se que o olhar visse o que a própria razão desenhara, recortes de etapas e seqüências lógicas do saber tornado prática, distribuídos visualmente pela superfície calculada, no retângulo da gravura. Sua própria intercalação no interior do livro apelava materialmente para a identificação da leitura com os gestos práticos.

Primeiros gestos que se escondiam sob a forma dobrada da gravura entre as páginas, como na maioria das vezes vinha disposta, sua folha ultrapassando as três bordas externas do livro. Apelo ao uso, tatilidade imediata da página, na retórica dos manuais o desdobramento prático desejado faria o livro pronunciar ao leitor: "repita comigo". Na fórmula

dos conhecimentos úteis, a racionalização dos saberes e de procedimentos técnicos buscaria encontrar, na própria reprodução impressa de textos e imagens, a garantia da viabilidade do aprendizado como imitação e repetição. O que implicava em competências de leitura que, no caso das publicações do Arco do Cego, foram superestimadas. Ou talvez nem tanto, pois alguns leitores chegariam a perceber erros editoriais na adaptação das obras traduzidas. Como o próprio governador da capitania de São Paulo, que se queixaria de calendários de cultivo feitos para climas temperados e impraticáveis no clima brasileiro.(38)

Como livros de práticas, as edições do Arco do Cego, voltadas para as fazendas coloniais ou para os artifices nas cidades, falhariam, menos por erros de tradução, do que pela inviabilidade de sua circulação burocrática e não-comercial.(39) Ao mesmo tempo, enquanto práticas do livro, exibiriam uma competência irretocável, dirigida aos olhos da corte portuguesa e, especialmente, aos olhos do rei. (E D. João VI demonstraria o quanto pesava sua autoridade de proprietário, ao anexar a Oficina à Imprensa Real portuguesa em dezembro de 1801).

Esses livros de acabamento refinado, quase luxuosos, para os quais não se pouparam despesas, partiram de uma equação intrincada por envolver expectativas de leitores muito diversos, entre eles os textualmente figurados nas obras originais que as traduções deslocavam de contexto. Contudo, seria a equipe de escritores e tradutores

brasileiros, reunidos na Oficina do Arco do Cego, talvez seu público mais concreto, para o qual a leitura representou uma prática cotidiana e, de certa forma, até mesmo eficaz.

Pelas Cidades da América - Nos diários da viagem de Hipólito José da Costa aos Estados Unidos, durante os anos de 1798 e 1799, há uma anotação aparentemente trivial que, no entanto, faz surgir, pela única vez em todo o relato, a assinatura daquele que escreve:

"Hoje depusitei no Banco dos Estados Unidos 400 dólares, para não correr o risco de os ter em casa; assinei o meu nome em um livro assim: - Hyppolito Costa, - deram-me um pequeno caderno onde me abriram uma conta de receita e despesa onde só eles deverão escrever, etc, etc."(40)

A importância do contexto que ela assinala, encontra-se na proximidade que guarda com outro fato, que aconteceria anos mais tarde, no exílio de Hipólito da Costa em Londres, então como foragido da inquisição portuguesa. Num procedimento semelhante, sem chegar exatamente a naturalizar-se, ele compraria ações do Banco da Escócia que lhe garantiam, como ele mesmo afirmava no *Correio Braziliense*, "todos os direitos de cidadão inglês".(41) Por meio da impessoalidade das operações bancárias (Voltaire, no Dicionário Filosófico já havia elogiado a Bolsa de Londres como "novo templo dos homens livres")(42), sua desenvoltura

cosmopolita inscrevia-se nessas adesões parciais às duas nações mais importantes de sua época. Transferência simbólica no primeiro caso, real no segundo, ambas exemplares da forma como Hipólito da Costa construiria para si uma espécie de identidade no próprio movimento de transcurso da história, estado civil todo feito de deslocamentos, que não excluíam mas modificavam singularmente sua condição de súdito português nascido no Brasil.

Se ele nunca recusaria o lastro das proteções oficiais, soube envolvê-las com inteligência em jogos dúplices. O *Correio Braziliense*, partiria da combinação de posições privilegiadas, onde a tarefa do colecionador naturalista confundia-se no trânsito do enviado diplomático, voluntariamente desviando-se para o foco de atração maior para o viajante: os ambientes e costumes de sociedades que se industrializavam. Com ele, a experiência da Oficina do Arco do Cego encontraria um ponto de reconversão, transportaria-se para um espaço público politizado, estrangeiro e mundial, para um mercado.

Antes mesmo de ingressar na equipe dirigida por Frei Velloso, desde sua primeira viagem como enviado de D. Rodrigo de Sousa Coutinho aos Estados Unidos, sua missão naturalista dava lugar a aproximações muito determinadas aos territórios sociais da imprensa e do livro. Como se, junto à encomenda feita pelo ministro português de informações agrícolas e técnicas, ele possuísse e se movesse por um mapa

individual. E a escrita do *Diário*, que espacializava seu emprego do tempo, registraria movimentos deliberados, o rápido abandono da observação distanciada e a busca intencional do contágio da vida civil americana.

A anotação do dia 11 de dezembro de 1798, que narrava seu desembarque na Filadélfia, revelaria sob os primeiros passos em terras americanas e sob o que Hipólito da Costa via pela primeira vez, sinais de orientação que eram da ordem do reconhecimento, não da surpresa. Num relance sintético, no trajeto do primeiro dia, o olhar do viajante deparava-se com objetos de interesse traçados de antemão:

"A primeira casa em que entrei foi uma estalagem muito bem provida e asseada; na bandeira da táboa que tinha sobre a porta estavam pintados um compasso e um esquadro, indicando ser esta casa de maçom ou para eles; vi, em uma grande sala desta casa, uma comprida mesa e sobre ela muitos copos e garrafas, e algumas pessoas sentadas; supus ser um *toaste*;...A névoa que tinha caído e enchia as ruas era perfeitamente semelhante ao caramelo doce que se vende em Lisboa, de modo que, quando se pisa, se esmaga e faz na rua uma considerável altura; o gelo, porém, se assemelha ao vidro, e tão liso que faz escorregar, e eu caí sobre um pouco, que cobria os tijolos, que formavam uma pequena calçada defronte de uma casa por onde passei. Aqui, vi pela primeira vez os *leads* ou carroças sem rodas, que se arrastam por cima do gelo por cavalos...vi mais: um homem na rua tocando uma campainha com um papel na mão como se faz em Portugal para os enterros, e era um homem que apregoava por este modo a venda de uma chalupa - é o costume em Filadélfia -, o papel continha o preço (17t1), o lugar onde ela estava, etc. Vi também, aqui, a casa do correio com seu letreiro - *Post Office* -, e pelas paredes, muitos editais impressos para coisas de bagatela, porque aqui, como a imprensa é livre, tudo se imprime para maior comodidade."(43)

De passagem, a atenção do recém-chegado recortava da cidade um horizonte de grafismos - emblema maçônico em tabuleta de estalagem, pregão de anúncios de rua, letreiros, impressos -, olhar que abarcava em rede uma verdadeira mídia exposta ao ar livre. Percepção não apenas sintomática de hábitos mentais de um leitor em viagem: ao finalizar sua anotação no diário escrevendo "aquí... tudo se imprime", construía uma divisa para a América, que continha a própria forma como ele a divisava.

Em sua estadia por mais de uma ano, percorreria com frêmito os lugares públicos que uma república burguesa franqueava. Meetings políticos, meetings dos vários credos religiosos, bailes, circos, livrarias públicas, museus, coffe-houses, colégios e universidades, jardins públicos e penitenciárias. Assistiria às sessões do senado e dos tribunais, circularia pelas ruas e mercados.

Ele experimentava a permeabilidade da sociedade americana, admirando o despojamento dos costumes que por vezes chegariam a lhe parecer rústicos. Com surpresa, comparava a mera sobriedade no tratamento concedido ao presidente John Adams, em reuniões sociais em que Hipólito da Costa participara, oposta à polidez hierárquica européia: "à exceção dos ministros estrangeiros, todo resto respirava muito pouca civilização." (44) No dia seguinte ao encontro com o presidente, que lhe estendera a mão, perguntando afavelmente por sua saúde, Hipólito visitaria John Bartram, importante botânico da época, e a impressão inicial seria a

mesma: "...eu esperava um cavalheiro, achei um pobre campônio muito mal vestido."(45) Porém, logo perceberia que entre as maneiras e o saber, não se dava a mesma correlação existente em Portugal, e suas resistências seriam vencidas: "Sentamo-nos todos ao redor do fogo, e como vi juntos quatro botânicos, com os rudes costumes do campo, mas com instrução suficiente, me demorei até a noite, passando com esta pequena família a melhor tarde que tenho passado na América."(46)

Ao mesmo tempo que compreendia que a civilidade americana não era sinônimo de polidez ou etiqueta, Hipólito da Costa examinava e registrava o dinamismo de sua sociedade, seus gestos de estrangeiro aderindo a seu funcionamento organizado. Seu diário seria preenchido como inventário descritivo de costumes e usos, haveria lugar para a descrição de técnicas agrícolas e mecânicas, transcritas de jornais e livros, mas de modo geral, sua curiosidade deslocava-se do exame técnico para os contextos sociais e culturais. Algumas passagens seriam exemplares da transição, às vezes brusca, da observação científica para o terreno das sociabilidades, frequentemente associadas ao livro:

"Hoje, fui examinar os aquedutos e os dois reservatórios que são muito abaixo de merecerem a atenção. Vi também a livraria pública de Longan, que é um quarto na Livraria Frankliana ou da cidade."(47)

Como antes, na Filadélfia, em 26 de dezembro de 1798, anotara, em seguida ao comentário de uma leitura científica,

o relato de sua visita à livraria pública concebida por Benjamin Franklin, de início com as subscrições de "young tradesmen", imediatamente imitada, ao longo do século XVIII, pela maioria das cidades americanas:

"É digno de nota, na descrição de S. Domingos por S. Mary, a exata numeração das combinações de raças e o caráter de cada uma delas.

Hoje, vi a livraria pública instituída à custa de subscrições particulares, e que teve por motor Benjamin Franklin, cujo busto conserva sobre a porta: consta de duas salas sem algum ornado ou pintura mais que as estantes sumamente lisas, e simples, e todos os livros com grades de arame por diante..."(48)

Noutro trecho descreveria o ambiente, agitado por discussões políticas, de uma estalagem com paredes "cheias de cartazes" eleitorais, interrompido pelo registro da observação científica dos seus arredores, dos "campos ornados com imensidade de *Lirio-dendron tulipifera*..."(49). Ou, ao contrário, noutra estalagem a caminho de Nova York, deixaria de lado a natureza "campo trilhado pelos carros, e mais nada", pela leitura do que lhe interessava no jornal do dia: "Na *Aurora*, de Filadélfia, de hoje, vinha uma publicação das lodges dos franco-mações que cortei e guardei como curiosas..."(50).

Nos textos do *Diário*, as paisagens se revelavam tão funcionais quanto os cenários urbanos e seus lugares de trânsito público. Visualizados através das lentes da escrita: cadernos de notas, jornais recortados, livros. E a própria imagem da América se fazia reflexo da capacidade

nela existente de publicar. Porém, sob a fórmula capitalista moderna (nova lição americana): "...é público a toda pessoa que pagar".(51) O anonimato do mercado e da propriedade, fixavam as regulações de acesso presentes em todos os níveis da sociedade: nas livrarias públicas, museus ou *coffe-houses*, como nas igrejas "as biblias e livros, que estavam pelos assentos, tinham ordinariamente na capa, o nome do dono"(52), e mesmo a penitenciária, visitada por Hipólito, onde os presos eram obrigados a ler todas as noites antes de dormir, pareceria a seus olhos "uma manufatura bem arranjada e ordenada, e por nenhum modo uma prisão."(53)

Mas onde sua experiência tocaria o nervo moderno da América, seria na constatação, não por acaso feita em Nova York, de que o "dinheiro imaginário" americano e suas altas taxas de juros, provocavam as falências constantes e a pobreza, aumentando o número de *borders* que "se sujeitam a viver em um quarto só...e os seus bens ou trastes se encerram em uma caixa qualquer"(54) e de suicídios "muito comuns na América;...não é único nem raro, aqui, este fenômeno."(55)

Se o que julgava positivo adequaria à forma do preceito de aplicação prática, semelhante às receitas agrícolas copiadas em seu diário, suas apropriações, entretanto, passavam pelo ajuste inegável de um filtro crítico bastante sensível. Seu trajeto sustentaria o paradoxo de alguém que, ao mesmo tempo, espionasse e opinasse: como emissário do governo português, envolvia parte de seus movimentos e

contatos no sigilo dos negócios de Estado, simultaneamente, seus interesses pessoais o atraíam e engatavam ao exercício pleno da opinião, estimulado pela cultura política americana e, mais que tudo, pela liberdade de imprensa. Na época, sem dúvida, legalmente mais ampla nos Estados Unidos do que na Europa.

Hipólito da Costa propositalmente subscreveria o *Aurora*, gazeta democrática de propriedade de descendentes de Benjamin Franklin, que ainda utilizavam a oficina que lhe pertencera.(56) E também teria acesso, em livrarias públicas e circulantes, ou em cafés, aos demais diários e aos repertórios especializados, distribuídos entre *reviews* e *magazines* (de 1741 ao final do século, cinquenta e cinco *magazines* foram publicados, cálculo que não inclui jornais e outros gêneros periódicos). Aquela altura, a imprensa americana passava a oferecer aos escritores um espaço de autonomia e paulatina profissionalização. Na Filadélfia, durante a estadia de Hipólito da Costa, o *Weekly Magazine* introduziria a colaboração remunerada, publicando o ensaio seriado *The Man at Home* de Charles Brockden Brown, ao longo de treze números, o que só possuía como antecedente o contrato anual de Tom Paine com o *Pennsylvania Magazine* quase vinte anos antes.(57)

Mas ainda, na maioria das vezes, os periódicos eram de iniciativa e propriedade direta de escritores, e também em muitos casos, as oficinas tipográficas onde imprimiam. O que não possuía paralelo possível com as condições do meio

literário no contexto português. Essa atividade intelectual, que difundia-se num mercado comercial importante, sofria nele a pesada concorrência inglesa. Com certo grau de exagero, o editor do *The Philadelphia Magazine and Review* queixava-se, em 1799, de que para cada publicação americana "we receive at least five hundred from Great Britain".(58)

Como leitor, Hipólito da Costa situava-se num ponto de encontro privilegiado da cultura europeia com as recentes manifestações americanas. Ponto estratégico, também, para um observador das ciências e das técnicas, no qual a América começava a construir uma capacidade tecnológica própria, a partir das importações da Inglaterra (o que se daria em simultaneidade com a busca americana de constituir uma literatura nacional diferenciada). Não por acaso, partindo de um ramo no qual Hipólito da Costa havia dedicado especial e cuidadosa atenção em sua viagem - a engenharia hidráulica -, George Clymer alguns anos depois, na mesma Filadélfia, inventaria uma prensa de ferro, a **Columbian** (59), que renovaria as técnicas de impressão tipográfica, abrindo caminho para que os Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XIX, aparecessem como pólo importante de fabricação de máquinas e equipamentos de imprensa (o que também ocorreria em paralelo com o sucesso europeu de Fenimore Cooper e Washington Irving).(60)

O *Correio Braziliense*, ou *Armazém Literário* - Imprensa e máquinas constituíram exatamente o propósito da segunda viagem oficial de Hipólito da Costa, em 1801, para Inglaterra e França, então como diretor da Imprensa Régia portuguesa, depois de integrar a Oficina do Arco do Cego. Em seu regresso, seria preso pela inquisição, só escapando anos depois, em 1805, para um exílio voluntário em Londres. A partir daí, nas primeiras décadas do século XIX, com a publicação do *Correio Braziliense*, ou *Armazém Literário* (61), a prosa jornalística de Hipólito da Costa passaria a transbordar uma autoconfiança que o faria medir forças com a Coroa portuguesa.

Essas forças eram tomadas de empréstimo, não à proteção do duque de Sussex, à maçonaria ou a interesses britânicos, fatos concretamente existentes, mas à somatória de experiências pontuais: a experiência de contato com a opinião pública americana, a experiência das tarefas editoriais e a familiaridade com as técnicas de fabricação do livro na Oficina do Arco do Cego, e a escolha calculada pela Inglaterra e pela supremacia de sua imprensa industrial.

Localização de alta conveniência, Hipólito da Costa exportaria seu jornal para Portugal e Brasil, da mesma forma

que os periódicos ingleses e franceses expandiam seus mercados diante da censura e controle interno desses países: seguindo rotas de circulação clandestina, então já suficientemente organizadas, formando um circuito importante do mercado mundial. Hipólito da Costa deixava claro que se dirigia para essa parcela expressiva de um mercado, fosse em Portugal ou no Brasil:

"Segundo o costume de não se atender nunca em Portugal à opinião pública, nem se permitir que circulem livremente as novidades do dia, olhamos para as gazetas inglesas para podermos saber o que se está passando em Portugal e ali esperam todos, com ansiedade, o paquete da Inglaterra, para poderem ter alguma inteligência do que se está passando em sua casa."(62) "...ainda assim há no Brasil quem leia; e esses não acham que ler na língua portuguesa. Dai vem que apelam os que sabem línguas estrangeiras, para os jornais de outras nações, e os que as não sabem ficam condenados a não poder informar-se do que se passa no mundo que eles habitam."(63)

A consciência do ineditismo e da originalidade em sua própria língua, ganharia impulso por sua fixação "em país estrangeiro"; dando suporte à "liberdade nunca ouvida em periódicos portugueses"(64):

"é para ver reparados os erros e males do Governo que conduzimos o nosso jornal no sistema que inventamos, abrindo na língua portuguesa nova carreira de idéias por meio da imprensa, do que até então não havia exemplo."(65)

Por sob a língua portuguesa, Hipólito da Costa engastaria o efeito amplificador de uma outra língua, a da opinião pública burguesa e moderna, nesses moldes

inexistente em Portugal ou no Brasil. Mas havia esboços dispersos dela e Hipólito da Costa inventaria, imitando o melhor da imprensa européia e americana, a forma de organizá-los à distância "por meio da imprensa". Apropriando-se da potência da opinião pública estrangeira, construiria uma opinião pública noutra território, que em parte não era senão os domínios mercantilmente expansíveis das próprias "terras da imprensa"; funcionalmente posicionando-se como tradutor, entre o que ele chamava a "experiência dos novos tempos" dos países avançados e os "costumes velhos" do contexto português. Como quem se colocava entre dois livros, entre duas línguas, e formulava uma gramática a partir da experiência das lacunas e impossibilidades (Hipólito gramático publicaria em 1811 uma *Nova Gramática Portuguesa e Inglesa*), sua tradução sugere o efeito historicamente positivo dos deslocamentos. Na verdade, em suas viagens ou em seu exílio, ele invadia as próprias condições históricas que acreditava fossem futuros concretizáveis para Portugal. E não havia apenas a realidade dos deslocamentos espaciais, mas neles o sentimento de uma antecipação temporal, o que contribuiria para a firmeza imperativa com que um Hipólito avançado buscaria corrigir os passos retardatários da nação.

Ela mesma projeção em devir, Hipólito da Costa subordinava a existência da nação à passagem da multidão submetida ao poder absoluto para o espaço político livremente organizado sob a forma de um público:

"Uma multidão ajuntada pela força, ainda que exista debaixo de uma só e única cabeça, não se pode dizer que está unida, nem que tal povo constitui jamais um povo.(...) O poder absoluto aniquila o público, e onde não há público, na realidade não há pátria, nem nação."(66)

A imprensa adquiriria assim um papel fundamental, em suas críticas constantes à censura portuguesa (chegaria a afirmar que o mais baixo servente de cozinha inglês possuía acesso a mais informações do que o governo de Portugal), Hipólito da Costa poria em relevo suas próprias experiências como leitor em países estrangeiros: "Não há quase um livro de política, de moral, de legislação, daqueles que o mundo literário mais estima, que não seja proibido em Portugal...Que seria a nação inglesa, se o seu governo lhe proibisse a leitura das gazetas, jornais e mais obras periódicas; se uma Inquisição vigiasse constantemente em conservar a ignorância, vexando os autores com censuras impertinentes..."(67). Recriminaria Lisboa "onde nunca se viu uma livraria pública que franqueasse periódicos, proibidos até nos cafés"(68), alertaria o Brasil "...são essencialíssimas as obras periódicas. Se as não há no Brasil, onde hão os brasilienses ir aprender este ramo da politica?", e cercaria o livro com o halo democrático das Luzes, lembrando que mesmo os príncipes "aprendem pelos livros, como os mais homens."(69)

Noutro artigo do *Correio Braziliense*, provocativamente associaria o próprio monarca ao trabalhador manual, e os

homens instruídos a instrumentos da ação política do Estado, numa metáfora da oficina contra a corte:

"Mas que pode fazer um operário sem os instrumentos de seu ofício? Para El-Rei pôr em prática as suas boas intenções é preciso que tenha instrumentos próprios. Estes são os homens instruídos. Sem eles, nem terá com quem se aconselhe, nem quem execute as suas resoluções. E como se não de achar os homens instruídos, nas ocasiões em que são necessários, se os meios de educação se restringem e apoucam?"(70)

E de "homens de ciência" contra o privilégio dos altos postos para os cortesãos e fidalgos: "Os homens de ciência, e não cortesãos, não têm modo algum de serem conhecidos e chamados para o governo de seu país."(71) A ciência a que Hipólito se referia já não era a filosofia natural, mas a economia política, e o que ele propunha era uma margem mais ampliada de ação para o talento burguês dentro do sistema político hierarquizado e centralizador da corte portuguesa. Eram da burguesia as principais "idéias do século" defendidas por Hipólito. E, a seu modo, ele sabia o quanto elas deviam a um mercado como o da imprensa. Durante o período de quase quinze anos em que publicaria o *Correio Braziliense* a imprensa da Inglaterra encabeçaria a renovação tecnológica no continente europeu. A estabilidade do periódico de Hipólito da Costa procedia em boa parte de fatores favoráveis desse contexto. Seu comentário à introdução da imprensa no Brasil em 1808, não esconderia certo tom de troça de um concorrente que sabia encontrar-se na condição altamente vantajosa de pertencer a um mercado

mundial. Figurando o próprio mundo como interlocutor, Hipólito da Costa realçava o provincianismo da imprensa joanina, usando com ironia o registro da crônica histórica para acentuar sua hora tardia:

"O mundo talvez se admirará que eu vá enunciar como uma grande novidade que se pretende estabelecer uma imprensa no Brasil: mas tal é o fato. Começou o século 19 e ainda os pobres brasileiros não gozavam dos benefícios que a imprensa trouxe aos homens; nem ainda agora lhes seria permitido esse bem se o Governo que lho proíbia, acossado na Europa, se não visse obrigado a procurar um asilo nas praias da Nova Lusitânia.(...) Saiba pois o Mundo, e a posteridade, que no ano de 1808 da era cristã, mandou o governo português, no Brasil, buscar à Inglaterra uma impressão com os seus apêndiculos necessários(...) Tarde, desgraçadamente tarde: mas enfim aparecem tipos no Brasil, e eu de todo o meu coração dou os parabéns aos meus compatriotas brasilienses(...)"(72).

Relatado nesses termos, o surgimento da imprensa via-se reduzido a uma importação apressada pelas circunstâncias. No entanto, ainda que Hipólito da Costa provavelmente não admitisse, tanto seu *Correio Braziliense* quanto a imprensa governamental joanina, mesmo que geograficamente distanciados, partilhavam de um solo histórico comum: a primazia técnica da tipografia inglesa naquelas primeiras décadas do século XIX. A Inglaterra sinalizara o trânsito da fuga de D. João VI para o Brasil, como sediava o exílio de Hipólito da Costa. Bifurcação onde as diferenças também se fariam manifestas: Hipólito conectaria diretamente a cultura portuguesa no dinamismo da produção inglesa de livros e periódicos, localizando-se no âmbito de um comércio sem

fronteiras. A Imprensa Régia exerceria no Brasil o monopólio das práticas de impressão, reciclando parcialmente as políticas de edição ensaiadas anteriormente na Oficina do Arco do Cego. Seria pela via de Hipólito da Costa, via territorialmente estrangeira e vinculada à internacionalização do mercado de impressos, que o meio literário brasileiro conheceria a fórmula melhor acabada de uma escrita racionalista e crítica como a do ensaio. Como seu próprio título indicava, o *Correio Brasiliense*, ou *Armazém Literário*, promoveria a transposição para o Brasil do modelo dos *magazines* ingleses e seus gêneros de escrita, seu repertório obtendo um efeito de impacto ao combinar a diversidade de manifestações da opinião pública europeia e a pauta de questões que emergiam do contexto brasileiro. Impacto avaliável pela reação dos leitores, pela "infinidade de cartas que aqui chegam a Londres, todos os dias dos diferentes portos do Brasil" como suas páginas noticiavam(73).

A razão do recuo aos contextos do livro e do impresso em fins do século XVIII e inícios do século XIX, reside menos na intenção estabelecer marcos cronológicos das prefigurações técnicas da imprensa no período colonial, do que em extrair de suas virtuais incidências uma representação do espaço do livro na cultura que persistiria em uso, e até se acentuaria de diferentes formas, quando as práticas de impressão tipográficas se viram finalmente permitidas. A princípio representação de um espaço pressentido como lugar de uma falta, desfavorável mas que ainda se podia enunciar pelo signo positivo de uma pureza artesanal ainda à espera dos favores da mecanização. Nas décadas seguintes, com o incremento definitivo das atividades tipográficas seria reciclada à representação do espaço extenso de uma distância a separar o patamar técnico de uma cultura européia, que tornara o objeto livro e o acúmulo de saberes preservado em suas formas o *speculum* máximo da razão, e nosso passado colonial julgado como tendo permanecido culturalmente restrito à assistemática dispersiva das práticas manuscritas e aos registros evanescentes da oralidade.

Se a formulação dessas representações apresentaria semelhança na constatação que fariam de uma disparidade cultural, as três primeiras décadas do século XIX foram aos poucos conferindo relevo às diferenças.

Imprensa Régia: Página Útil - Não era prioritariamente ao passado que se dirigiam as estratégias de edição da imprensa instalada e controlada pelo Estado monárquico português transferido para sua colônia. Ainda quando se ultrapassaram as funções imediatas atribuídas aos livros e impressos na montagem do aparelhamento burocrático-administrativo e a literatura e as artes se viram contempladas, de modo geral, um utilitarismo *tout court* guiava práticas todas voltadas para o presente. Num momento de "intenso pragmatismo mental" como ressaltou Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, em que "o intelectual como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das idéias", (74) tratava-se de preencher ou compensar o que se deparasse como falta, mas numa medida que acompanhava de perto as exigências novas suscitadas pelas políticas reformadoras da Corte joanina. A própria novidade ofuscante de sua presença, somada às iniciativas propriamente culturais que promoveu, afastavam subitamente o passado e suas ausências para uma zona difusa. Ou talvez ainda, e mais corretamente, pelos cânones em vigor nas belas-letas, o passado correspondia ao universo cultural da antiguidade clássica.

Neoclassicismo e utilitarismo herdados do setecentos, refletiam-se nas convenções de leitura presentes num artigo do periódico *O Patriota* de 1813. Uma escala hierárquica

entre Ciências, Artes e Letras, com a inferioridade recaindo nesta última, via-se afirmada quando "o sábio em seu gabinete" realizava seu vício para trás por meio da leitura dos "antigos": no texto, o sábio "instrui-se" com Apolônio e Arquimedes, "consulta" os Tucídides e os Lívios, "recreia-se" com Homeros e Anacreontes e "admira" a eloquência dos Demóstenes e Cíceros".(75)

Da mesma forma, no poema didático de Borges de Barros "Vantagens da Vida Campestre" publicado no mesmo *O Patriota* em maio de 1813, prescrições de leitura meditada e prescrições de cultivo agrícola fundiam-se numa reciclagem nova do topos clássico do livro da natureza:

"...Lê, consulta, medita, atende, estuda
O Livro que a teus olhos patenteia;
Cumpra para atendê-lo sério estudo.
Arando as terras, examina os sulcos,
Semea, e da semente o curso espreita,
Que tempo, que terreno mais lhe quadra,
Se o fundo, ou flor da terra mais deseja,
Se o norte lhe convém, se o sul, se o este..."(76)

Apesar do livro começar a afastar-se da condição de objeto raro, as iniciativas editoriais da elite intelectual adotavam as formas mais transitórias do impresso periódico, como era o caso do pioneiro *O Patriota* de Manoel Ferreira de Araujo Guimarães. Provavelmente por considerá-las mais convenientes à difusão "instrutiva" das ciências aplicadas que predominavam em seu repertório. Em contrapartida, o exame da lista de títulos da Imprensa Régia, assim como do

repertório de livros postos à venda na Corte anunciados pela *Gazeta do Rio de Janeiro* no breve período joanino e até as vésperas da independência, revelava o valor existente e significativo da literatura "recreativa". O francês Paul Martin, livreiro quase exclusivo da Corte na época, era o responsável pela circulação que Maria Beatriz Nizza da Silva em *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1810)*, estima em aproximadamente 150 obras de ficção romanesca, na maioria quase absoluta em edições traduzidas provenientes de Lisboa, demonstrando que o comércio de livros importados favorecia esse gênero.(77)

A novelística popular européia e romances franceses e ingleses do século XVIII e inícios do XIX (Defoe, Fielding, Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre, mas também inúmeras novelas anônimas, contos morais ou narrativas tradicionais como a *História da donzela Teodora*, publicação recente em livro no Brasil pela Imprensa Régia, que na Europa desde as primeiras edições no século XV já se incorporara ao repertório dos almanaques populares), conviviam com as edições, estratégicas para o Estado, de tratados de geometria, gravura ou mineralogia, necessários para levantamentos cartográficos e topográficos utilizados em práticas de defesa militar e exploração econômica.

Essa partilha ambivalente para a literatura entre "recreativa" ou "útil e instrutiva", permaneceria presente no desenvolvimento posterior de suas relações com a

imprensa, afetando de perto as intenções e modos de publicação de livros e impressos periódicos.

Imprensa, nuvens - A irrupção da imprensa livre, agenciada pelas lutas da independência, testaria os limites empíricos e técnicos da eficácia imediata do impresso. Desta vez, diversamente da excepcionalidade do período joanino, na agitada persuasão de novos leitores. Em fragmentações e extrações descontínuas de diversos gêneros periódicos, o período áureo do panfleto submetia a pureza anterior a uma completa inversão, mas a premência em preencher linhas absorvia-se na inconstância dos confrontos políticos, as oficinas e os prelos improvisados detinham-se antes do livro. Registrada pela historiografia da imprensa, ainda no século passado, como a "febre do jornalismo político", a disseminação das práticas de escritura e impressão de folhas volantes, pasquins e panfletos cresceria em fôlego com a abdicação de Pedro I e chegaria a invadir o cenário ideologicamente tenso das regências.

O caráter irregular e esparso dessas publicações, que Sousa Caldas definira com suspeita como "folhetos e periódicos de fugitiva e leve contextura" em sua *Carta 47ª*, compensava-se por operarem num meio de alto contágio. Também pelo poder euforizante que a letra tipográfica conferia ao anonimato usual no gênero, tornando a própria contingência,

sinal positivo do livre exercício das práticas de imprensa. Como na advertência aos leitores do folheto *O Buscapé* de 1831, por exemplo: "Esta folha aparecerá à luz quando o seu redator quiser", ou nas constantes paródias e inversões dos códigos da própria imprensa "séria".(78)

No entanto, se faziam das fragilidades da imprensa uma experiência positiva, as práticas de escritura do passado com a qual mantinham certa analogia - a circulação de manuscritos - não se encontravam tão distantes. Mesmo mais de dez anos após a instalação da imprensa no país, o primeiro jornal paulista - *O Paulista* de 1823 - entregava periodicamente uma publicação manuscrita a seus subscritores, suprimindo a ausência tipográfica "pelo uso de amanuenses...para escrever o número de folhas".(79)

Contudo, na ação irrefreável do impresso efêmero na Corte e em algumas províncias, muitas vezes envolvendo penas e prelos de aluguel, se avaliava e se construía uma capacidade de circulação e leitura, talvez nem tão à margem das bibliotecas. E acabaria por ser esse período que se estende até as regências o que deixaria por saldo uma consciência mais aguçada das possibilidades de reprodutibilidade técnica da imprensa, como nele esta reuniria em seu âmbito uma parcela considerável de letrados possibilitando a formação de um círculo propriamente literário.

NOTAS

1. *Uma Raridade Bibliográfica: O Canto Encomiástico de Diogo Pereira de Vasconcellos, impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes em Vila Rica, 1806.* Ed. fac-similar com estudo biobibliográfico de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, Rio de Janeiro/São Paulo, Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira, 1986.

2. O Padre José Joaquim Viegas de Menezes (1778-1841), nasceu em São Paulo, realizando seus primeiros estudos no Brasil. Em 1797 viajava para ordenar-se em Coimbra, alguns anos depois tornando-se presbítero secular em Lisboa. Na mesma época, passou igualmente a integrar a equipe de artistas e homens de letras da Oficina Typographica, Calcographica, Typoplástica e Litteraria do Arco do Cego, dirigida por Frei Mariano da Conceição Velloso e que contava ainda com a presença de outros brasileiros, entre eles Hipólito José da Costa. Em sua passagem pela Oficina do Arco do Cego, o Padre Viegas de Menezes, teria aprendido a utilizar as técnicas de gravura em metal e talho-doce, traduzindo ainda o *Tratado de Gravura* de Abraham Bosse editado em 1801.

Se a aprendizagem do Padre-gravador Viegas de Menezes Lisboa explicava a excepcionalidade de concepção do *Canto Encomiástico*, impresso em Vila Rica quando do seu regresso ao Brasil, tal fato não retira dessa peça gráfica a sua capacidade de testemunhar um desajuste entre pericia artística e meios técnicos precários, e de revelar a existência de um ponto de tensão transitivo entre manuscrito e impresso. Dois fatores que se desdobrariam sob novas formas no desenvolvimento posterior da imprensa brasileira na primeira metade do século XIX.

3. Transcrevemos os Cantos IV e V, necessários à compreensão dos versos citados:

"Eis altiloquo som, que refletia
Em meus ouvidos, distrair-me veio
Figura-se-me a voz d'Augur Divino,
Atenta orelha presto ao Bom Destino.

Não é filho do Caos pavoroso,
Que rouba a crença das passadas Eras;
Arbitro dos Humanos fabuloso,
Aos pés calcando ambas as Esferas;
Tem a origem no Céu, e segredoso
Do incógnito futuro idéias veras;
D'Eterna, indelével escritura
o fatidico Livro na Mão pura."(op.cit.p. 38)

4. Baseando-se nos Autos da devassa mineira, dos quais constaria sua prisão, alguns estudos apontam Diogo Ribeiro de Vasconcellos como inconfidente. Mas há controvérsias,

amigo do Visconde de Barbacena e vereador da Câmara de Vila Rica, Vasconcellos, ao contrário, em 22 de maio de 1792 teria discursado contra os revoltosos, por ocasião da execração pública da cabeça de Tiradentes. (op. cit. p.23-4)

5. Rubens Borba de Moraes, *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*, p. 31-35.

6. Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, "A Tempestade. No dia dos anos da rainha D. Maria I, em 17 de dezembro de 1797" in *Obras Poéticas*, p. 237.

7. A transcrição completa dos catálogos da livraria de Silva Alvarenga encontra-se nos documentos anexos ao livro de Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 185-195.

8. Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 33.

9. Apud Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, op. cit., p. 121-122, notas.

10. Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 41.

11. Apud Francisco da Gama Caeiro, *Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins do setecentos e no primeiro quartel do século XIX*, p. 26.

12. Apesar de contar com dados ainda insuficientes, em seu trabalho Caeiro considera que o resgate da dimensão ampla das relações entre o comércio livreiro português e o Brasil, deveria conduzir a uma revisão nas interpretações tradicionais da cultura colonial: "Os dados disponíveis sobre as volumosas exportações livreiras para o Brasil,

antes e depois da Independência, o modo como se realizava a comercialização e a circulação de livros e periódicos, no Rio, em S. Paulo, na Bahia, são de molde a exigir uma funda revisão de quanto a historiografia brasileira tem até aqui afirmado sobre o panorama mental da "colônia" e o anquilosamento de espírito da população." (op. cit., p. 25).

São os seguintes os artigos de Georges Bonnant citados por Gama Caeiro: "La libraire genevoise au Portugal du XV^e au XVIII^e siècle" in *Genava*, n. s. III, Genève, 1955, p. 183-200; "La libraire genevoise dans la péninsule Ibérique au XVIII^e siècle" in *Genava*, n. s. IX, Genève, 1961, p. 103-124; "L'Imprimerie à Genève du XV^e au XVIII^e siècle et le commerce des libraires genevois avec le Portugal" in *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, II, n^o 5, Coimbra, 1956, p. 1-16; "Les libraires du Portugal au XVIII^e siècle vus à travers leurs relations d'affaires avec leurs fournisseurs de Genève, Lausanne et Neuchâtel" in *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, VI, n^o 23-24, Coimbra, 1960, p. 195-200 e "Relations Luso-Genevoise de Libraire au XVIII^e siècle. Notes sur quelques impressions genevoises destinées au marché portugais" in *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, X, n^o 57-58, Coimbra, 1969, p. 87-93.

13. Cf. David Bland, *A History of Book illustration, the Illuminated Manuscript and the Printed Book*, v. II, p. 213 e p. 278.

14. Idem, *ibidem*, p. 220.

15. Apud Siegfried Taubert, *Bibliopola. Bilder und Texte aus der Welt des Buchhandels*, v. II, p. 162.
16. Alvin Kernan, *The Death of Literature*, p. 130.
17. Consultar a esse respeito Eduardo Frieiro, *O diabo na Livraria do cônego*, Belo Horizonte/S.Paulo, Itatiaia-Edusp, 1981; Carlos Rizzini, *O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil - 1500-1822*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1988; também Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 28-37 e p. 51-57, e o ensaio recente de Luis Carlos Villalta "O Diabo na Livraria dos Inconfidentes" in A. Novaes, org. *Tempo e História*, São Paulo, Comp. das Letras/Sec. Mun. de Cultura, 1992, p. 367-395.
18. Apud Carlos Rizzini, *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*, p. 69.
19. Maria Odila da Silva Dias, "Aspectos da Ilustração no Brasil" in *RIHGB*, vol. 278, jan-março 1968, p. 105-170.
20. A expedição botânica de Frei Velloso, por volta de 1788, envolvia quarenta integrantes, mais da metade escravos e treze militares. Entre esses últimos, eram desenhistas o ajudante de infantaria e engenheiro José Correia Rangel de Bulhões, "com grande habilidade para debuxar as plantas", o tenente Francisco Manoel da Silva Melo, responsável pelo desenho de mapas estatísticos, e José Aniceto Rangel. Frei Francisco Solano "desenhava as espécies". Cf. introdução de Darcy Damasceno in Frei José Mariano da Conceição Veloso, *Plantas Fluminenses*, p. 7.

21. Cf. Manuel Ferreira Lagos "Biographia de José Marianno da Conceição Velloso" in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. II, 1840, p. 610-628, reedição de 1916. Ver também a biografia feita por Carlos Stellfeld, *Os dois Velloso: Biografias de José Mariano da Conceição Velloso*.

22. O próprio percurso de Frei Velloso seria exemplar das distâncias guardadas entre a academia e a oficina. Sócio efetivo da Academia Real das Ciências "desinteligências que teve com aquela corporação fizeram com que ela o riscasse do número de seus membros." Cf. Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliográfico*, v. 5, p. 54, apud Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 73.

23. Idem, ibidem, p. 78, nota 5.

24. O comentário seria registrado por Saint-Hilaire em 1830 na *Voyage dans la province de Rio de Janeiro* (apud Rubens Borba de Moraes, op. cit. p. 74, nota 8).

25. Cf. Carlos Rizzini, *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*, op. cit., p. 10.

26. Jean-Claude Beaune, "L'Encyclopédie, autre raison, autre science?" in *Millieux*, nº 19-20, p. 29.

27. Apud Richard Yeo, "Reading Encyclopedias, Science and the Organization of Knowledge in British Dictionaries of Arts and Sciences, 1730-1850" in *Isis, Journal of the History of Science Society*, nº , p. 27.

28. Idem, ibidem, p. 28.

29. No Prospecto de 1750 da *Encyclopédie*, Diderot insistiria na distinção entre o empreendimento enciclopédico francês e a precedência inglesa da *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, que o editor Le Breton, num primeiro momento, lhe encarregaria de traduzir. Seus comentários críticos são elucidativos por defenderem critérios de originalidade textual baseados nos limites justos e qualificativos das práticas recorrentes de apropriação. Como sucessor, ele não negava a influência do modelo inglês, mas numa inversão, atribuía seus méritos à cópia de obras francesas: "A *Enciclopedia* de Chambers, da qual se publicou em Londres um tão grande número de edições rápidas, esta *Enciclopédia* que acaba recentemente de ser traduzida em italiano e que, em nossa opinião, merece na Inglaterra e no exterior as honras que se lhe rendem, talvez nunca tivesse sido feita se, antes de ser publicada em inglês, não tivéssemos tido, em nossa língua, obras de onde Chambers extraiu, sem limites e indiscriminadamente, a maior parte das coisas com que compôs seu dicionário." (*Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados*, São Paulo, Unesp, 1989, p. 141). Ao mesmo tempo, Diderot admitia a utilização dos verbetes de Chambers, mas dentro de princípios que lembrariam a *imitatio* poética, por encontrarem sua justificativa na busca de perfectibilidade: "Mas, sem nos estendermos mais sobre as imperfeições da *Enciclopédia* inglesa, anunciamos que a obra de Chambers não é a base sobre a qual construimos; que fizemos um grande

número de seus verbetes e que não usamos quase nenhum dos outros sem adição, correção ou supressão; que ele simplesmente pertence à classe dos autores que consultamos particularmente; e que a disposição geral é a única coisa em comum entre nossa obra e a sua." (Idem, *ibidem*.) Adição, correção e supressão são dispositivos de reescritura; intercâmbios textuais nem sempre honestos, potencializados ao máximo, no caso desses livros construídos diretamente sobre outros, como dicionários e enciclopédias, pela mobilidade destacável intrínseca ao verbete: "Diderot compila e copia. Ele toma de empréstimo o artigo Aço a Swedenborg, o artigo Ferro Forjado a Réamur e Fontenelle. Numerosas pranchas eram já ultrapassadas, dignas do fim do século XVIII. Tantos anacronismos que fazem das técnicas expostas na *Encyclopédie* peças de museu, muitas ao menos. (...) Copia-se e recopia-se muito, nem sempre com a mesma felicidade." (Jean-Claude Beaune, *op. cit.*, p. 32).

30. Cf. a lista de publicações da Oficina do Arco do Cego in *Flora Fluminensis de Frei José Mariano da Conceição Vellozo. Documentos*, p. 25-27.

31. Jean-Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, t. II, v. III, p. 17.

32. Rubens Borba de Moraes, *op. cit.*, p. 78.

33. Idem, *ibidem*, p. 17-18.

34. Charles Joseph Panckoucke seria um dos principais responsáveis pela popularização da *Encyclopédie* francesa, ao promover sua reedição no formato in-4º em 1777. Robert

Darton dedica a ele e seu empreendimento editorial, dois capítulos de seu livro *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1979. Sua *Méthodique*, começada em 1782, ainda com a colaboração de Diderot e parte dos enciclopedistas de 1751, abandonaria o ordenamento alfabético, publicando volumes em separado para cada disciplina ou ramo do conhecimento. Jean-Yves Mollier em *L'Argent et les Lettres*, p. 20-37, fornece um perfil biográfico e editorial de Panckoucke.

35. Rubens Borba de Moraes, op. cit., p. 74. Sobre o valor de seu patrimônio, dava testemunho o entusiasmo com que a Imprensa Régia portuguesa cercaria a integração da Oficina do Arco do Cego a seus estabelecimentos em 1801; com a nomeação de Frei Velloso e Hipólito José da Costa como membros de sua nova Junta Diretora: "Da criação da Direção todo o mundo esperava os mais felizes resultados! Tudo se proporcionava aos benéficos desejos de um Soberano verdadeiramente Sábio, Ativo e zeloso à frente da Repartição; uma Junta composta de Diretores realmente sábios em quase todas as Ciências, a incorporação da Casa Literária do Arco do Cego com todas as suas Oficinas, Máquinas e pertences; a grande porção de dinheiro que se achava em cofre, e a imensidade de papel, gêneros e utensílios que havia de sobressalente, tudo augurava o grau de perfeição a que o Estabelecimento devia chegar." ("Memória sobre a Impressão Régia" in *Flora Fluminensis de Frei José Mariano*

da Conceição Vellozo, *Documentos*, p. 381). Logo o entusiasmo daria lugar a controvérsias e disputas entre os planos editoriais saídos do Arco do Cego e as rotinas já existentes na Imprensa Régia. Os contextos políticos da vinda e permanência de D. João VI no Brasil, acentuariam as hostilidades em Lisboa para com Frei Velloso, insistindo-se em registrar como péssima sua atuação como diretor daquele estabelecimento. Seus excessos de gastos em edições seriam considerados desastrosos, ao mesmo tempo, como muitos afirmam, a Imprensa Régia portuguesa nunca publicara tanto quanto naquele período.

36. Joaquim Carneiro da Silva, *Breve Tratado Theorico das Letras Typographicas*, p. 2.

37. Cf. Ambroise Firmin Didot, *Essai Typographique et Bibliographique sur l'Histoire de la Gravure en Bois*, p. 109-110.

38. Ver Maria Odila da Silva Dias, *op. cit.*, p. 159-160.

39. Quando o padre Viegas de Menezes, como gravador saído da Oficina de Lisboa, carregar na memória a tipologia Didot e buscar retomá-la, anos depois, em Vila Rica, seu folheto ilustrado acabará por fixar o estado concreto de uma concorrência definitiva com o livro estrangeiro que as iniciativas editoriais portuguesas subestimaram.

40. Hipólito José da Costa, *Diário da Minha Viagem para Filadélfia*, p. 44.

41. Apud Carlos Rizzini, *op. cit.*, p. 39.

42. Marilena de Souza Chauí, *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo*, Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty, p. 158.
 43. Hipólito José da Costa, op. cit., p. 26.
 44. Idem, ibidem, p. 32.
 45. Idem, ibidem, p. 33.
 46. Idem, ibidem, p. 33.
 47. Idem, ibidem, p. 141.
 48. Idem, ibidem, p. 31.
 49. Idem, ibidem, p. 137-138.
 50. Idem, ibidem, p. 68.
 51. Idem, ibidem, p. 31.
 52. Idem, ibidem, p. 109.
 53. Idem, ibidem, p. 68.
 54. Idem, ibidem, p. 91.
 55. Idem, ibidem, p. 93.
 56. Idem, ibidem, p. 41.
 57. Cf. Algernon Tassin, *The Magazine in America*, p. 10-11.
 58. Idem, ibidem, p. 6.
 59. Cf. James Moran, *Printing Presses, History and Development from the 15th Century to Modern Times*, p. 59-69.
- Clymer começou suas experiências na Filadélfia em 1801, inspirando-se em procedimentos mecânicos de engenharia hidráulica, mas só patenteou sua nova prensa de ferro na Inglaterra em 1818. A **Columbian** seria considerada a mais bela máquina impressora do século XIX, construída com ferro engastado de ornamentos simbólicos, encimados pela águia

americana. Sua aparência contribuiu para sua grande popularidade, mas essa deveu-se fundamentalmente à facilidade de suas operações mecânicas: "O *Kent's Weekly Dispatch*, de domingo, 9 de agosto de 1818, ecoava os sentimentos dos impressores americanos quando declarava: "Os impressores não mais estarão submetidos à exaustão que tem sido o *opprobrium* de seu ofício...", e por isso Clymer podia sinceramente afirmar: "...muitos trabalhadores excelentes e experimentados, no declínio da vida, podem continuar empregados no manejo da *Columbian*, em consequência da facilidade com que com ela podem executar seu (até então fatigante) trabalho." Dessa forma, Clymer foi responsável por um avanço não somente técnico, mas social." (James Moran, op. cit., p. 63). A *Columbian* não só prolongaria a atividade de velhos e experimentados tipógrafos, ela mesmo experimentaria uma considerável longevidade, presenciaria a chegada das linotipos e permaneceria em uso, em muitas oficinas, até o final do século XIX e inícios do século XX.

60. Ver Clarence Gohdes, *American Literature in Nineteenth-Century England*, especialmente o capítulo sobre o comércio de livros entre os Estados Unidos e a Inglaterra, p. 14-46.

61. *Correio Braziliense, ou Armazém Literário*, Londres, junho de 1808 a dez. 1822/jan. 1823. Em 29 volumes, in-8º, impressos de 1808 a 1816 por W. Lewis, de 1816 a 1819 por L. Thompson, e de 1819 em diante, por R. Greenlaw.

62. Apud Carlos Rizzini, op. cit., p. 230.

63. Idem, ibidem, p. 217.

64. Idem, *ibidem*, p. 160.
65. Idem, *ibidem*, p. 144.
66. Idem, *ibidem*, p. 153.
67. Idem, *ibidem*, p. 147, nota 8.
68. Idem, *ibidem*, p. 217.
69. Idem, *ibidem*, p. 189.
70. Idem, *ibidem*, p. 161-162.
71. Idem, *ibidem*, p. 147.
72. Idem, *ibidem*, p. 118-119.
73. Idem, *ibidem*, p. 29, nota 31.
74. Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1, p.238.
75. Apud Antonio Candido, *op. cit.*, v. 1, p. 240.
76. *O Patriota*, V, maio de 1813, p. 37.
77. Cf. Maria Beatriz Nizza da Silva, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, p. 197-214.
78. Apud Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, p. 123.
79. Idem, *ibidem*, p. 100-101.

NAÇÃO, EDIÇÃO

O passado colonial e sua suposta pureza retornariam ao horizonte das gerações que se viram convocadas, direta ou indiretamente, a formular iniciativas culturais e ideológicas que respondessem às exigências de construção de um Estado-Nação independente. Mas essa convocação, ressalte-se, via-se atravessada pela complexidade de conflitos e disputas que persistiriam mesmo durante os primeiros anos da maioridade de D. Pedro II e, portanto, não se dirigia a um grupo ou grupos de literatos homogêneo e coeso, nem mostrava-se redutível aos modelos ainda política e administrativamente indecisos do Estado monárquico.

Porém, a separação política de Portugal ofereceria a possibilidade de converter o distanciamento para com o outro num elo simbólico capaz de associar interesses e projetos desiguais, configurando uma unidade transitiva suficiente para pôr em funcionamento uma imagem de Nação.

Imagem sem a solidez que talvez lhe tivesse conferido um processo de ruptura, a lusofobia do período não compensava o estatuto ambíguo dos reais ocupantes do país. As resistências, rebeliões, e nelas a ameaça de emergência desse outro interno - o africano escravizado - estampavam fragilidades, mas que se viam socorridas por reforçarem o leitmotiv nacionalista reciclado no lema da unidade a qualquer custo.

Assim como folhas volantes, pasquins e jornais contribuíram para emprestar uma aparente unidade, através da

uniformidade textual da página tipográfica, à discórdia entre as representações concorrentes do nacional, da mesma maneira outras práticas culturais mais amplas buscaram beneficiar-se, e até mesmo dependeram, da eficácia técnica do impresso em materializar e sociabilizar graficamente elaborações simbólicas e imaginárias, componentes também importantes da montagem de uma narratividade da Nação.

Se o gênero menor da imprensa doutrinária e panfletária acelerava a reprodutibilidade gráfica fracionando o impresso para com isso intensificar sua potencialidade de uso imediato, essas outras práticas culturais pertencentes à alta cultura almejavam dispor da temporalidade duradoura e conservável que a arte tipográfica concede à escrita. No momento em que as gerações do período, notadamente a primeira geração romântica, sem que seu papel nuclear tornasse secundária a ação de literatos não formados no romantismo, pretenderam construir a partir do legado dos séculos passados uma história nacional, uma literatura nacional e uma história dessa literatura, a historicidade dos próprios modos de produção e publicação da escrita passou a ganhar evidência.

Nas tentativas de erguer uma corpus textual capaz de fundar a identidade da Nação longe da proximidade das ambivalências então manifestas, essas gerações defrontaram-se em seus inventários retrospectivos (1) com uma cultura colonial de pouco auxílio, que preservara acidentalmente vestígios manuscritos, mas muito raros impressos, fossem

livros ou não, menos ainda os que se adequariam sem problemas às exigências de uma apropriação nacionalista anacrônica. Por um lado, os limites da rarefação bibliográfica e documental se veriam supridos, e positivamente semantizados, por um artifício retórico já sublinhado por Antonio Candido na *Formação*: as margens fluidas do espaço-Nação articulado pelas narrativas historiográficas e a tradição literária ensaiada pelos literatos foram imaginariamente amplificadas pela figuração romântica de manuscritos perdidos e preciosos arquivos que até então ainda não teriam sido pacientemente explorados. Por outro lado, tratou-se de se constituir uma tradição, ainda que precária, com o que permanecera, o que obrigava a transferir manuscritos para o padrão já corrente de legibilidade impressa, reimprimir edições raras ou esgotadas, o que significava, em outros termos, nacionalizar edições originariamente portuguesas. Ao mesmo tempo, se tornaria necessário propor novos protocolos de leitura nos quais restasse preservada, mas numa dimensão mais enfática, a singularidade da autoria, enquanto o sentido da obra e seu contexto original passassem a ter sua compreensão condicionada ao grau contemporâneo de pertença à totalidade de uma literatura ou de uma história nacionais.

Se aí se insinuaria a existência de um programa, fixado pontualmente por uma esfera literária com papéis e lugares de atuação já definidos, o que a presença ascendente de um certo número de escritores compartilhando idéias românticas

e que se auto-investiria de uma imagem de grupo poderia fazer presumir, é necessário que se advirta que a atribuição de um caráter lógico e programático muito nítido ao conjunto de ações que concorreram para o estabelecimento de uma tradição literária e histórica só se fez possível através de uma visibilidade também retrospectiva ou retroativa que a historiografia literária de fins do século XIX operou em suas interpretações dos registros, tomados como fundacionais, de seus predecessores. A história literária sob o paradigma nacionalista fortaleceu o verossimil da tradição por uma progressão de retomadas e reprises, o que se encontraria facilitado ao findar o século pela existência de um corpus textual já sistematizado materialmente nas formas gráficas do impresso.

Como alternativa a essa sedimentação estabilizada de leituras, interessa-nos considerar diretamente as práticas textuais e tipográficas envolvidas no universo da edição de impressos e livros na primeira metade do século XIX. A partir delas, podem ser vislumbrados em movimento, mobilidade característica da própria imprensa, a constituição de uma esfera literária a organizar-se sob o modelo ainda a construir de uma tradição, as formas de legitimação social das narratividades que instituíam a Nação e sua história e o exercício de sua eficácia, como ainda a captação de públicos, e a orientação destes no cenário transformado das leituras, como também a definição dos papéis ainda vagos de uma autoria passando a se vincular ao

critério de uma originalidade nacional. Uma abordagem que privilegiasse e buscasse recuperar a historicidade dinâmica da esfera editorial e suas práticas no período, evitaria o recurso, a posteriori, a uma identidade de consciência que se julga teria presidido, lógica e previsivelmente, a consecução de todas essas ações.

Por um lado, se tornariam mais explícitos os antagonismos e aporias dos processos em que se construíam os discursos da Nação na sua passagem obrigatória à letra impressa. Processos que revestiam as práticas, linguagens e formas tipográficas, e o agenciamento cultural de seus usos, da duplicidade com que articulavam seus elementos, responsáveis pelo emergir da Nação, nos quais: "os sentidos podem ser parciais porque estão em *media res*; e a história pode estar pela metade porque está em meio ao processo de ser feita; e a imagem de autoridade cultural (do discurso da Nação) pode ser ambivalente porque é apanhada, de modo incerto, no ato de composição de seu poder".(2)

Por outro lado, o próprio campo do impresso, aqui entendido nos seus aspectos não-imediatamente textuais, mas enquanto contextos produtivos, técnicos e sociais, que convergiam para a fabricação material e para a circulação de impressos na sociedade, nos primeiros decênios do século passado igualmente encontrava-se a meio caminho de sua estruturação como mercado editorial da imprensa ou do livro. Ainda mantinha-se um meio culturalmente híbrido, sustentado por um ramo comercial onde os estrangeiros predominavam, os

quais não tinham por norma distinguir suas mercadorias pelo critério da nacionalidade. Da mesma forma, fixar os públicos dispersos num extenso território, que contavam com serviços insuficientes de correios e transportes, vencer-lhes a resistência a adotar hábitos de leitura regularizados pelas freqüências temporais que a constituição de um mercado exigia, condicionavam as iniciativas editoriais a margens estreitadas pela insegurança.

A fragmentação das edições em fascículos, as extrações seriadas de impressos, as edições de livros por subscrições antecipadas, procuravam fazer frente a essa imprevisibilidade das condutas dos leitores. Possibilitavam interromper publicações quando não atingiam ou não agradavam ao público, ou estendê-las quando se mostravam bem-sucedidas. Decisões que se superpunham às intenções autorais das escrituras diversas, superpondo também expectativas de leitura que obrigavam ao palpite e risco de inscrever nas formas gráficas, nos formatos, na estruturação dos textos e em seus modos de difusão, as imagens de um leitor possível e de leituras desejadas, acabando, na maioria das vezes, por inscrever mais a si mesmas que obter confirmações da realidade.

Em apelos a fórmulas como a de veiculação de "conhecimentos úteis" se buscou anular o hiato entre o texto impresso e seus leitores, pretendendo que as leituras da escrita se dissolvessem nos gestos empíricos da aplicação sugerida em seus conteúdos. Pela reprodução de manuais

fragmentados sob a forma do artigo breve, selecionando e adaptando das ciências os conhecimentos que se pensava fossem capazes de produzir resultados práticos imediatos, cifrados em fórmulas químicas, receitas agrícolas, descrições de máquinas, etc, os "conhecimentos úteis", ao contrário dos contextos populares de uso a que lhes destinara a tradição da imprensa periódica européia desde o século XVIII até, em certa medida, sua reciclagem pelas revistas ilustradas do século XIX, entre nós se dirigiam à conquista sempre incerta da leitura "séria" do "fazendeiro do Brasil".

Do outro lado, aparentemente, se encontrariam as fórmulas do "recreio", propondo prescrições de leituras voltadas ao lazer, ao círculo familiar e privado, ao serão e à leitura em voz alta. Condição a que pertenceriam os periódicos de "instrução e recreio", as revistas ilustradas, ou as revistas de modas. No entanto, da tipologia de leitores e dos protocolos textuais de leitura contidos em suas páginas não se deve esperar ingenuamente que forneçam um reflexo da realidade diversificada e pouco visível das leituras. Nessas representações que antecipavam imaginariamente modelos de leitor-ideal se projetavam as intenções de apanhar indistintamente qualquer leitor, e o que a definição singular do "tipo" refletia de real era sua generalidade retórica. Daí não se poder deduzir automaticamente, por exemplo, das representações de uma leitura feminina que esta formasse o público exclusivo das

revistas de modas; o que antes nestas se constata é o recurso à mediação referencial de uma **persona** feminina afetando a estruturação dos textos. Logo os redatores introduziriam a moda masculina e buscariam inserir seus conteúdos no quadro culturalmente mais amplo e mais aceitável de uma civilidade burguesa, prescrevendo maneiras e comportamentos elegantes. Composto assim, virtualmente, uma efeminização pela escrita com a qual, entre outras coisas, os homens de letras se diferenciavam das atitudes políticas radicais dos envolvidos nos muitos conflitos armados das regências.

Nos periódicos, até mesmo nas gazetas e diários da primeira metade do século passado, os títulos forneceria uma marca prévia motivadora da atenção do leitor, sinalizavam uma antecipação sintética da organização virtual dos conteúdos. Assim, se poderia pensar que na escolha dessas autodenominações estariam implicados um posicionamento dos periódicos frente a leituras convencionadas de gêneros, distinguidos como de maior ou menor seriedade, e uma projetada, e muitas vezes expressa, adequação desses mesmos gêneros a especificidades de públicos a eles correspondentes.

De um lado, os periódicos que englobavam as artes liberais e mecânicas, a literatura, as ciências, a economia política e os negócios, como por exemplo, os *Anais Fluminenses de Ciências, Artes e Literatura* (1822), ou o já citado *O Patriota. Jornal Literário, Político, Mercantil do*

Rio de Janeiro (1813-1814), a *Niterói Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes* (1836), passando pelo *O Spectador Brasileiro, Diário Político, literário e comercial* (1824-1826), ou pelo *O Beija-Flor. Anais Brasileiros de ciência, política, literatura* (1830), que se julgaria correspondessem às leituras mais nobilitadas de literatos, alta burocracia, fazendeiros, negociantes, clérigos. Do outro lado, os periódicos de entretenimento articulariam práticas de leitura menos qualificadas nas quais, sob o signo da família, figurava-se a escala decrescente dos letrados - as mulheres, os jovens, as crianças.

Contrariando essa suposição de uma partilha hierárquica, as fórmulas do *delectare* empregadas pelos periódicos de entretenimento também conjugavam as disciplinas literárias e científicas, os títulos dos periódicos dos Estados Unidos já no século XVIII adotavam o termo "entertaining knowledge". As miscelâneas não faltavam conteúdos eruditos, na origem pertencentes aos livros ou às enciclopédias, só que no entanto, de modo geral se viam reciclados estilisticamente para o grau de prosaísmo que editores e escritores julgavam conveniente à produção de um efeito de leitura com menores obstáculos. Entre outras coisas, tratava-se de eliminar as dificuldades lexicais, submeter os textos a dimensões tipograficamente variadas, procedendo por cortes, interrupções ou recorrendo à brevidade dos resumos.

Se com isso se induziriam práticas de leitura menos intensivas ou se diminuiriam as exigências de reflexão, o que deve ser detidamente avaliado, as revistas de entretenimento promoveriam outras alterações de impacto. Sua economia textual, uma novidade no Brasil, relacionava-se diretamente a uma economia material e técnica bastante significativa para a época. De custos acentuadamente mais baixos se comparados à incerta edição de livros, os periódicos de entretenimento convocavam para suas páginas gêneros variados de escritura, numa convizinhança ajustada pelo critério de intensificação da comunicabilidade, conveniente à busca de um público de perfil ainda pouco conhecido, propondo na mistura aparente de conteúdos um desvio da rigidez de convenções que fixavam para a discursividade os limites do "elevado" e do "baixo". Heterogeneidade formal e textual que se constituiria na "chave" a aproximar o entretenimento das revistas ilustradas, de instrução ou recreio e de modas, das declarações de princípios utilitaristas e morais dos periódicos literário-científicos, nas intenções compartilhadas de atrair o maior número possível de leitores. Assim, se o *Espelho Diamantino* de Plancher, já em 1827, se apresentava como *periódico de política, literatura, belas-artes, teatro e modas. Dedicado às senhoras brasileiras*, a dedicatória ao público feminino mostrava-se mais uma de suas iniciativas profissionais pioneiras, um chamariz que não comprometia os demais alvos de pluralidade

estratégica constantes do título, como plurais eram as famílias da primeira revista ilustrada "moderna" o *Museu Universal, jornal das famílias brasileiras* (1837), e famílias capazes de uma amplitude indistinta no apelo editorial presente no título do periódico *Gabinete de leitura, serão das famílias brasileiras - jornal para todas as classes, sexos e idades* (1837).

No entanto, outro dado destacado nas primeiras páginas de boa parcela dos periódicos, retraía a expansividade dos títulos: os altos preços das assinaturas. Ainda que se leve em conta o consumo eventual e mais acessível de números avulsos, e as circulações por empréstimo ou as leituras intermediadas pela oralidade, além de espaços e práticas coletivas culturalmente atuantes na época - bibliotecas públicas, gabinetes de leitura e aluguel de livros pelo comércio livreiro - essa sociabilidade emergente no campo do impresso não possuía suficiente dinamismo para soldar seus pontos de contato ainda autônomos numa rede comercial e pública capaz de se estender para mais além das elites letradas. Para os homens livres e letrados pertencentes às camadas médias, desde artesãos e trabalhadores em ofícios mecânicos até os caixeiros do comércio, os preços de livros e subscrições de periódicos representavam dispêndio de somas muito elevadas.

Se a composição provável do público da primeira metade do século XIX permanece à espera de estudos e pesquisas que a recuperem, o que se pode de qualquer forma afirmar, com

base em pesquisas já realizadas, seria que à força das representações reiteradas pelos periódicos, dos diários às revistas literárias, de públicos que se buscava captar, o público era nomeado como tal, e simbolicamente uma comunidade de leitores se instituía, capaz provavelmente de se reconhecer, ainda que em dessemelhança para com as figurações que a imprensa construía. De modo análogo, por um jogo cruzado de citações e referências intertextuais dos periódicos entre si, a própria imprensa fixaria sua auto-imagem em progresso, procurando unificar e conferir encadeamento contínuo à desigualdade e intermitência de suas publicações. Um balanço da imprensa feito em 1836 pela *Aurora Fluminense* e devidamente citado pelo *O Beija-Flor* pode servir de exemplo: "Se os progressos da imprensa fossem os degraus certos dum termômetro para o adiantamento da civilização, podíamos nos felicitar do nosso avançamento, pois de quatro anos para cá o número das publicações periódicas tem quadruplicado no Brasil. Em 1827, apenas se contavam 12 ou 13 e hoje, conforme a conta tirada da Aurora, de sexta-feira, 26 do corrente, 54 saem à luz no Império: destas, 16 pertencem à Corte. Em 1827, apenas haviam 8, e portanto, o número tem dobrado; é verdade que as revoluções e eclipses são freqüentes neste giro da letra redonda: v.g. uma das publicações enumeradas pela *Aurora*, *La Revue Brésilienne*, já desapareceu. Mas outras duas a renderam imediatamente, o *Espelho da Justiça* e o *Le Messenger*, jornal francês." (3)

Superar o excessivo parcelamento dos públicos e atenuar as inconstâncias do "giro da letra redonda" passaram nessa época, em torno aos anos 30-40, a ser divisados como requisitos a cumprir para a transição do campo do impresso a um mercado de edição e literário minimamente dotado de estabilidade e organização.

Sua outra ponta - o comércio de livros - operava diretamente com os mercados europeus, predominantemente com a França, Portugal e Inglaterra. De forma descentralizada, as províncias mantinham relações comerciais autônomas com esses países, suprindo-se regularmente de livros a custos vantajosamente mais baixos do que os praticados em impressões locais ou nas oficinas tipográficas da Corte.

As facilidades de importação, a princípio, desestimulavam que se investisse em edições no Brasil e, ao contrário, um setor do comércio livreiro na própria França aparelhava-se e se especializava nas edições em língua portuguesa, se os Didot, J. B. Aillaud e Beaulé et Jubin foram as casas de atuação mais concentrada e memorável, outros livreiros-impressores dirigiam ao mercado português, que as repassava ao Brasil, uma quantidade significativa de obras literárias, políticas, didáticas e, em especial, já traduzidos, a partir dos anos 30 em diante, a novelística popular européia, os romances românticos e as edições em livro de folhetins-romances de sucesso.

Filiais das casas Firmin-Didot Frères, Mongie, Bossange e J. P. Aillaud (esta última representada por Souza Laemmert

& Cia), instalaram-se no Rio de Janeiro no final dos anos 20, junto a pouco mais de uma dúzia de livrarias e em concorrência com os livreiros-impressores franceses mais conceituados: Pierre François Plancher, Gueffier e René Ogier.

Partiria da condição privilegiada desses últimos - proprietários simultaneamente de livrarias e de oficinas tipográficas, com contatos mais seguros para transacionar importações da França e da Bélgica (e que sabiam avaliar as melhores oportunidades de bons preços e as melhores ocasiões de compra) - como únicos suficientemente capazes de reinvestir os lucros obtidos com o comércio de livros em trabalhos de impressão, a iniciativa de empreendimentos dos quais se poderia dizer que, senão imediatamente, em poucos anos e com repercussão ao longo de toda a primeira metade do século, lançariam um modelo de edição e elevariam a um conceito superior as artes tipográficas no Brasil.

Em sua história do livro no Brasil, Laurence Hallewell, no capítulo que dedica a Plancher, ressalta a dimensão do impacto de sua chegada como editor experiente num meio tipográfico ainda acanhado como era o da Corte em 1824:

"...um importante editor do centro livreiro da Europa (...) subitamente se estabelece com as mais recentes técnicas de impressão e os mais modernos métodos comerciais no pequeno Rio com apenas uma dúzia de livrarias e meia dúzia de tipografias. Nessas condições, ele não poderia deixar de dominar o cenário editorial ou deixar uma duradoura marca no livro brasileiro, mais ainda porque ele empregou aprendizes brasileiros praticamente desde a sua chegada." (4)

Os mestres livreiros-impressores franceses renovaram os procedimentos tipográficos, introduziram com primazia novas técnicas, máquinas mais modernas, formaram em suas oficinas, pela admissão regular de aprendizes, artistas manuais e mecânicos que a partir deles acompanhariam as excelências da arte nos trajetos sinuosos que buscariam aproximá-la de uma então impensável indústria.

Na Europa, o contexto do qual provinham marcava-se pelo início de uma acirrada concorrência entre a Inglaterra e a França na produção de livros e impressos. No terreno das inovações tecnológicas, momento singular em que a imprensa movia-se para a posição de ponta de lança estratégica do processo de industrialização, a reprodução mecânica acelerava-se e já se refletia na necessidade crescente de expandir e internacionalizar o mercado do livro. Poucos anos mais tarde, a organização do trabalho tipográfico, partindo de setores-chave como a imprensa diária, se ajustaria à feição moderna da divisão do trabalho nas fábricas.

Tratava-se, ao mesmo tempo, de um momento intensamente contraditório, não se resistia de todo ao influxo atraente de uma mecanização progressiva, mas o horizonte industrial que ela prometia não deixava de ser pressentido como ameaçador. Talvez por esse motivo exaltava-se o caráter

tradicional e histórico da arte tipográfica, retomava-se como modelo o legado dos grandes mestres-impressores renascentistas, suas edições passavam a ser apreciadas como "clássicas", assim como valorizava-se crescentemente a arte pré-tipográfica do livro medieval. Neste último ponto, o diálogo fecundo do romantismo europeu com a tipografia, de Charles Nodier a William Morris, colaborou fortemente para ressaltar e retomar os aspectos estéticos da fabricação do livro. Momento igualmente de ascensão da bibliofilia, mas em sua fase também ambígua, como colecionismo e inventário classificatório que servia ao estabelecimento de valores e cotações de mercado para os livros e gravuras dos séculos anteriores, impondo regras para a fluidez de cópias, falsificações e anonimatos, e formulando o novo lugar do original.

As Regras da Arte e as Vantagens da Cópia - De certa forma, parte desse estado de coisas vivido pela imprensa e pela cultura européia, implicaria em conseqüências de significativo relevo para o Brasil, não apenas porque o mercado europeu de livros e periódicos estendia-se e integrava cada vez mais as Américas, mas também porque a presença direta de livreiros-impressores o trouxera consigo. Ele transpareceria nas intenções declaradas do livreiro-impressor René Ogier em seu *Manual da Tipografia*

Brasiliense, publicado no Rio de Janeiro em 1832, de difundir as regras adequadas de uma arte dentro do quadro de sua tradição e promover a aplicação de procedimentos de trabalho racionalmente organizados que já correspondiam aos novos elos entre tipografia e indústria.

No entanto, Ogier se obrigaria a concluir seu *Manual* atestando a inadequação de suas prescrições à realidade precária da tipografia que ele então singularizava como "brasiliense":

"Todas as funções aqui indicadas, até o presente ainda não foram executadas por nenhum Diretor de tipografia, visto o pouco material que elas têm." (5)

O que ele tratava por "funções" englobava a descrição de todas as relações e etapas do trabalho tipográfico, das instalações, localização de máquinas, materiais, distribuição espacial de tarefas e instruções de procedimentos de impressores, compositores, compaginadores, corretores, etc, até o tratamento bastante normatizado para com os autores e seus originais, como se deduz de uma passagem como essa:

"O escritório do Diretor deve achar-se de modo tal que este possa inspecionar o trabalho que se faz e receber os autores, sem que estes hajam mister de atravessar a oficina, a fim de evitar, quanto for possível, o incômodo dos compositores e as indiscrições que se possam cometer. Os oficiais devem ter, se for possível, uma entrada particular para as oficinas e que se não comunique com a dos autores." (6)

A distância rigorosa a ser mantida entre autores e tipógrafos no espaço físico das oficinas, se revertia pela ligação comum ao espaço da escrita, à comunidade de trabalhadores e às suas tarefas que se constelavam em torno ao manuscrito para transpô-lo a impresso, exigia-se uma escala de qualificações letradas:

"Os corretores devem estar separados, longe da bulha e de toda a distração, num lugar bem claro, e enfim, numa biblioteca, a ser possível; deve-se ao menos fornecer-lhes os livros de que possam necessitar nas suas indagações e para verificarem as citações..."(7)

Grau de exigência que diminuía para compositores e impressores:

"Um tipógrafo deve possuir algum fundo de instrução: fora mesmo que tivesse extensos conhecimentos em letras e artes, e ciências...Se não é possível que possua profundos conhecimentos deve ao menos conhecer a linguagem e os termos para não se achar estranho a qualquer manuscrito que se lhe apresente. Não se pode exigir os mesmos conhecimentos dos oficiais; entretanto um bom compositor deve ao menos conhecer a sua língua."(8)

E se reduzia à instrução elementar para o grau mais baixo de tarefas que correspondiam aos aprendizes:

"Um aprendiz deve conhecer bem a sua língua; muitas vezes ele é incumbido de cópia pelos corretores quando eles precisam de alguém."(9)

Do autor também se esperava a reciprocidade de um conhecimento do universo das práticas tipográficas - "Esse

Manual é indispensável aos homens de letras" (10) - afirmava-se logo de saída em seu prefácio, apresentando-se como um texto destinado ao uso, texto iniciatório a códigos, léxicos e técnicas. Não se pretendia que o autor os dominasse mas que reconhecesse neles o seu lugar, e cumprisse a sua parte seguindo as orientações que se bem observadas conduziriam à maior eficácia na materialização de seu manuscrito em impresso tipográfico.

Quando pretendia regular as relações entre autor e editor, descendo a detalhes como o de fixar a legibilidade necessária da letra manuscrita à condição de poder ser lida à distância de um braço, ou quando restringia a 24 horas o prazo de revisão das provas tipográficas pelo autor, advertindo que "uma vez seu manuscrito posto entre as mãos do impressor, é uma obrigação tomada de sua parte que o liga aos trabalhos da tipografia, se recebe suas provas regularmente deve enviá-las do mesmo modo" (11), o *Manual* introduzia uma figura de autor mais própria aos moldes de uma atividade literária que se profissionalizava cada vez mais na Europa, sem dúvida sem paralelos na "tipografia brasiliense" daquele período. A inadequação porém encobria uma adaptação proveitosa das condições editoriais européias na ausência de um mercado organizado no Brasil: Ogier submetia o autor às obrigações que asseguravam um desempenho profissional às atividades tipográficas, prometendo em consequência a melhor qualidade do produto impresso, mas não por acaso omitia em seu manual o contrato enquanto forma

jurídica que na Europa há muito tempo regulava essas relações, do mesmo modo como não mencionava a possibilidade de compra de manuscritos para edição.

Assim a publicação do próprio *Manual* revelava o quanto possuía de estratégica: nas intenções modernizadoras contidas nele Ogier exercia o papel, que dividiria com Plancher, de "árbitro das artes" tipográficas na Corte, legitimando a ascendência e a distância que os separava daqueles que, segundo ele, ao pensarem "que esta arte consiste unicamente num amontoado de letras posto num instrumento de ferro a fim de formar a extensão das linhas..." montavam tipografias "persuadidos de que as podiam administrar, como se costuma fazer com qualquer outra profissão, ou como um armazém que se confia à direção de um caixeiro"(12).

Concorrentes que surgiam com o crescimento, o progresso rápido, como o próprio Ogier avaliava, do ramo tipográfico no Brasil.

Distinguir-se do simples comércio, o "armazém", não era tarefa tão fácil, os livros, por exemplo, continuariam por toda a primeira metade do século a dividir seu espaço nas lojas dos livreiros com uma variedade heteróclita de artigos importados, dos chás e tecidos a guarda-chuvas e louças.

Mas quanto às oficinas tipográficas e ao status dos livreiros-impressores, Ogier e seus colegas de ofício franceses sabiam que para eles era possível ocupar o lugar de uma tradição tipográfica ausente. Impondo sobre

concorrentes entregues ao amadorismo de práticas improvisadas e irregulares, regras hierarquizadas para o exercício das funções de uma "arte", inspiradas num corporativismo ainda presente mas em declínio no mercado do livro europeu, e que lhes garantia uma posição notoriamente privilegiada. Com ela buscaram a conquista de nobilitação junto à Coroa. Como Plancher o fizera ao tornar-se o preferido de D. Pedro I, recebendo dele a permissão de incluir o selo imperial na denominação de sua tipografia, assim quebrando o monopólio da Tipografia Nacional para a publicação de impressos governamentais e passando a exercer, até seu retorno à França, o papel de autoridade fiscalizadora da arte tipográfica e seu comércio na Corte.

Ao mesmo tempo, na ambivalência de situarem-se entre o favor e a ousadia empresarial, à desorganização do campo do impresso reagiam com a adoção de modelos produtivos modernos, introduzindo novas máquinas e técnicas e procurando aproximar as oficinas de um funcionamento administrado. No que tinham em mente a necessidade estratégica, para a constituição de um verdadeiro mercado, de regras e medidas que partindo de suas iniciativas conseguissem abarcar toda a comunidade de impressores, propondo desde uma fixação menos arbitrária e desigual de preços e salários, ao estabelecimento das competências e de critérios de qualidade na produção de impressos que pudessem ser por todos reconhecidos. Ogier com seu *Manual* e Plancher como "educador de tipógrafos" ensaiavam construir pela

escrita e pela prática uma base comum e racionalizada de atuação do *métier*, a qual aparecia como um dos fatores indispensáveis à solução de problemas de circulação, de captação de públicos e à maior ou menor autonomia dos inconstantes agenciamentos políticos do impresso.

Dispondo de uma condição muito adiantada frente à concorrência, ainda assim o dinamismo do comércio francês do livro e da impressão dependia do movimento mais geral do campo do impresso e da definição de seu rumo para um mercado lucrativo. O que ainda impedia que se tomasse a figura autor-investida de autoridade empresarial do "Diretor tipográfico", proposta por Ogier em seu manual, pela figura acabada e completa de um editor, que na Europa construía sua autonomia ao distinguir suas práticas das atividades de impressão, assim como deixava progressivamente de identificar-se com o papel exercido pelos livreiros.

No Brasil, a possibilidade de promoção e investimento em edições literárias de autores brasileiros não oferecia comercialmente as vantagens que as atividades duplas dos livreiros-impressores franceses obtinham do comércio de livros importados e, sobretudo, quando concretamente atuavam na função de editores, não sob encomenda mas imprimindo por conta própria, do recurso ilimitado e não sujeito a controle das práticas de contrafação.

Contudo, ao ampliar o horizonte de seleção editorial, associando à redução de custos as chances de experimentação e novidade, contrafazer se revelaria a fórmula-chave para

impulsionar em poucos anos a concretização de um mercado. Seus benefícios recairiam fundamentalmente na imprensa periódica, por uma conjugação de fatores: isenção de impostos até 1836 para a importação de livros e uma presença acentuada de edições portuguesas postas à venda por um setor português do comércio livreiro, o que retraía os investimentos em edições, mesmo contrafeitas, de livros no país; por outro lado, os periódicos representavam a possibilidade das oficinas tipográficas operarem com uma capacidade menos ociosa e sob um ritmo regular e constante. Os jornais e gazetas podiam inserir anúncios, prática que Plancher com o *Jornal do Comércio* demonstrara ser valiosa e que seu sucessor Junes Villeneuve, seguindo as novidades da imprensa francesa, a tornaria ainda mais, ao unir a ela a literatura seriada e o folhetim-romance nas páginas diárias. Ao que se acrescia a potencialidade dos periódicos em atrair, por sua composição textual mais versátil, faixas diversificadas de público, e aproximar seus hábitos de leitura de uma frequência cotidiana.

A contrafação incidiria favoravelmente sobre os limites de duas produtividades fundamentais: a produtividade das escrituras e a reprodutibilidade do impresso. Se, como aponta Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, "o número de intelectuais brasileiros era demasiado restrito para permitir a divisão do trabalho intelectual" (13), esse limite concreto explicava o caráter na grande maioria dos casos contingente e a frequência irregular, às vezes sequer

ultrapassando um ano de publicação, das revistas e demais impressos literários ou científicos dos quais se pode afirmar que a iniciativa de edição partia dos próprios escritores.

Uma honrosa exceção, como o duradouro *O Auxiliador da Indústria Nacional*, periódico iniciado em 1833 pela Sociedade Auxiliadora da Indústria e das Artes, sustentava-se por meio de subvenções, e apesar do papel pioneiro na constituição de um círculo intelectual organizado, sua repercussão para além dos seus próprios sócios precisaria ser avaliada. De todo modo, correta ou não a crítica dirigida ao *Auxiliador* pelo pasquim *Novo Carioca* em 1834 - "...o povo não compra" (14) -, assim como a maioria dos periódicos "sérios", suas páginas preenchiam-se com o recurso à transcrição de textos traduzidos. O *Auxiliador* editorialmente valia-se das assinaturas do *American Farmer*, da *Revista Britânica*, e do *Journal des Connaissances Utiles*, entre outras.(15)

A publicação de revistas formulava uma equação complexa num mercado em estágio embrionário, que aparecia como a promessa de uma futura carreira para os ainda poucos literatos, sem no entanto ainda sequer poder representar a garantia de um lucrativo meio de vida. O que tornava problemática a exigência de cumprimento de seus prazos de periodicidade, os quais envolviam a imposição de um tempo tecnicamente dimensionado pelas práticas de fabricação e reprodução tipográficas, tempo coletivo e mecânico, ao tempo

singular da experiência de elaboração individual da escrita literária.

Para os livreiros-impressores franceses, que podiam levar mais longe as práticas de contrafação, inteiramente movidos por interesses comerciais desvinculados de propósitos e justificativas nacionalistas, a economia representada pelo uso de materiais já impressos afastava os riscos da criação incerta de originais e inéditos por escritores ainda não habituados a um ritmo intensivo de publicação. Além de tornar pouco necessária a própria concepção editorial dos periódicos.

E bem mais que isso, contrafazer permitiria compensar a inferioridade técnica e o pequeno porte das oficinas brasileiras pela apropriação de fórmulas e gêneros de sucesso já comprovado no mercado europeu, como os *magazines* ilustrados e o romance-folhetim. Determinados em sua estrutura gráfica e textual por procedimentos de reprodutibilidade acelerada e que ampliavam o poder disseminador da cópia, esses gêneros representaram a possibilidade de emergência de um padrão mundial de configuração do impresso - popular, barato e seriado - que correspondia em sua origem ao encontro entre a industrialização e a presença crescente de um público com os contornos rarefeitos da multidão.

Fenômeno visível no movimento frenético dos inúmeros gabinetes de leitura parisienses, que nas primeiras décadas do século passado alugavam livros "por mês, por ano, para

leitura no local, por volume ou por dia, por valores na maioria das vezes inferiores a 10 centavos por título. Isso tornava o acesso aos livros durante a Restauração mais barato que a compra de um quilo de pão, bem de acordo com os recursos do trabalhador parisiense que normalmente ganhava mais do que dois francos por dia."(16)

Ou na Inglaterra, onde o pioneirismo tecnológico do *The Times* via-se suplantado pela circulação mais ampla dos periódicos semanais - os *sunday papers* - e, a partir de 1832, de modo marcante, pelo surgimento dos *magazines* ilustrados a baixo preço, *Penny Magazine*, *Chamber's* e *Saturday Magazine*, que ostentavam a conquista definitiva de um público massivo em tiragens que variavam entre 50 mil e 200 mil exemplares. A aliança dos "conhecimentos úteis" com a literatura e a ilustração, conduzia as revistas semanais e mensais a um desempenho muito superior ao da imprensa diária que só registraria cifras semelhantes duas décadas mais tarde. (17)

Se os preços mais baixos em relação aos jornais diários explicariam seu sucesso, como sugere Raymond Williams em sua análise do crescimento da imprensa popular inglesa oitocentista em *The Long Revolution*, talvez mais decisivo tenha sido o impacto do grau de difusão até então não experimentado de imagens mecanicamente reproduzidas. Ainda na época mantinha-se incompatível com os tempos de produção dos jornais diários a inserção de ilustrações na forma e quantidade que, ao contrário, a periodicidade dos *magazines*

permitia. Facilidade, ressalte-se, no caso dos países europeus que já possuíam uma volumosa estocagem de imagens gravadas ou por gravar, que até os séculos anteriores circulavam avulsas, ou no caso dos livros ilustrados, separadas de seus textos, além de um contingente numeroso de artistas, desenhistas e gravadores, capazes de sustentar um ritmo, de certa forma, já industrial.

Caberia ao aperfeiçoamento dos processos de estereotipia a possibilidade de exportar matrizes de estampas já impressas, seus estereótipos preservando uma capacidade de reprodutibilidade mais duradoura, em outros termos, tornando-se capazes de suportar novos volumes altos de tiragens. Com isso, o modelo dos *magazines* ingleses, logo após seu lançamento em 1832, alastrou-se pelos demais países europeus em imitações quase simultâneas.

A Cópia em Progresso

Nos periódicos ilustrados da primeira metade do século passado, desde o mais característico deles a ser publicado no Rio de Janeiro, em 1837, por Junes Villeneuve, o *Museo universal ou das famílias* (18), as imagens produzidas e reproduzidas por meios técnicos gráficos, estampas e gravuras, fixadas na página impressa, atraem para um movimento novo os olhos do leitor, oferecendo-se a uma leitura distinta do padrão então costumeiro de livros e jornais. As linhas e traçados não regulares dessas imagens gráficas passam a afetar a ordem de composição que fazia o texto presidir a página e, avançando para além dos limites da linearidade da escrita impressa, não se restringindo à função de suplementá-la como ilustração, compunham com ela uma conformação outra da legibilidade.

O que o *Museo* de Villeneuve, no entanto, trazia assim de muito novo ao Brasil, provinha, à primeira vista estranhamente, de uma quase absoluta ausência de originalidade: transpunha para o frágil meio editorial brasileiro um gênero de periódico que se expandira desde a Inglaterra, com o lançamento do *Penny Magazine* em 1832 e que, adotado pela França com o *Magasin Pittoresque* e o *Musée des familles* (19), espalhava-se em versões similares pelos demais países europeus e pelas Américas. Realizando,

em circuito mundial, por meio de cópias, reimpressões, transcrições e traduções, a descida de gêneros prestigiosos da cultura européia à extração fragmentária da reprodução em série.

Em tiragens semanais a baixo preço, os periódicos ilustrados convertiam a organização formal e as finalidades do saber enciclopédico à fórmula redutora do conhecimento útil dirigido à atenção intermitente do leitor supostamente curioso. Alteração das concepções de uso do conhecimento estocado que a ordenação alfabética desta forma material moderna do livro - a enciclopédia - já afastara da leitura extensiva, abrindo-o a uma rede de apropriações indeterminadas e com capacidade deslimitada de combinações, possibilidades que os periódicos ilustrados souberam aproveitar em operações que iam desde a reescritura literalizada de verbetes, ou a seu uso em meio a relatos, ensaios e gêneros de ficção, até as que o faziam beirar o paroxismo da cópia, numa cadeia repetida de reproduções do conteúdo dos periódicos entre si, fosse por via da compra de matrizes estereotipadas ou, o que era bastante frequente, pela franca pilhagem.

Copiar em formas atenuadas - transcrever, excertar, compilar -, aparecia como um procedimento constitutivo que assegurava o cumprimento da periodicidade semanal das habituais oito páginas por exemplar de **magazines, museos, tesouros**, permitindo que estes apresentassem a extensão de conteúdo livresco condensado prometida ao público.

Se a atemporalidade editorial dos conteúdos compensava o curto tempo de produção e os custos da inovação formal em que consistia, para a imprensa da época, a inserção de estampas junto aos textos (20), não faltaram reações críticas ao barateamento de fontes literárias originais que se viam incluídas indiscriminadamente e sem indicações de autoria no interior dos periódicos ilustrados.

O *Magasin Pittoresque* assimilava as críticas exibindo num de seus editoriais a sua proveniência mais evidente: as fórmulas do mercado.

Na reprodução do texto de um *vaudeville* que satirizava a própria revista, o mercado aparecia figurado como uma deusa - a concorrência - que oferecia seus conselhos ao editor do periódico, exigindo dele o novo, ao que ele lhe perguntava: "Com o quê?" E a resposta exibia o exato modelo editorial dos magazines:

"A CONCORRÊNCIA : Com o velho. Pensas que hoje se inventa alguma coisa?...Estou vendo aí vinte exemplares da *Enciclopédia*: é a mina a explorar. Tome de tesouras, corte, talhe, encurte, tudo isto refeito e acompanhado de retratos de grandes homens e exóticos animais, de belezas contemporâneas e monumentos góticos, formará a coletânea a mais bizarra, a mais variada à dois vinténs, enfim, o verdadeiro *Magasin Pittoresque*"(21).

A popularidade das revistas ilustradas que as próprias sátiras freqüentes apontavam, o próprio gênero *vaudeville* não deixando de ser uma figuração teatral gêmea da coletânea de variedades que as caracterizavam, indicava novos parâmetros de concorrência no mercado de livros, a leitura

"séria" assistia à emergência de uma leitura que se propunha a preencher o tempo livre: lançando mão do atrativo das estampas e gravuras, oferecia-se como sucedâneo útil, ocupação mais proveitosa do tempo destinado ao lazer e à diversão. Mas, igualmente na mesma época, também o livro impresso adotava formas de popularização que tanto o aproximariam dos jornais pela periodicidade seriada de fascículos quanto das revistas pelo uso intensificado de ilustrações, estampas, vinhetas e ornamentos. Descobertas e inovações técnicas experimentadas pela imprensa eram as propulsoras deste intercâmbio de formas, da oscilação assistida entre o formato tradicional do livro e a página mais efêmera do jornal. Neste mesmo sentido, a forma-final do periódico ilustrado não fugia ao regresso de seus fascículos avulsos e independentes, semelhantes às páginas das gazetas, à configuração maciça e unificadora do volume encadernado, característico do formato livro, contendo a integralidade de suas edições anuais.

Desta forma, como uma biblioteca condensada em fascículos, a revista ilustrada terminava por atingir, de uma maneira toda particular, o ponto de onde partira em seu recurso à cópia e à recriação de materiais já impressos: aos livros.

Se as críticas à vulgarização do conhecimento mostravam-se cabíveis, as possibilidades de ampliação de tiragens a baixo custo que assim se viam obtidas refletiam com exatidão um momento privilegiado da busca das artes

gráficas por técnicas que da mesma forma acelerassem a reprodutibilidade de originais. Técnicas centradas na cópia e na velocidade em copiar, na época, atingiam frontalmente a escrita e as artes, e o que se apresentava como inovador no surgimento de periódicos ilustrados como o *Penny Magazine* inglês encontrava-se menos na qualidade de seu conteúdo editorial do que nos aspectos formais e materiais de sua execução, que em si mesmos representavam uma superação de problemas técnicos que até então haviam restringido a aproximação entre as artes e a imprensa.

Ainda que as origens desta última supostamente estejam associadas à xilografia, o encontro definitivo das imagens com os textos na página impressa precisou esperar a produção mecanizada do papel, a prensa de imprimir a vapor de Koenig no início do século XIX, a adoção generalizada da técnica de gravura em madeira de topo que Thomas Bewick criara na passagem do século, e procedimentos como a estereotipia, chave-mestra da imprensa ilustrada, solução para a equação que envolvia tempos desiguais de impressão para textos e gravuras e custos altos só compensáveis por amplas tiragens.

Procedimento técnico emblemático, a estereotipia provocava um segundo abalo no original - se textos e desenhos gravados tomavam a forma segunda de uma matriz composta para se verem reproduzidos pela impressão, agora a própria matriz se vê reproduzida, fôrma multiplicada, capaz de ser impressa simultaneamente em várias prensas sem perda da qualidade de definição da primeira matriz. Afastado o

original, a estereotipia dava origem a um abrir de fronteiras para impressos ilustrados.

O *Archivo Popular*, versão portuguesa dos periódicos ilustrados ingleses e franceses, num exemplar de 1837, seu primeiro ano de publicação, expunha-se aos leitores como cópia manifesta, e se nisso não escondia certo constrangimento nacionalista, ao mesmo tempo justificava-se por situar-se como manifestação de um estágio moderno de capacidade técnica da cópia:

"Tendo falado da grandíssima extração que tem na Inglaterra e França as publicações com estampas por baixo preço, (do gênero do *Archivo Popular*) pareceu-nos acertado dizer alguma coisa sobre o processo de sua impressão.

O *Penny Magazine*, e o *Magasin Pittoresque*, as principais destas publicações que se fazem, a primeira em Londres, e a outra em Paris, extraem cada uma delas, cem mil exemplares. Ora, visto que estas publicações são semanais, seria preciso, para lhes dar vencimento, tirar quase 17 mil exemplares em cada dia de trabalho, o que, supondo que as prensas trabalhassem efetivamente de dia e de noite, daria 700 exemplares por hora. (...) levando-se em conta o tempo necessário para lançar e impor as fôrmas, e as paradas continuas que é necessário fazer para remediar mil pequenos acidentes que a cada passo sobrevêm, e refletindo-se na impossibilidade de conservar as máquinas de vapor, sem reparos, em um trabalho tão vigoroso e incessante, e no grande número de operários que seria necessário empregar, para se poderem revesar uns aos outros, conhece-se facilmente que seria muito difícil com uma só fôrma tirar numa semana os 100 mil exemplares.

Mas a dificuldade do tempo não era a única para esta grande tiragem. As estampas de madeira estariam consideravelmente danificadas, e às vezes de todo arruinadas, muito antes de haverem sofrido 100 mil vezes a pressão dos cilindros de ferro, e 100 mil vezes a fricção dos três rolos de tinta."(22)

Apresentada como uma **operação**, a estereotipia associada às novas prensas mecânicas não só elevava a capacidade e o ritmo da reprodutibilidade de originais a um ponto até então inigualável, como transformava radicalmente as condições econômicas e técnicas de circulação de impressos ao tornar possível a exportação de matrizes:

"(...)Para remediar estes inconvenientes ofereceu-se a **estereotipia**, esta operação consiste em reproduzir, por meio de um molde, um certo número de fôrmas iguais.(...) Se obtém uma página **estereótipa** perfeitamente semelhante à página composta. Do mesmo modo se terão quantas mais se quiserem. As prensas mecânicas (...) têm assaz capacidade no **taboleiro** para admitirem e por duas fôrmas da mesma folha; e assim, de cada golpe de prensa se tirão dois exemplares; isto é, 1600 por hora, o que faz que, trabalhando a prensa só a metade do dia possa tirar 20 mil exemplares(...) Ficam também fôrmas de reserva para quando é necessário reimprimir a obra.

Outra vantagem se tem deste método. Além daquela grande quantidade de exemplares que o *Penny Magazine* extrai na Inglaterra, de cada número que se publica em Londres remetem logo as fôrmas para a América Inglesa, onde também têm considerável extração, e sendo ali a despesa só a de prensa, fica muito inferior à que teria de se fazer em fretes, direitos, etc, se se remetessem tantos mil exemplares de cada número. O mesmo faz a empresa do *Magasin Pittoresque* remetendo as suas fôrmas semanais de Paris para Bruxelas, onde fazem dele outra impressão.

Além das fôrmas completas de seus números, costumam aquelas empresas tirar algumas fôrmas das estampas em separado, para venderem para país estrangeiro. E é assim que nós obtivemos para o nosso *Archivo* as estampas do *Penny Magazine*, contratando com os proprietários a sua compra exclusiva"(23).

Accionada a potência de difusão da estereotipia, com a compra e reprodução, em vários países, de estampas e exemplares das principais revistas ilustradas européias, a cópia impressa exhibia uma capacidade inédita de atuação

sobre o espaço e o tempo. Ao estabelecer-se como um gênero de imprensa padronizador, o *magazine* inglês mostrou-se capaz de abrir para além dos limites europeus a possibilidade de uma leitura mundial, se ainda não simultânea, já realizada em intervalos menores de tempo. O que partira da exploração de uma forte demanda de leitura de lazer barato, e de uma atração crescente do público europeu pelas imagens reproduzidas - fatores que motivaram Charles Knight a lançar o *Penny Magazine* em 1832 - num espaço curto de tempo, tirando proveito da expansão da navegação a vapor e das redes de linhas ferroviárias, tornava-se um amplo mercado mundial de periódicos ilustrados de grande tiragem. Tal expansão não ocorreria sem a possibilidade técnica de popularização de imagens e informações visuais que o período assistia, período que seria caracterizado por uma febre, por "um insaciável apetite de imagens"(24).

De Londres e Paris a rota da imprensa ilustrada atingiria as Américas, imagens que se faziam mundiais pretendiam unificar as representações do mundo que o Ocidente colecionara nos séculos anteriores. De cópia em cópia, estampas documentais inseridas nas páginas compendiam, assim como os textos o faziam com enciclopédias e livros, o que as artes visuais haviam realizado ao se verem aplicadas à ótica do registro naturalista do visível, ou descerravam, desta vez em série, os álbuns de viagens pitorescas, ou ainda reproduziam, no

traço do desenho gravado, as telas dos mestres do gênero mais alto - a pintura. Neste panorama tipográfico, topografia e museo daquilo que a civilização europeia julgava capaz de a si mesma exhibir, dos monumentos góticos ao exotismo das vistas de países não-europeus integrados na expansão do capital industrial, as estampas, passando a mimetizar a euforia do progresso técnico-científico, formavam a paisagem mecanicamente impressa que se fazia exportável - acima de tudo por civilizar de forma ampla no estilo coloquial e ameno da instrução recreativa.

Não por acaso o *Penny Magazine* lançara-se em 1832, criado a partir da constituição da *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, no mesmo ano em que se introduziam medidas na Inglaterra destinadas à educação de operários. A organização das fábricas em grande escala exigia que os trabalhadores fossem capazes de orientar-se em seu espaço pela leitura de avisos e placas (25).

Orientar-se nos novos traçados espaciais que a industrialização implantava na primeira metade do século passado encontra correspondência no viajar imóvel na contemplação das estampas nas revistas.

Imobilidade da leitura no entanto marcada pelo movimento de uma percepção descontínua, a repartição irregular do espaço da página, entre textos e ilustrações, e a própria variedade destes, premeditavam, enquanto forma, o horizonte interrompido do leitor moderno: ora tendo de

habituar a antiga rotina de seus gestos ao impacto do movimento das máquinas, ora tendo de reequilibrar seus sentidos ao ambiente em constante mudança das grandes cidades. As revistas ilustradas foram precursoras do testemunho ocular registrado em desenhos gravados e deste momento particular da história no qual a imprensa vê-se capaz de instruir o olhar para a ilustração do flagrante e através dela construir a autoridade de seu relato de fatos (26).

A página impressa dos *magazines* e de suas várias versões era estrategicamente pensada para o horizonte desigual de leituras de um público amplo, e assim, as gravuras destacavam-se como conteúdo potencial tanto para a leitura distraída em espaços públicos, o que sua extração em fascículos permitia, quanto para o tempo livre no espaço doméstico (o próprio *foyer* seria um tópico freqüente do repertório dos *magazines*, chegando a figurar como interlocutor em seustextos), ou ainda para a atenção iletrada de analfabetos e crianças.

Conferir às estampas a atribuição utilitária de facilitar a compreensão da leitura de textos partia, entretanto, em boa parte, de uma visão do público popular como *naïve*. Bem mais correto parece ser supor, ao contrário, que a atração por imagens impressas contivesse o fascínio em si do ineditismo de um novo *media*, o barateamento do acesso não implicando, necessariamente, modos de leitura e percepção restritos a níveis primários. De qualquer modo, a

utilização aplicada e documental que as ciências e as artes ao longo do tempo vinham fazendo da gravura pesava na argumentação dos editores de periódicos que restringiam o alcance possível do sentido de sua presença na página à exibição de uma clareza mimética demonstrativa.

É assim que o editor e impressor Ambroise Firmin Didot, num ensaio de 1863 sobre a história da gravura em madeira, afirmava: "...os objetos de arte, as menores obras de educação [são] tornadas mais fáceis de compreender pela imagem mesma dos objetos que, intercalada no texto, o explica oferecendo sempre uma agradável distração ao leitor.(...) Onde quer que haja necessidade de dar uma idéia clara e sensível das coisas, sua representação pela gravura as define melhor, falando aos olhos, do que poderiam fazer as palavras"(27).

As intenções declaradas de entretenimento ou de proporcionar uma instrução recreativa facilitada pela ilustração, acima de tudo eram o modo, embalado pelos artifícios do *réclame*, com o qual as revistas ilustradas posicionavam-se num mercado de bens industriais do qual elas mesmas eram mercadoria, mercadoria com o apelo forte do avanço técnico que sua produção introduzia na imprensa e nas artes. Da mesma forma como *La Presse*, de Émile Girardin, um pouco mais tarde, a partir de 1836, encontraria na combinação de anúncios com a criação de um gênero de literatura seriada, o romance-folhetim, a fórmula do jornal

diário moderno de massa. No caso das revistas ilustradas, o que é capaz de sugerir a dimensão de sua importância é lembrarmos-nos que elas logo passaram a se fazer tendo por alvo a recepção do mundo, ao mesmo tempo que em suas páginas executavam a representação dele em miniatura.

"A TOUT LE MONDE", assim abria-se o editorial do primeiro número do *Magasin Pittoresque* parisiense, em fevereiro de 1833. E nada menos que "o mundo todo" a revista se propunha conter:

"Nós queremos que aqui sejam encontrados os objetos de todo valor, para toda escolha: coisas antigas, coisas modernas, animadas, inanimadas, monumentais, naturais, civilizadas, selvagens, pertencentes à terra, ao mar, ao céu, a todos os tempos, vindas de todos os países, do Indostão e da China, assim como também da Islândia, da Lapônia, de Timboctu, de Roma ou de Paris; nós queremos, em uma palavra, imitar em nossas gravuras, descrever em nossos artigos, tudo aquilo que mereça fixar a atenção e os olhares, tudo aquilo que oferece um tema interessante de fantasia, de conversação ou de estudo"(28).

é o modelo da busca classificatória naturalista que virtualmente é aí entrevisto, mas o tratamento dado a seus conteúdos rarefaz a gravidade científica e para a descrição do mundo dota a escritura do ritmo variado e leve que o horizonte de expectativas de leitura e a projeção de seus usos sugeriam: conversação social desinteressada, incitação ao prazer de ler pela presença constante de gêneros e temas, como relatos de viagens e novelas históricas, entre outros, que fixavam no remoto, no longínquo ou no exótico,

as fontes de um saber desconhecido ou inalcançável que, no entanto, as revistas tornavam próximo. Estudar em suas páginas, se conduzia de algum modo à reflexão, primeiro convidava ao saciar da curiosidade pelo que o mundo reservaria de surpreendente e diverso, a ilustração se impondo como uma linguagem universal para públicos amplos recentemente conquistados e não incluídos nos padrões tradicionais que caracterizavam o leitor cultivado:

"O burguês enriquecido, mas pouco instruído, abrirá mais comodamente o *Magasin Pittoresque*, onde ele encontrará, em imagens, a glorificação do mundo que ele está em vias de construir. O notável da província (...) contemplará com orgulho os monumentos de seu país nas *Voyages Pittoresques*. O próprio povo, que não lê ou muito pouco, mas que tem despertada sua consciência política, busca um alimento intelectual a seu alcance e o encontra na *imagerie* fabricada a sua intenção em *épinal* ou *Alençon*." (29)

Recortado em fragmentos na operação tipográfica de *mise en page* pela gama de variações de formas e medidas, o mundo figurativo fixado nos *magazines* ilustrados, entre as margens do papel impresso oferecia-se, ao se ver folheado, em movimento aberto para recombinações dos olhos em leitura.

Figurações do mundo diverso e, ao mesmo tempo, pela repetição exaustiva das contrafações e reproduções estereóticas nas revistas ilustradas de vários países, figurações que passavam a torná-lo o mesmo mundo.

Descrevê-lo pelo mimetismo irrefreável da seriação mecânico-industrial, através de um repertório de informações escritas e visuais que esses impressos padronizavam, construía a possibilidade de seu reconhecimento ser compartilhado, o mesmo mundo emergia de uma cultura que novas técnicas internacionalizavam velozmente.

A exportação de estampas pelas revistas ilustradas foi apenas uma das formas a conferir à arte da ilustração gráfica e a suas técnicas um desenvolvimento excepcional na primeira metade do século, a popularização das imagens gravadas chegou a constituir-se num dos signos mais característicos da época, refletindo as novas condições de internacionalização da recepção (30).

Assim como os periódicos ilustrados, disseminando-se em fascículos baratos desde a Europa, promoveram para muito além dela a expansão das imagens gravadas, o movimento romântico da primeira metade do século XIX, passara a fazer do livro ilustrado uma de suas formas preferenciais de divulgação. Nele as artes viam-se integradas, a representação visual abandonando sua autonomia e, pela primeira vez, sua compreensão tornando-se inseparável dos textos. Escrita e imagem elevavam o espaço gráfico da página a um campo de significação novo e ele revelava-se capaz de amplificar a atuação da literatura e das artes a um grau até então ainda não experimentado - a de uma quase

simultaneidade mundial de transmissão. Significativamente é o momento em que uma arte gráfico-visual como a vinheta, por sua ausência de moldura, pela fluidez de suas bordas, impõe-se como metáfora formal e material da fórmula romântica do mundo como fragmento e infinito (31).

Auroras Mecânicas - Para os livreiros-impressores franceses no Brasil, contrafazer o que se apresentava como um circuito de imitações, apesar do que à primeira vista se poderia supor, representava aproximar-se, mesmo que de maneira desigual, das condições européias tecnicamente avançadas que permitiam a existência de periódicos ilustrados de massa. As práticas de contrafação conferiam segurança ao cumprimento da regularidade necessária às publicações periódicas, pela "folga" obtida pelo uso de materiais já impressos além do que, o virtual fascínio da presença de ilustrações em considerável quantidade, prometia a abrangência de parcelas mais largas de público.

No prospecto que anunciaria o lançamento do *Museu universal, jornal das famílias brasileiras*, em julho de 1837, o possível mal-estar com a condição de cópia diminuía frente à existência material da página impressa ilustrada no Brasil: "...o Brasil...já se acha com proporções para produzir uma publicação que releve o interesse e instrutivo

das descrições pelo impressionante retrato dos objetos".(32) E a cópia via-se admitida como fonte:

"...aproveitando-nos do melhor de quantas obras da mesma natureza se publicam na Europa: *Penny Magazine*, *Pinnock's Guide to Knowledge-Instructor*, *Musée des Familles*, *Magasin Pittoresque*."(33)

No grande formato in-folio, saindo todos os sábados, como periódico media suas forças com o livro, prometendo conter no final de cada ano, num único volume encadernado, o equivalente a oito livros no formato in-8º francês, ilustrado com no mínimo duzentas gravuras. Porém, contrariando a principal característica do gênero na Europa, os preços de subscrição e de números avulsos das revistas ilustradas brasileiras seriam bastante elevados, num deslocamento evidente do que se propunha como leitura popular em sua origem. Ainda que se deva evitar, pela ausência de dados seguros, projeções estratificadas de público, a indicação monetária e as condições populacionais e culturais do país, faziam das elites cultivadas um público inevitável, sem que se perca de vista a presença na Corte de camadas médias ascendentes e de práticas de leitura intermediadas pela oralidade que tornariam bem mais elástica a categoria "elite" aplicada aos leitores.

Um segundo e mais importante deslocamento lhes conferiria uma nova função: a de atender às solicitações de atuação de uma esfera literária local. Se na Europa os periódicos serviam como modos de publicação fundamentais

para a popularização da literatura, principalmente para a prosa - novelas e romances -, e como fontes de renda significativa para os escritores, estavam muito longe de afastar o livro do primeiro plano na hierarquia dos objetos culturais. No caso brasileiro, guardando certa semelhança com o que ocorria nos Estados Unidos, os periódicos, enquanto "livros provisórios" passavam a ser o lugar possível de construção de literaturas nacionais, substituindo, absorvendo as formas ou estendendo-se até a eventualidade do livro.

As relações entre o caráter internacional de um gênero como as revistas ilustradas e as tentativas que logo surgiriam de adequá-lo aos propósitos de um mercado literário, assumiriam o aspecto de aparente despropósito, ao combinar num nexos de interdependência contrafação, importação e criação de uma escritura literária original e nacional.

Complexidade de um contexto preciso, ponto de transição no qual o campo do impresso orientava-se no Brasil para a definição de um mercado de imprensa e literário, relacionando-se estreitamente, e sendo mesmo contagiado, por um momento histórico particular de alterações radicais nas formas e frequências de circulação cultural entre a Europa e as Américas. Momento de extrema concorrência entre o mercado do livro e uma imprensa crescentemente fortalecida pelo capitalismo industrial, que provocava como que uma explosão das formas e dos objetos gráficos e uma fragmentação dos

modos de produção e publicação dos gêneros discursivos tradicionais. Entre a totalidade sólida da forma-livro e sua distância para com a emergência do jornal diário moderno, ainda que se mantivessem como balizas extremas, infiltravam-se formas mistas, travando um diálogo não-excludente e associado de perto ao procedimento molecular da extração seriada e a uma renovação nas formas e técnicas de ilustração gráfica. Alfabetos tipográficos e litográficos "explodiam" a letra na ornamentação do *réclame*, assim como álbuns e *magazines* ilustrados, jornais de caricaturas e livros ilustrados exploravam inventivamente as possibilidades estéticas da reprodução de textos e imagens na mesma página impressa. No *Musée des Familles* francês, por exemplo, a disposição dos textos na página muitas vezes submetia suas dimensões, alinhamentos, variação de tamanhos, tipologias e corpos de caracteres, ao recorte livre de qualquer uniformidade das formas do desenho gráfico, a letra do texto e seu sentido tornando-se, dessa forma, inseparável das representações visuais que o ilustravam. Como observa Roger Chartier, analisando as edições ilustradas características do romantismo francês:

"A letra freqüentemente se faz imagem, e sobre as capas com vinhetas ou páginas de títulos, os caracteres tipográficos tomam formas inéditas e fantasistas, misturam sua diferença, reencontram a tradição das capitulares ornamentadas. A imagem contamina a letra, mas igualmente condiciona o texto, que na maioria das vezes, torna-se simplesmente comentário de álbum ou, o que ocorre ainda mais, deve ser escrito de maneira a suportar a ilustração. Uma submissão plurissecular é então abolida, e a imagem todo-poderosa se encontra

doravante em posição de ditar suas exigências, tanto à escritura quanto à edição."(34)

Ainda que no Brasil, na primeira metade do século XIX, exceto pela presença de álbuns de vistas e retratos, não se tenham editado livros ilustrados nos mesmos moldes estéticos e nos padrões tipográficos inovadores do livro romântico europeu, através da circulação de revistas e livros ilustrados importados, pode-se afirmar que, do ponto de vista da recepção, a nova relação criativa entre formas visuais e escritura literária chegou a atingir os leitores brasileiros e seria necessário avaliar de que modo e intensidade ela teria afetado, entre nós, os padrões tradicionais de legibilidade do impresso.

A análise das vias de inserção dos "livros provisórios", e sua adoção como sucedâneos da edição do livro no Brasil da primeira metade do século passado, exigiria procurar recompor desde aspectos de sua fabricação, destacando o emprego singular e variado para cada periódico de formas e linguagens gráfico-visuais, até a organização de seus conteúdos, nos quais assume maior importância a demarcação de espaços e lugares partilhados entre textos e imagens e dos modos de apresentação e tratamento tipográfico de materiais literários. Importaria assinalar as estratégias de seletividade nas práticas de contrafação, cópia e tradução, com as quais os periódicos costumeiramente operavam, no transplantar da novelística popular europeia, de textos românticos traduzidos, como

também de artigos de divulgação do romantismo europeu, e o modo como propunham soluções na página para a contiguidade tensa que mantinham com a escrita de autores brasileiros empenhados no fortalecimento de margens originais de criação. A trama de intertextos cruzados que os periódicos promoviam, sustentava-se através de formas, códigos e artificios tipográficos, adensando-se ainda mais em complexidade pela intervenção significativa das linguagens não-verbais, ao mesmo tempo fortemente expressivas, de ilustrações e ornamentos.

Acima de tudo, ao abordar tais periódicos, a descrição de conteúdos deve evitar o risco de conduzir à opacidade a singularidade material dos impressos que lhes servem de suporte. A importância da organização tipográfica dos textos transparece nas constantes alterações editoriais experimentadas pelos periódicos brasileiros ao longo de seus períodos de publicação. Muitas vezes, sinalizavam mudanças de estratégias, não só de conquista do público ou de novos públicos, como também visavam responder à concorrência dos demais periódicos, brasileiros ou importados. Igualmente convergiam nessas escolhas por novas apresentações tipográficas, as intenções dos escritores, sujeitas à dinâmica imprevisível de um campo do impresso pouco estável em suas práticas, de figurarem ou refigurarem a imagem do autor nacional frente ao público, e com ela a da própria literatura.

Seria também preciso avaliar a repercussão da página ilustrada sobre os gêneros de escritura que constituíam o repertório dos periódicos ilustrados e literários, lembrando que a ambivalência entre as práticas de tradução, imitações e composições de textos originais, indicava uma definição ainda em curso de regras e valores de competências textuais e literárias naquele período. Por outro lado, seria necessário fixar a dimensão das interações, diálogos e diferenças provocadas pelo ritmo e economia próprios da página impressa periódica sobre gêneros e estilos já convencionalizados por práticas anteriores ao século XIX: ensaios, biografias, crônicas e relatos históricos, ou mesmo a poesia. E por outro, de modo mais acentuado, sobre gêneros de prosa que eram de introdução recente no Brasil, e condicionados fortemente pela imprensa: as novelas, contos, folhetim-romances e a crônica de atualidade ou cotidiana.

O fator **ilustração** permitiria o recorte de quatro séries distintas de periódicos:

1) periódicos ilustrados que pela contrafação introduziriam ou buscariam uma identificação mais nitida para com o gênero europeu iniciado pelo *Penny Magazine* inglês: *Museo Universal*, jornal das famílias brasileiras (1837-1844), *Gazeta dos Domingos*, revista encyclopédica semanal do Rio de Janeiro (1839) e o *Museo Pittoresco*, *historico e litterario ou livro recreativo das famílias* (1848);

2) periódicos que se apropriam das convenções do gênero, mas que através de ilustrações executadas no Brasil, pretenderiam nacionalizá-lo: *Ostensor Brasileiro, jornal literário-pictorial* (1845-46), *Ilustração Brasileira* (1854-55), *O Brasil Ilustrado* (1855-56) e *Revista Popular* (1859-62);

3) as revistas literárias mais importantes do período, editorialmente controladas por representantes das duas gerações românticas brasileiras, não-ilustradas ou contendo raramente estampas extratextuais, mas que manteriam com o horizonte dos periódicos ilustrados e de entretenimento uma relação ambígua explicitada em suas oscilações de formas e repertórios: *Minerva Brasiliense, jornal de sciencias, lettras e artes* (1843-45) e *Guanabara, revista mensal, artistica, scientifica e litteraria* (1849-55);

4) revistas ilustradas posteriores à primeira metade do século que marcariam o início da transição do gênero, contribuindo para a estabilização de suas formas como o *Jornal das Famílias* de Garnier que surge em 1863 em substituição a sua *Revista Popular*, ou para o desenvolvimento criativo das artes gráficas no país como *A Semana Illustrada* (1861-1876) de Heinrich Fleuiss e Carl Linde e sua escola de gravura - o Imperial Instituto Artístico.

Entre essas quatro grande divisões, a série singularizada do jornal-revista *A Marmota* (*A Marmota na Corte* - 1849-52, *Marmota Fluminense, jornal de modas e variedades* - 1852-57 e *A Marmota* (1857-64) possuía características que a situariam numa posição intermediária ou mesmo de mediadora das diferenças que esses conjuntos guardariam entre si. Ao mesmo tempo sua trajetória excepcionalmente longa e personificada na figura do livreiro-impressor Paula Brito sintetizaria os movimentos culturalmente contraditórios, entre a ousadia de algumas estratégias e o limite dos meios técnicos, entre as pretensões de autonomia e o flutuante favor monárquico, impasses envolvidos na concretização "imperfeita" de um mercado literário no Brasil da primeira metade do século XIX.

Da aprendizagem com os livreiros-impressores franceses Plancher e Villeneuve entre os anos 20-30 à sua projeção no círculo literário como editor por volta da metade do século, a figura de Paula Brito, sua ascensão, como homem negro num país escravista, de tipógrafo a protetor-empresário das literaturas nacionais, se mostraria emblemática das singularidades da vida cultural do segundo reinado.

Através das *Marmotas* se poderia acompanhar a construção de um perfil de ficção romanesca num modelo de página impressa que devia muito ao dos periódicos de entretenimento estrangeiros, mas que exibia a marca própria às concepções pessoais de Paula Brito quanto ao uso de dispositivos

tipográficos para popularização do texto literário. Como o excesso de ornamentações, as variações na mesma página de tipologias e corpos de caracteres, ou os anúncios de página inteira divulgando a venda de romances, novelas e periódicos brasileiros, numa dimensão e com artifícios visuais de composição que lembrariam o cartaz.

As *Marmotas* cercariam com a moldura retórico-visual do *réclame* as autorias novas de Teixeira e Souza, Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo e os literatos românticos reunidos no *Guanabara* impresso em suas oficinas e de distribuição a seu cargo, assim como as poesias de Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo e Machado de Assis.

O trabalho editorial de Paula Brito deixa entrever a capacidade real de existência de um mercado literário e a falência de algumas de suas principais iniciativas acaba por se revestir de um certo matiz utópico, por revelar os contornos "daquilo que poderia ter sido". A curta experiência entre 1851 e 1857 de transformar sua oficina tipográfica numa empresa societária, fazendo de D. Pedro II sócio para atrair o interesse de participação acionária de negociantes da Corte, na incerta conciliação entre favor e capital, pretendia deslocar os rumos da mercantilização literária organizada e de certa forma conduzida pela superioridade técnica do setor francês do livro e da imprensa. Pretendia, principalmente, criar condições mais vantajosas para a profissionalização dos homens de letras:

pelo pagamento de artigos e textos literários publicados em seus periódicos, pela compra de manuscritos e o favorecimento de edições de autores estreantes, assim como através do estabelecimento de uma oficina litográfica que diminuía a necessidade de importação de estampas. De modo geral, essas práticas, que resultariam pouco sustentáveis, se situavam na contracorrente de importações e contrafações, buscando compor o estatuto problemático para a cultura do original nacional.

A empresa tipográfica de Paula Brito permitiria levantar ainda algumas questões que não podem ser desenvolvidas aqui, mas que são dignas de atenção. Se deixarmos um pouco de lado a excepcionalidade biográfica que os breves registros da história literária lhe concedem (35), talvez percebêssemos seu agenciamento por círculos literários que por seu intermédio exerciam certo controle sobre os modos e formas de produção do impresso, sem no entanto ultrapassarem de todo a linha divisória que separa as atribuições de elevação e desinteresse da criação literária e o caráter tido como eminentemente prático e desqualificado das artes mecânicas.

Haveria no entanto que distinguir entre um primeiro momento no qual a contrafação permitiria organizar e regularizar até certo ponto as práticas do campo do impresso, chegando no limite a dispor em conjugação literatura estrangeira e produções brasileiras, e esse segundo momento, em meados do século, no qual nova equação

complexa se instalaria, pela emergência de uma literatura nova - o romance -, e pela necessidade de fortalecer a literatura como um todo, fatores que passariam a exigir uma intervenção mais direta e regulatória sobre a esfera de fabricação técnica ainda que, ou mesmo porque, os elementos determinantes da cultura não se encontravam de todo no país.

Tal contexto e seu elenco de fatores problemáticos impedem que se julgue que o estabelecimento de uma tradição, as inovações literárias e artísticas, as transposições de estéticas européias como o próprio romantismo, teriam se dado por um movimento natural e irresistível, ou pelo impacto de influências ou por deliberadas imitações, em todos esses casos, descritos como fenômenos restritos ao plano único e liso das idéias puras.

A análise das quatro séries de periódicos anteriormente indicadas ou das iniciativas de certa forma mais cruciais que cercaram a empresa de Paula Brito, abarcam as condições históricas particulares a esses dois momentos que confluem para a evidência das relações obrigatórias entre literatura e técnica no período. Se pouca atenção até hoje foi concedida a essa dimensão, o esquecimento talvez se explique pelo fato da técnica não ter sido tomada como matéria de reflexão direta dos escritores românticos brasileiros. Se em 1832 Ogier resguardava os olhos dos autores das cenas da oficina, dez anos depois a intensificação das atividades literárias concentradas em torno da imprensa periódica

sugeria o contrário - o rompimento do isolamento entre criação e fabricação.

Em grande parte o grau de eficácia das práticas culturais que se viram mobilizadas na primeira metade do século passado, como já se viu, dependia das margens ambivalentes da esfera técnica. Ampliadas pela contrafação, contraíam-se à condição inferiorizada do país no momento em que se decidia nacionalizar objetos culturais - como os *magazines* ilustrados - que reuniam em sua origem europeia, a longa tradição da arte da gravura e as mais recentes invenções técnicas, da fabricação mecanizada do papel contínuo ao aperfeiçoamento crescente dos prelos mecânicos a partir da invenção da impressora cilíndrica de Koenig que o *The Times* londrino introduzira em 1814. Ainda que desenhistas, gravadores e litógrafos europeus, desde o primeiro reinado se instalassem com oficinas no Rio de Janeiro, a ilustração no Brasil não poderia equivaler-se à produção em série que caracterizava a ilustração europeia, possibilitada não só pela tradição dessa arte mas por sua passagem a um novo contexto técnico - o que provocara a divisão de tarefas entre equipes de gravadores trabalhando em ritmo industrial. Para que se faça uma idéia deste ritmo, a xilografia, técnica mais compatível com tempos e modos de reprodução de textos impressos, predominante nos *magazines*, na Europa passava a ser "aberta" em blocos soltos e separáveis, de execução simultânea por vários gravadores.

Com desproporções aberrantes de custos, quantidade e qualidade da publicação periódica de gravuras entre Europa e Brasil, se poderia supor que as estratégias de "nacionalização", refletidas na busca de contrapor "originais" a estereótipos, se vissem impedidas, no entanto elas foram ensaiadas e não se poderia considerá-las de todo fracassadas, tendo alcançado deixar um lastro de experiências para os avanços da ilustração gráfica na segunda metade do século.

Se as fragilidades do campo do impresso em sua passagem a mercado editorial e literário, forçaram as belas-lettras ao refúgio nos "livros provisórios" em que a imprensa periódica se transformara, eram as ausências do livro, passadas e presentes, que compunham o fundo sobre o qual o "empenho literário" se movia. Mal-disfarçado sob a defesa retórica da capacidade de difusão ampliada da imprensa instrutiva, era o constrangimento das ausências que se enunciava, como na apresentação por Santiago Nunes Ribeiro, em 1844, da *Biblioteca Brasílica* e sua forma híbrida, reciclagem de números da *Minerva Brasiliense* reservados inteiramente à publicação de obras literárias:

"Antes portanto de publicar Manuais, Dicionários, Enciclopédias, etc, devemos popularizar os jornais instrutivos, reimprimir as boas obras que por escassas não são conhecidas quanto ser deviam..."(36)

A "escassez" motivaria reimpressões seriadas de "obras pouco vulgares ou caras nas livrarias", justificando a impraticabilidade de existência de "obras de vulto".(37) Constantemente alegava-se a indiferença ou desinteresse do público, mas nos inúmeros momentos graves, nos quais as revistas defrontavam-se com os riscos de suspensão de suas publicações, acabava-se por se desvelar a situação real de concorrência sofrida pela produção literária brasileira por parte dos fortes mercados do livro e de periódicos da França e Portugal atuantes no país, o que a própria *Minerva Brasiliense*, na apresentação do primeiro número de seu terceiro ano admitia:

"... e acontecendo outrossim que alguns periódicos literários e recreativos editados em Portugal, favorecidos pelo predicado da linguagem pátria e comum, corram abundantemente das lojas e sôtãos às salas alcatifadas, e até bem longe, pelas varandas colmadas do sertão; quando outros em francês, importados para alguns mais curiosos, só têm destes merecido aceitação. E de tal sorte, novos exploradores estranhos encontram ai aberto, até nas inteligências, o caminho que nos parece vedado a nós, naturais deste vasto e rico império, suave ironia com que tanto nos afagamos.

Nestas circunstâncias, porém, não foi frustrado até o presente o apelo dos fundadores da *Minerva Brasiliense*, invocando o brio nacional: e se pouca ou nenhuma generosidade ao menos tem eles encontrado em alguns dos que se inculcam *notabilidades* da época, do povo e entre desconhecidos, no largo espaço de *dois anos*, tem colhido do trato e favor de seus assinantes esta verdade: - Que muitos lêem, e que todos sabem que devem e carecem de ler, e querem ler com sabor e utilidade;..."(38)

No acervo listado no catálogo de um gabinete de leitura da província de Rio Grande, no sul do país, de 1864, apesar de temporalmente situar-se no final do período estudado,

evidenciava-se a forte presença, e nada efêmera, das edições estrangeiras, ilustradas ou não. Constatam-se: os periódicos portugueses *O Panorama, jornal literário e instrutivo da Sociedade dos Conhecimentos Úteis* (1837-1858), *O Recreio, jornal das famílias* (1835-42), *Universo Pitoresco, jornal de instrução e recreio* (1839-1844), *Revista Universal Lisbonense* (1841-48), *Jornal das Bellas-Artes* (sem data no catálogo), *Museu Pitoresco, jornal de instrução e recreio* (1842), *Distração Instrutiva* (1842), *A Ilustração Luso-Brasileira* (1856), *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1859-1861), *A Semana, jornal literário* (1851). Entre os franceses, os modelos das revistas ilustradas do período como o *Magasin Pittoresque* (1837-1845), *Musée des Familles* (1834-1846), *Magasin Universel* (1837-1840) e *L'Illustration* (1853-1856), além da prestigiada *Revue des Deux Mondes*.

Entre os periódicos brasileiros, constavam da lista apenas alguns dos pertencentes às quatro séries indicadas anteriormente: o *Museu Universal, jornal das famílias brasileiras* (1837-1844), *Museu Pitoresco, histórico e literário ou livro recreativo das famílias* (1848), *Ostensor Brasileiro, jornal literário-pictorial* (1845), *A Marmota na Corte, Guanabara*, além da série ilustrada editada por Araújo Porto-Alegre - a *Lanterna Mágica* (1844) e um bom número de revistas de modas da Corte.(39)

Se o catálogo virtualmente nos fornece sugestões sobre a leitura provincial, além dos periódicos, por sua extensa

lista de romances e novelas, acima de tudo ele confirma a partilha desigual entre edições estrangeiras e brasileiras.

Servindo igualmente para elucidar as condições materiais reais da produção literária, partindo da distinção entre condições e modos de publicação e condições e práticas de leitura que formulavam expectativas nem sempre convergentes. As estratégias de nacionalização das leituras precisaram ser ensaiadas, no terreno medido e condicionado por modos de publicação precários, concorrências e limites técnicos pontuais.

Ao dispormos em quatro séries alguns dos mais importantes periódicos brasileiros da primeira metade do século XIX, agrupados pelo critério da presença da ilustração, pensamos com isso lançar a proposição a ser verificada de que a conquista da possibilidade técnica de reprodução de imagens junto a textos na página impressa adquiriria um peso considerável nas preocupações culturais dos literatos, associando-se à necessidade de afirmação de uma literatura romântica nacional e aos ensaios de transposição de novos gêneros de ficção em prosa, romances, novelas e crônicas.

Não se deve pensar, no entanto, que essas quatro séries estabelecessem entre si relações de identidade ou igualdade. Editorialmente podiam estar em confronto - houve resistências e tentativas de responder à contrafação, por exemplo -, mas na maioria das vezes dialogavam ou superpunham seus interesses. Da mesma forma, a construção de

uma tradição, envolvendo a recuperação e atualização de obras do passado, ou as formas românticas de figuração do autor como gênio nacional e vate inspirado, um dos perfis articulados pela primeira geração romântica, conduziam necessariamente a escolhas editoriais por um repertório literário que fosse julgado como elevado e sério.

Enquanto, por sua vez, os gêneros de ficção em prosa provinham diretamente da politextualidade de jornais diários, convivendo com notícias e anúncios, entre figurinos nas revistas de modas, contíguos às estampas com vistas européias nas revistas ilustradas. Essa dicotomia não se observava na realidade de modo tão marcado, mas existia e possui importância por sublinhar tendências do meio literário que podiam ou não se conciliar na prática. Por um lado, os sinais trocavam-se, a tradição precisou do meio desqualificado dos "livros provisórios" e romances e novelas recebiam incentivos nobilitadores. Por outro lado, a necessidade de conferir um estatuto de elevação a uma literatura nacional destoava da flexibilidade das "novas" ficções em misturarem-se com a alteridade de discursos que circulavam na época.

A ilustração na imprensa acrescentava novos elementos de tensão a esse quadro. Nela se exacerbava o caráter mercantil da arte. Suas técnicas, materiais e procedimentos, representavam custos elevadíssimos que se somavam às dificuldades em ajustar os tempos de preparação de estampas aos prazos de impressão e circulação dos periódicos. Na

Europa, a imprensa ilustrada combinava barateamento, reprodução massiva e internacionalização de imagens gráficas padronizadas. é bastante significativo que no Brasil a implantação demasiado tardia da imprensa tenha sido seguida, quase de imediato, da chegada de estrangeiros que dominavam uma arte gráfica recém-inventada e tecnicamente moderna como a litografia. Na França sua introdução ocorreu em 1814, no Brasil, três anos mais tarde, com a chegada no Rio de Janeiro do francês Arnaud Julien Pallière, a ele se conferindo a primazia como litógrafo. (40)

Em 1825, o Arquivo Militar, pela sua utilidade para a cartografia e topografia, adquiria duas prensas litográficas e encarregava o suíço Jacob Steinman, que em Paris trabalhara com o próprio inventor do processo, Alois Senefelder, de ensinar artistas e montar uma oficina. Mas só a partir de 1832 as artes e técnicas de reprodução de imagens se expandiriam além da órbita de controle e uso do Estado, com a abertura na Corte das oficinas de Heaton & Rensburg, Rivière & Briggs, e pelo trabalho de litógrafos e gravadores como Victor Larée, Charles Furcy Fils e Sisson, entre outros. As oficinas passariam a imprimir folhetos, almanaques e folhinhas de ano ilustrados, retratos e álbuns de vistas e costumes pitorescos com grande sucesso editorial, mas com o forte interesse de obter lucros elevados.

Para os periódicos ilustrados com intenções de desviarem-se do mal-estar das práticas de contrafação,

suprir a publicação de cada um de seus números com estampas caras se constituía, no mínimo, num empreendimento pouco comercial.

Que ainda assim fossem editados, explicava em parte a irregularidade de suas tiragens, as oscilações de periodicidade, e a maior semelhança de boa parte deles para com os periódicos ilustrados europeus do século XVIII que restringiam-se à publicação de estampas extratextuais, isto é, não inseridas junto aos textos na mesma página impressa. Como também o fato de sua duração raramente conseguir ultrapassar a marca de dois anos.

Em 1844, no segundo ano de sua existência, a *Minerva Brasiliense* constrangia-se a alterar seu repertório, no qual repercutiam as estratégias de estabelecimento de uma tradição literária nacional e de um estatuto elevado do trabalho intelectual, adotando a fórmula do entretenimento. Na guinada editorial, ainda se procuraria resguardar as distinções entre a leitura "séria" e a leitura "popular":

"...o nosso fim é dar uma instrução sólida, substancial e divertida, os nossos leitores podem contar com artigos mais variados e recreativos que os da *Minerva* do ano findo, sem que, porém, se entenda que esta publicação vai descer tanto que se nivele com alguns *Magazines*, ou armazéns de notícias e descrições nimamente superficiais e populares".
(41)

Entrevia-se nesses argumentos, o horizonte de concorrência para com a circulação de *magazines* estrangeiros ou contrafeitos no próprio país, é significativa a ausência da *Minerva Brasiliense* no catálogo do gabinete de leitura anteriormente citado.

Numa aparente contradição, pouco após o encerramento das publicações da *Minerva*, um novo periódico de orientação editorial nacionalista e contrária à contrafação, ainda a criticaria por não ter sido um *Penny Magazine*. Para que se entendam as razões de divergências, mesmo na proximidade de intenções editoriais, é preciso que se considere o quanto periódicos ilustrados e seu apelo aos olhos haviam se tornado uma questão central para o mercado de edição e literário nesse período, e não somente no Brasil.

Nas críticas do *Ostensor Brasileiro*, não se citavam elogiosamente apenas os *magazines* ingleses, mas o periódico ilustrado português *O Panorama* (1837-1868), que vinha conquistando uma atenção crescente entre o público brasileiro. Criado por uma associação que tomava por modelo a *Society for the Diffusion of Useful Knowledge* de Charles Knight, a *Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, e dirigido por Alexandre Herculano, veículo de publicação importante para a literatura portuguesa, através de suas concepções editoriais percebe-se a força com que se impunha internacionalmente, a partir de matrizes inglesas e francesas, um modelo padronizado de revistas ilustradas.

O *Panorama* não evitava a contrafação, mas deslocava seus procedimentos, sugerindo a existência de uma escala gradativa e verossímil na época, distinguindo as práticas de contrafação de graus intermediários e mais aceitáveis de cópias, imitações e adaptações operando na ausência de convenções internacionais que regulassem a propriedade literária.

Sua apresentação gráfica era praticamente idêntica a do *Penny Magazine*, a não ser quando imitava a maior versatilidade no arranjo das formas que caracterizava as versões francesas do gênero, como o *Musée des Familles* e o *Magasin Pittoresque*. Neste aspecto, à primeira vista, o *Panorama* não se diferenciava em nada dos periódicos ilustrados contrafeitos pelos livreiros-impressores franceses no Rio de Janeiro. No entanto, as diferenças existiam, e conferiam prestígio ao periódico português entre os literatos brasileiros, relacionando-se a dois procedimentos básicos: em seu repertório não predominavam as traduções, mas sim reescrituras e adaptações ao contexto cultural português de conteúdos, temas e motivos de textos originariamente publicados nas revistas inglesas e francesas, além de uma razoável parcela de textos originais. Contando com redatores e colaboradores pagos, sua estrutura permitia um profissionalismo das práticas de escrita literária que transparece numa correspondência de Alexandre Herculano, na qual expõe suas funções na revista:

"Eu obriguei-me por um contrato a ter sempre adiantado, no escritório da sociedade propagadora, quatro números do *Panorama*. Recebo por isto 40\$000 réis mensais, devendo dar em cada número duas ou duas e meia páginas escritas por mim. Outras pessoas escrevem para o jornal, e a sociedade despense mais 320\$000 réis anuais para isso, pagando a razão de quartinho por página. Os artigos alheios vem todos à minha mão, e eu compagino os números. Eis aqui a economia da redação. Nasce d'aquí que o jornal tem muito e muito que nada vale; porque muitas vezes o trabalho é feito sem amor; mas nem em França, nem em Inglaterra se fazem de outro modo semelhantes publicações; nem de outro modo é possível fazê-las. Mas poder-se-ia redigir uma revista sem lucros para os que nela escrevem?"(42)

Da mesma forma, procurava-se substituir a compra e **reimpressão** de matrizes estereotipadas de estampas (as revistas ilustradas inglesas e francesas "exportavam-se" dessa forma, pondo à venda estereótipos de suas ilustrações) por seu desenho e **regravação**, copiando-se diretamente de exemplares já publicados. O que demonstra que o valor atribuído à posse e ao domínio de um modo de reprodução de imagens, no caso a gravura em madeira de topo e das técnicas que permitiam sua inserção entre textos na página impressa, era julgado superior ao interesse de nacionalizar os motivos figurativos do desenho, o que não se dava sem dificuldades, como o próprio Alexandre Herculano relatava em correspondência de 1838:

"...a dificuldade está nos desenhos, está na gravura em madeira, único modo possível de as dar no meio dos textos; aqui a direção do *Panorama* oferece e paga avultadas somas para as obter nacionais, e ainda não pôde encontrar senão dois curiosos que trabalham quando lhes dá na cabeça, sendo **cartes** ou **clichês** franceses e ingleses a máxima parte das estampas que neste jornal aparecem."(43)

A longa duração de *O Panorama* residiria nesses dois procedimentos e na possibilidade de circulação simultânea em dois mercados - Portugal e Brasil. As posições sustentadas por Alexandre Herculano nos periódicos portugueses dão a medida de quanto o desenvolvimento da literatura nos dois países dependia da intervenção direta no mercado editorial, e nele de estratégias que se adequassem a um lado e outro do Atlântico. Não por acaso, em *O Panorama*, em 1843, Herculano atacava as práticas de contrafação dos franceses no Brasil:

"Algum ou alguns livreiros franceses estabelecidos no Brasil tomaram para honesto modo de vida roubar quanto a imprensa de Portugal produz. Seja bom ou seja mau, não há livro, folheto, artigo de jornal popular, que não seja reproduzido pela imprensa francesa da América".(44)

Acrescentando ainda de modo desafiador: "Não seria o engenho brasileiro capaz de produzir obras d'arte ou ciência?"(45) Assim como alguns anos mais tarde, elogiaria enfaticamente a imprensa brasileira num artigo da *Revista Universal Lisbonense*, correspondendo a um momento em que os periódicos portugueses começavam a suplantam a concorrência francesa naquele que era, segundo o próprio Herculano, em 1847, o "mercado principal" das edições portuguesas. O estímulo português a que se "nacionalizasse" o mercado editorial brasileiro foi em parte tomado no Brasil como uma

prescrição. Algumas revistas ilustradas, como o *Distensor Brasileiro*, partiam desse diálogo contraditório com a imprensa literária de Portugal, combinando em suas intenções emulação e concorrência.

Como se viu, ao mesmo tempo esse diálogo cultural não afastava as idéias dos meios materiais e mesmo mercantis de concretizá-las. Na primeira metade do século XIX, com reações diversas nos círculos literários de cada país, as condições técnicas passavam a ser vistas como pertencentes ao universo do trabalho literário. Ao longo de nossa análise, buscamos salientar, entre outras coisas, a existência de um agir reflexivo situado no intervalo entre a criação literária e sua fabricação impressa.

Se propusemos as revistas ilustradas como eixo particularmente sugestivo na abordagem das relações entre o universo editorial e a literatura do período, além das razões já expostas, foi por nelas, de forma mais acentuada, esse intervalo encontrar-se diminuído. E o agir instabilizado pelas exigências contraditórias que a ilustração impunha. Mais que estereótipos ou imagens acessórias, a ilustração abrigaria em si a questão central da importação cultural simultânea, e nem sempre oposta, ao desenvolvimento pretendido de uma originalidade nacional.

Assim como através dela, a escritura literária aproximaria seu exercício e experiência das linguagens, práticas e técnicas das demais artes, e os homens de letras passariam a conviver de mais perto com os ofícios mecânicos.

NOTAS

1. Esse caráter retroativo na constituição de uma tradição literária é tomado diretamente da seguinte passagem de Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*: "Durante cerca de vinte anos veremos a elaboração de catálogos de nomes, rebuscados nos séculos anteriores, avidamente registrados dentre os contemporâneos no afã de avolumar uma bagagem literária local. Foi uma espécie de contrução retroativa da literatura brasileira..."(op. cit., v. 1, p. 304)
2. Homi K. Bahabha, "Introduction: narrating the nation", in *Nation and Narration*, p. 3.
3. Apud Nelson Werneck Sodré, op. cit. p. 135.
4. Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil*, p. 73.
5. René Ogier, *Manual da Typographia Brasiliense*, p. 239.
6. Idem, *Ibidem*. p. 15-16.
7. Idem, *Ibidem*.
8. Idem, *Ibidem*. p. 50.
9. Idem, *Ibidem*. p.56.
10. Idem, *Ibidem*. p. 2.
11. Idem, *Ibidem*. p.224-25.

12. Idem, *Ibidem*, p. 2.
13. Antonio Candido, *op. cit.* p. 10-11.
14. Apud Hélio Vianna, *Contribuição à História da Imprensa Brasileira*, p. 240.
15. Cf. Nelson Werneck Sodré, *op. cit.* p. 147.
16. James Smith Allen, *Popular French Romanticism*, p. 140.
17. Cf. Raymond Williams, "The Growth of Popular Press" in *The Long Revolution*, p. 212-13.
18. *Museo Universal: jornal das famílias brasileiras*, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., in-folio, 1837-1844, v. I a v. VII. O *Museo* do francês Jules Villeneuve, também proprietário do influente *Jornal do Comércio*, colocaria o Brasil no circuito da imprensa ilustrada que se expandia desde a Europa. Villeneuve dela faria, através da estereotipia de suas estampas e da tradução de seus textos, o modelo direto e não ocultado de sua publicação. Pouco tempo depois, o Rio de Janeiro assistiria o surgimento de uma série de periódicos contendo estampas e litografias, alguns de mais longa duração, outros efêmeros, como a *Gazeta dos Domingos*, revista encyclopédica (1839), o *Correio das Modas* (1839-1840), a série das *Marmotas* de Francisco de Paula Brito, cobrindo um largo período, de 1849 a 1864, o *Ostensor Brasileiro* (1845-1846), o *Museo Pittoresco, histórico e litterário ou livro recreativo das famílias* (1848) e *O Brasil Ilustrado* (1855-1856), entre outros, todos tributários do modelo europeu de revistas ilustradas.

19. *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, London, Charles Knight, in-folio, 1832-1845. *Le Magasin Pittoresque*, Paris, publicado sob a direção de Edouard Charton. Imp. Lachevadière, 1833-1913. *Musée des Familles*, Paris, MM. Thoissnier-Desplaces Libraire, 1833.

20. Livros e periódicos ilustrados com gravuras não eram uma novidade do século XIX, o século anterior assistira a uma difusão que já se poderia considerar maciça deles, na Europa e na América, em edições de luxo ou na forma popular dos *canards*, por exemplo. Porém, a ilustração setecentista, grande parte dela usualmente gravuras em cobre, era impressa em páginas separadas ou destacava-se avulsa dos textos. Quando estes a acompanhavam, as margens da prancha enquadrando o desenho gravado como uma moldura, fincavam-se como linhas divisórias rígidas, impedindo a integração entre letra e imagem. Esta teve de esperar um elenco de procedimentos técnicos que só foram conjugados na primeira metade do século XIX.

21. *Magasin Pittoresque*, na apresentação do seu terceiro volume, edição de 31 de dezembro de 1835.

22. *Archivo Popular, leituras de instrução e recreio, semanário pintoresco*, Lisboa, Typografia de A. J.L. da Cruz, 1837, edição de dezembro de 1837, pp. 314-315. O processo mecânico da estereotipia obtinha um molde da composição ou do condutor de imagem em relevo vazando sobre ele metal em fusão. A partir de 1839, a invenção da galvanotipia ou eletrotipia, procedimento eletroquímico, aperfeiçoaria a

duplicação de "originais" em matrizes, conferindo a estas uma maior capacidade de duração quando submetidas à reprodução em grandes tiragens. Ver Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e Letra*, nota 38, p. 76.

23. Idem, *ibidem*. p. 315.

24. Ver Jean Laran, *L'Estampe*, volume II, p. 168.

25. Ver Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, p. 195.

26. A partir do avanço técnico no registro e reprodução de imagens ativado pela fórmula do *Penny Magazine*, dez anos depois de seu primeiro número, também caberia à Inglaterra lançar o jornalismo noticioso ilustrado, com a publicação do *Illustrated London News*. A documentação da atualidade passaria a ser a nova função da estampa, a possibilidade de verificação visual do acontecimento cotidiano exerceria um poder de conferir verossimilhança a relatos, que aos poucos a imprensa diária passaria a impor como retratos fiéis da realidade. A telegrafia, a partir de 1844, inundaria as redações de notícias que passavam a exigir ilustração.

Mas seria a revolução de 1848 na França, o primeiro grande acontecimento a passar à forma da reportagem ilustrada. Artistas importantes como Guys, Gavarni e Chardelier ilustrariam um número especial do *Illustrated London News* e forneceria ilustrações, como correspondentes, para as edições seguintes. (Ver Paul Hogarth, *Artistes Reporteurs*, p. 30). Iniciava-se o que Walter Benjamin sublinhou como uma das principais características da nova época das técnicas de reprodução - e as artes gráficas

sendo uma das pontas desse processo - elas não se revelariam capazes apenas de reproduzir em série, mas de "...produzir, diariamente, obras novas". Ver Walter Benjamin, "A Obra de Arte na época de suas Técnicas de Reprodução" in *Textos Escolhidos*, p. 6.

27. Ambroise Firmin-Didot. *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la Gravure sur Bois*, p. 284.

28. *Magasin Pittoresque*, na apresentação do exemplar de 9 de fevereiro de 1833.

29. Michel Melot. "Le Texte et L'Image" in *Histoire de L'édition Française*, org. Henri-Jean Martin e Roger Chartier, tomo III, p. 287-288.

30. "As exposições se multiplicavam. As imagens e os próprios artistas circulavam mais rápido e mais longe do que nunca, e acontecia de uma mesma prancha ser lançada no mesmo dia em associação pelos grandes editores de várias capitais dos dois mundos.(...) Não estaríamos exagerando ao dizer que uma mesma arte se impôs quase à mesma hora a todo Ocidente civilizado". in Jean Laran, *op. cit.*, p. 168.

31. Ver a respeito o capítulo "The Romantic Vignette and Thomas Bewick" in Charles Rosen e Henri Zerner, *Romanticism and Realism*, pp. 73-96.

32. Cf. "Prospecto-Specimen" do *Museo Universal*, *jornal das famílias brasileiras*, 8 de julho 1837, v. I, p. 1-2.

33. *Ibidem*.

34. Roger Chartier, *Histoire de L'édition Française*, t. III, p. 285.

35. A referência a Paula Brito feita de passagem por Silvío Romero, no capítulo sobre Machado de Assis de sua *História da Literatura Brasileira*, é sugestiva por assemelhar-se aos demais registros da historiografia literária a respeito do tipógrafo-editor: "O jovem Machado bem cedo começou a freqüentar a *Petalógica*, curiosa sociedade de homens de letras e a livraria de Paula Brito, mestiço inteligente, que amparou mais de um estudante e cuja ação benfazeja, naquele sentido, na literatura, mereceria um estudo especial." (op. cit. v. V, p. 109).

As constantes menções elogiosas ainda não o retiraram, no entanto, de um lugar à margem na história da literatura brasileira. O quanto sabemos, o único trabalho que até hoje lhe foi inteiramente dedicado é a biografia de Eunice Ribeiro Gondim, *Vida e Obra de Paula Brito*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1965, e Laurence Hallewell analisa seu importante papel como editor num capítulo de sua *História do Livro no Brasil* (op.cit. p. 79-90).

36. *Minerva Brasiliense*, *Biblioteca Brasílica*, *Coleção de Obras Originais ou Traduzidas de Autores Célebres*, Tomo I, p. 2.

37. *Ibidem*, p. 23.

38. *Minerva Brasiliense*, revista publicada por uma *Associação de Litteratos*, v. I, nº 1, 1º de agosto de 1845, 2ª série, p. 5-6.

39. Cf. *Catálogo dos Livros do Gabinete de Leitura da cidade de Rio Grande de São Pedro do Sul*, Rio Grande, Typographia do Cruzeiro do Sul de José Vieira Braga, 1864.
40. Cfe. Orlando da Costa Ferreira, *Imagem e Letra*, p. 180.
41. *Minerva Brasiliense*, n. 1, 15 nov. 1844, v. III, p. 4.
42. Apud Innocêncio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico Português*, t. XVIII, p. 136 (verbete "O Panorama").
43. Idem, *Ibidem*, p. 137.
44. Alexandre Herculano, "Propriedade Literária. Aviso contra Salteadores" in *Fragmentos Literários*, p. 217-18.
45. Idem, *Ibidem*.

A PÁGINA CITADA: UM ALBUM



O FAZENDEIRO
DO BRAZIL.

Melhorado na economia rural dos generos já culti-
vados, e de outros, que se podem introdu-
zir, e nas fabricas, que lhe são proprias,
segundo o melhor, que se tem es-
crito a este assumpto:

DEBAIXO DOS AUSPICIOS
E DE ORDEN

DE
SUA ALTEZA REAL

PRINCIPE DO BRAZIL
NOSSE SENHOR.

Colligido de Memorias Estrangeiras

POR

FR. JOSÉ MARIANO DA CONCEIÇÃO VELLOSO,

*Meior Reitorista da Provincia da Condição
do Rio de Janeiro, &c.*

TOM. I. PART. I.

Da cultura das canas, e fabrica do açúcar.



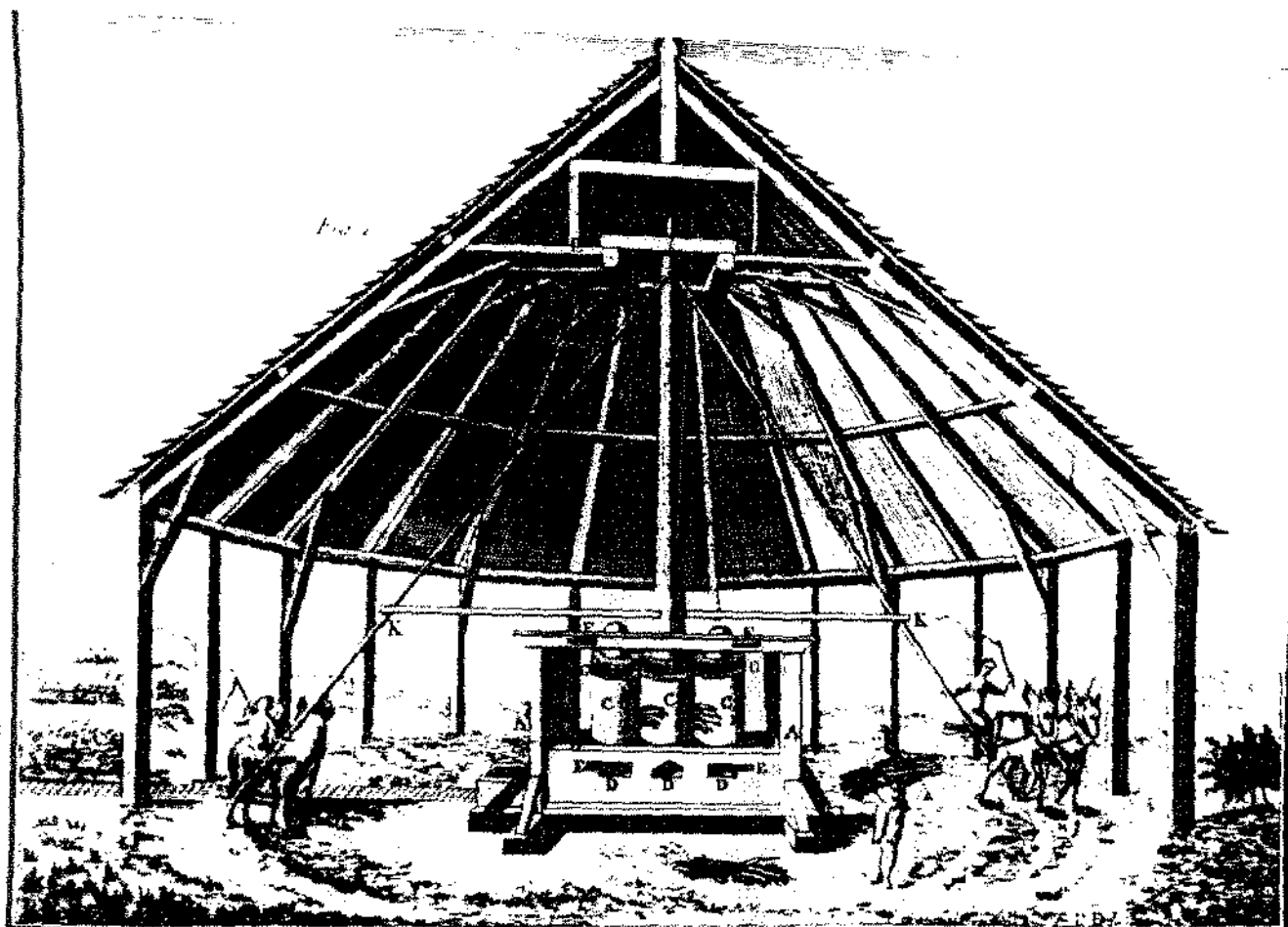
LISBOA

NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA

A R. M. N. DO L. 1898.

O Fazendeiro do Brasil. Lisboa, Régia Officina Tipográfica, 1898. (Biblioteca Nacional)

Ao lado da página de título, a gravura exhibe uma curiosa ornamentação, hastes de cana-de-açúcar formam uma guirlanda cercando o brasão imperial.



O Fazendeiro do Brasil. Lisboa. Régia Oficina Tipográfica. 1898. t. I, prancha 1. (Biblioteca Nacional)

Estampa extratextual gravada na Oficina do Arco do Cego. Sob a aparente precisão das linhas geométricas do desenho, investia-se, antes de tudo, o destino de um léxico. As representações das gravuras sugeriam esquemas teórico-discursivos e não registros objetivos do "natural".

BREVE TRATADO THEORICO
DE
 LETRAS TYPOGRAFICAS,
OFFERECIDO
 A SUA ALTEZA REAL
 O PRINCIPE RESENTE NOSSO SENHOR
JOAQUIM CARNEIRO DA SILVA



LISBOA:
 NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA

ANNO M. DC. CC. III.
Por Ordem de Sua Alteza Real.

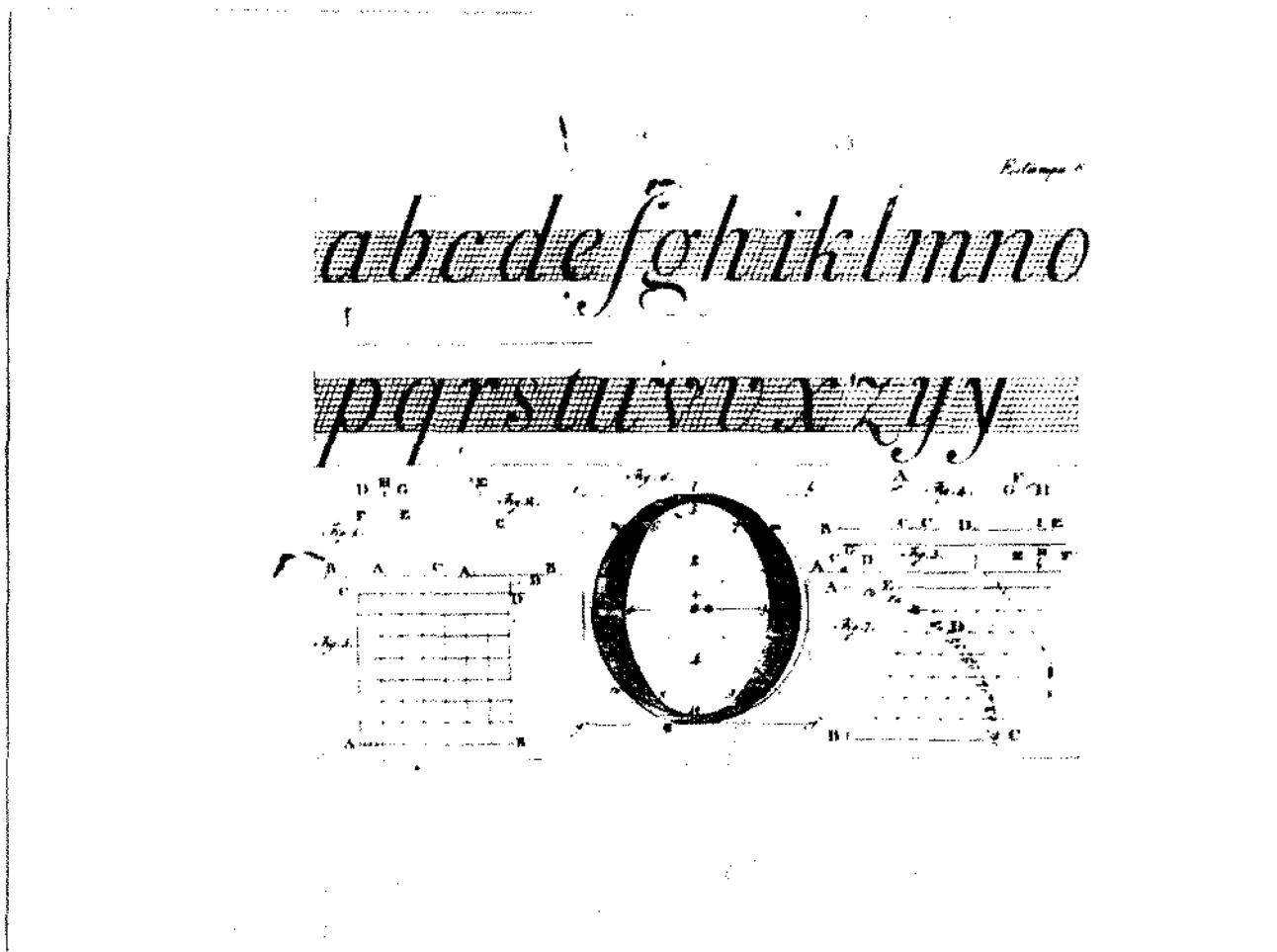
Joaquim Carneiro da Silva. *Breve Tratado Teórico das Letras Tipográficas*. Lisboa. Régia Oficina Tipográfica, 1803. (Biblioteca Nacional)

Dedicado a D. João VI, escrito e publicado quando Frei Velloso passara a dirigir a Imprensa Régia portuguesa. Pretendia dar mostras da renovação das artes do livro, num momento em que o Estado voltava seus interesses para as estratégias de edição. No frontispício, a vinheta representava uma caixa de tipos, com a divisa no alto: "*Illustrant Dum Infuscant.*"

N O O P
Q R S T
V X Z Y

Joaquim Carneiro da Silva. *Breve Tratado Teórico das Letras Tipográficas*. Lisboa. Régia Oficina Tipográfica, 1803, estampa 2. (Biblioteca Nacional)

Alfabeto tipográfico em grades de cálculo geométrico. letras romanas traçadas de acordo com regras e convenções "ditadas pela razão".



Joaquim Carneiro da Silva. *Breve Tratado Teórico das Letras Tipográficas*. Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1803, estampa 8. (Biblioteca Nacional)

Estampa demonstrando o diagrama do alfabeto em itálico minúsculo. Graus, ângulos de projeção exata, característicos das tipologias neoclássicas. O desenho era apenas a etapa inicial e preparatória para a gravação e posterior fundição de tipos. Sob a uniformidade regular da página impressa, escondia-se esse fundo que dava base à letra: números e linhas.

OU

COLLECCÃO DAS MELHORES POEZIAS

DOS

POETAS DO BRASIL,

TANTO INEDITAS, COMO JA IMPRESSAS.

TOMO I.



RIO DE JANEIRO.

NA TYPOGRAPHIA IMPERIAL E NACIONAL. 1829

EMPREHENDI esta colleccão das melhores Poesias dos nossos Poetas, com o fim de tornar ainda mais conhecido ao mundo Literario o Genio daquelles Brasileiros, que podem servir de modelos, ou de estandarte, a nossa briosa mocidade, que ja começa a trilhar a estrada das Bellas Letras, quaes abandonada nos ultimos vinte annos dos nossos acontecimentos Politicos.

Os que se derão a huma semelhante tarefa na Inglaterra, Franca, Portugal, Hespanha, de certo não tiveram tantas difficuldades a vencer, como as que encontro neste Paiz, onde a Imprensa he moderna e por isso os escriptos, por mais de hum vez editados, podem ser, em muitas partes, differentes dos que sahirão das penna de seus Authores.

Todavia, confrontando manuscritos de amigos entendidos, e amantes dos nosso Poetas, e sem desprezar o conselho de alguns, que ainda lhes pertencem por sangue e affeição, julgo prestar hum serviço louvavel, aos que desejão possuir, em huma colleccão, tantas Poesias estimaveis, que o tempo vai ja consumindo, com prejuizo de nossa gloria Litteraria.

Fôra bom ajuntar a esta colleccão hum noticia Biographica de tantos Poetas, que honrão o nome Brasileiro com produções distinctas: mas esta tarefa, offerece maiores difficuldades, sem com tudo desanimar a quem espera ainda offerecer ao conhecimento a

Januário da Cunha Barbosa. *Parnaso Brasileiro*. ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil. tanto inéditas, como já impressas. Rio de Janeiro. Tip. Imperial e Nacional. 1829. t. I. (Biblioteca Nacional)

Com o *Parnaso Brasileiro*. Januário da Cunha Barbosa, analector e editor, demarcava um primeiro modelo de tradição literária. Defrontou-se com o impacto da passagem de manuscritos a impressos. Afirmava no Prólogo: "Os que se deram a uma semelhante tarefa na Inglaterra, França, Portugal e Espanha, de certo não tiveram tantas dificuldades a vencer, como as que encontro neste país onde a imprensa é moderna...". Manuscritos adulterados, publicações onde as autorias confundiam-se no anonimato e falsas atribuições, a construção da literatura sob o paradigma nacionalista começava em tom de apelo: "A esperança em que estou de ser coadjuvado nesta empresa de glória Nacional, por todas as pessoas que possuem poesias e noticias de nossos bons poetas, até hoje sepultados em arquivos particulares, obriga-me a pedir que as confiem ao editor do *Parnaso Brasileiro*, remetendo-as a sua morada, Rua dos Pescadores, nº 12 (porte pago), onde se dará recibo, para a entrega do original, depois de copiado." Principalmente a partir dos cadernos publicados em 1831 e 1832, a inclusão de notícias biográficas estabelece a nacionalidade como novo valor para apreciação das obras literárias do passado.

de tão grande authoridade aceita com tanta condescendencia neste artigo o conselho de huma filha, que ama; com muito mais razão deixo em tomar o exemplo do Pay, e abraçar o conselho da filha, sendo apolito o procedimento de hum homem, que se deve ensinar, e sendo este nascido do bello sexo, a quem se deve sempre não só condescendencias, e respeito; mas até adorações.

He por isso, que eu agora prescindindo não só das faltas de pontuação; mas até dos erros de algumas palavras, corrigirei destes somente os mais sensíveis na seguinte

ERRATA.

Na Introducção.

<i>Pag. Lin.</i>	<i>Er.</i>	<i>Emend.</i>
18 5	Cortesãos	Cortesãos
19 ultima	ha vião	havião
23 9	Creya	crea
ibid. 10	melhor	melhor
ibid. 13	instruir	a instruir
ibid. ibid.	alucinar	a lecionar


Na Peça.

1 3	Explendor	Esplendor
4 5	discurso	decurso
6 penult.	muita	muita
11 antepenult.	dexei	doxei
24 3	previsão	precisão
28 9	prevenindo-a	prevenindo-o
46 10	conforto	contarto

Note de l'Auteur.

A fin de prevenir toute surprise, ou contrefaçon, et pour assurer la propriété de son Ouvrage, chaque exemplaire sera revêtu de sa signature.

Lucas José de Alvarenga



Lucas José de Alvarenga. *Statira e Zoroastes*. novela dedicada à S. M. Imperatriz do Brasil. Rio de Janeiro. Imp. Tip. de S. Plancher. 1826. (Biblioteca Nacional)

Junto à errata e a uma advertência contra a contrafação, Lucas José de Alvarenga selava sua autoria com uma assinatura autógrafa na última página de cada exemplar. Contradição e excepcionalidade que a ausência de um mercado literário organizado propunha: cada exemplar é único, quando as belas-lettras são o mero lugar do exercício fino e espirituoso do amador.

POESIAS

II

D. J. G.

DE MAGALHAENS.

Denique securus famæ, liber, ire memento,
Nec tibi sit lecto displicuisse pudor.
Non ita se nobis præbet Fortuna secundam,
Ut tibi sit ratio laudis habenda tuæ.

OVI. (Eleg. I.)

Rio de Janeiro.

1852.

NA TYPOGRAPHIA DE R. OGIER,

RUA DO CADERNÃO, N.º 147.

AO LEITOR.

A POESIA, esta arte sublime e encantadora, que
já, o seu berço foi consagrada ao culto da Divini-
dade, aos mysterios da Religiao, as verdades da Philo-
sophia, as regras da Moral e da Politica, e as ma-
ravilhas do Mundo physico; a Poesia, que entre os
Povos mesmo barbaros é um titulo d'honra para
aquelles, que a cultivão, e que saírou do esquecimento
os nomes de tantos Heroes famosos, que pela Patria
affrontárão os perigos e a morte; a Poesia, considerada
pelos Egypcios e pelos Gregos como uma inspiração
divina, tem entre nós, e n'este seculo, que de lauz
se chama, perdido todo o seu esplendor e magestade.
A arte, que enleasou Homero, e lhe ergueo altor

Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Poesias*. Rio de Janeiro. Tip. R. Ogier. 1832. p. I e II. (Biblioteca Nacional)

Desde o frontispicio onde seu nome impresso sobrepõe-se em dimensão ao titulo de sua obra, Magalhães explora a mitologia do heroismo poético a seu favor e, principalmente, a favor da imagem nascente do autor nacional. Poesia, religião e pátria, armam no prólogo dirigido ao leitor, a moldura para seu próprio retrato. Mas ele não se impunha sozinho, afirmava sua autoridade ao pronunciar sua linhagem. Na epigrafe convocava Ovidio, no inicio do prólogo Homero, mas logo passava aos "nossos melhores poetas". Nas margens da página, no rodapé do prólogo, Magalhães deixava claro seu diálogo com o recente *Parnaso* de Januário da Cunha Barbosa: "Louvores sejam dados ao illustre Redator do *Parnaso Brasileiro*, o sr. Cônego Januário da Cunha Barbosa, pelo importante serviço que fez a nossa Literatura, publicando as poesias seletas dos nossos melhores poetas, que já no esquecimento existiam sepultados." Na prática, a invenção de uma tradição literária fazia-se através dos recursos da imprensa, as elaborações intellectuais e poéticas, no entanto, procuravam erguê-la pela imagem sublime de uma ressurreição.

Noites

MELANCOLICAS.

Noite 1.^a

O que é o Homem!

Agora, que de todo o Sol radiante
 Nas Occidentaes serras occultou-se;
 Agora, que a Natura merencoria
 Da roçagante purpura se priva,
 E o rosto envolve em luctuoso manto;
 Agora em fim qu'um lugubre silencio
 Reina em toda a extensão desta floresta,
 Poderci, sem temor de ser ouvido,
 As desgraças chorar da humana prole?

Si, dans la solitude, on n'a autour de soi rien qui
 lie, qui retienne et qui tourmente, c'est alors qu'on se
 sent soi même; c'est alors qu'on a une connaissance
 claire et intime de ce qu'on peut et de ce qu'on est.

ZIMMERMANN.

Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Poesias*. Rio de Janeiro. Tip. R. Ogier. 1832. (Biblioteca Nacional)

Pela ornamentação do título do poema, pelo uso combinado de diferentes tipologias e tamanhos dos caracteres, a disposição da página busca acentuar a atmosfera de subjetivismo romântico. A localização da epigrafe centraliza e reverbera sobre a frase interrogativa. A página busca conferir eloquência visual ao silêncio noturno da floresta mencionado nos versos do poema.

SUSPIROS
POETICOS,
E SAUDADES,

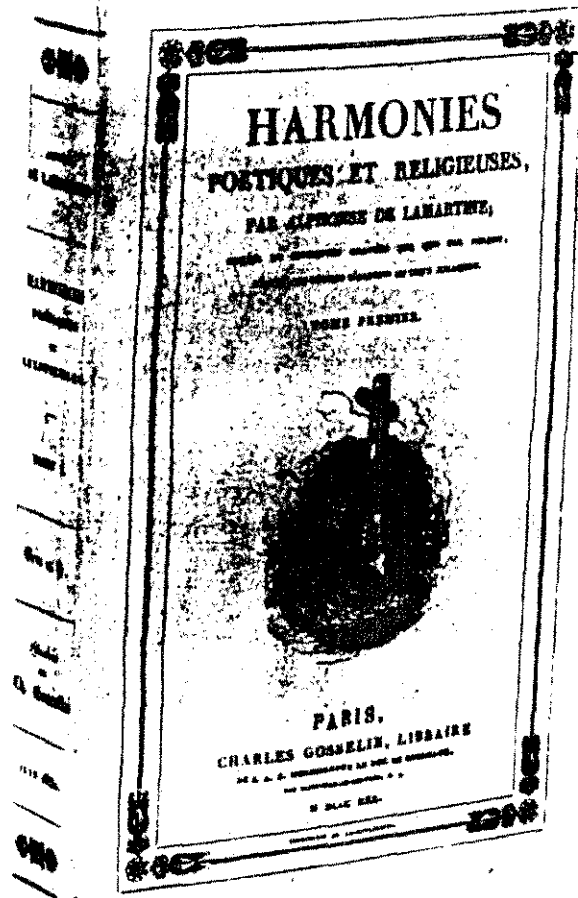
DE D. J. G. DE MAGALHÃES.



Rio de Janeiro.
EM CASA DO SENHOR JOÃO PEDRO DA VEIGA
Rua da Urucânia, canto da de S. Pedro

Paris.
DAUVIN ET FONTAINE LIBRAIRES
Passage des Panoramas, 33

1836.



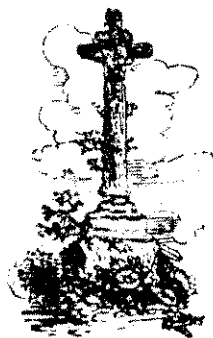
Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Paris/Rio de Janeiro. Dauvin et Fontaine Libraires/João Pedro da Veiga. 1836. (Biblioteca Nacional)

Alphonse de Lamartine. *Harmonies Poétiques et Religieuses*. Paris. Gosselin. 1830.

A folha de rosto dos *Suspiros Poéticos e Saudades*, na edição que lançava Gonçalves de Magalhães como principal autor romântico de sua geração, possuía semelhanças nitidas com a capa das *Harmonies Poétiques et Religieuses* de Lamartine. Impresso em Paris, onde o poeta se encontrava, os *Suspiros Poéticos* surgiam seis anos depois da obra francesa. Escolhas de modelos poéticos, como se pode ver, envolviam também apropriações estéticas do objeto livro e suas formas.

O erro confundido,
 Procura em vão lutar; embalde se erguem
 Fogueiras aos Christãos; espavorido
 Vê o sedento algoz imbelles virgens
 Com os olhos no céo vencer a morte;
 E das tremulas mãos per terra caiem
 A sanguineas bipennes;
 Os falços deoses dos altares saiem;
 E sobre o Capitolio a Cruz se eleva,
 Como o signal da redempção do mundo.
 Victoria, os céos entoam,
 Victoria á Humanidade!
 O Christo do Senhor salvou os homens.

Roma, 17 de Abril 1833



Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Paris/Rio de Janeiro. Dauvin et Fontaine Libraires/João Pedro da Veiga. 1836. vinheta do poema "O Mistério". p. 90. (Biblioteca Nacional)

Pontuando visualmente o texto, a vinheta e a data complementam-se e ancoram o poema na página. Sem representarem ainda uma verdadeira ilustração, vinhetas de caixa e fundos-de-lâmpadas, servem a uma adaptação de suas imagens aos motivos e temas tratados pelo texto poético. Operando em suas bordas, ainda subordinam-se inteiramente à letra. A imagem da cruz reforça a referencialidade assinalada pelo nome do lugar: Roma.

324

AS SAUDADES.

Gloria! Gloria ao Senhor! Estamos salvos!

Afaga-me a esperança,

Que renasce na fundo de minha alma,

Como a phenis das cinzas.

Oh Patria, serci teu; minha existencia

Ao louvor do meu Deus, a teus louvores

D'ora avante consagro.



O DIA 7 DE ABRIL, EM PARIS.

Longe do bello cêo da Patria minha,

Que a mente me accendia,

Em tempo mais feliz, em qu'eu cantava

Das palmeiras à sombra os patrios feitos:

Sem mais ouvir o vago som dos bosques,

Nem o bramido funebre das ondas,

Que n'alma me excitavam

Altos, sublimes turbilhões de ideias;

Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Paris/Rio de Janeiro. Dauvin et Fontaine Libraires/João Pedro da Veiga. 1836. vinheta do poema "A Tempestade". p. 324. (Biblioteca Nacional)

Com disposição de efeito claramente intencionado, a figura do navio articula e possibilita a passagem do sentido em poemas complementares que a página separa. Emblema a meio caminho, auxilia na sequência dos poemas, a estreitar a vinculação entre os temas do naufrágio e do exílio.

ANTONIO JOSÉ

O POETA E A INQUISIÇÃO

TRAGÉDIA.

POR

D. J. G. de Magalhães.

Em consequência da Lei que garante o direito de propriedade,
esta Tragedia não poderá ser representada em Theatro, sem a
licença do seu Author



RIO DE JANEIRO.

Imp. IMPARCIAL DE F. DE PAULA BRITO.
1839.



Domingos José Gonçalves de Magalhães. *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, Tragédia. Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de Paula Brito, 1839. (Biblioteca Nacional)

A fixação da imagem do autor nacional promove-se como um teatro. Na ausência concreta de leis de *copyright* no Brasil, o próprio poeta legisla. A advertência contra representações teatrais sem licença do autor simula as regras de um profissionalismo ainda inexistente. Nas notas biográficas nas primeiras páginas e no texto da tragédia, sob convenções românticas, Antonio José, dramaturgo do setecentos portugueses, apenas por nascimento vinculado ao Brasil, via-se recuperado anacronicamente como gênio nacional.

JORNAL DO COMMERCIO.

Hoje de Janeiro, terça-feira, no dia 31 de outubro de 1838.

Table with multiple columns containing various notices, advertisements, and legal information. Includes sections like 'PARTIDAS DOS COMARCAS' and 'ESPANHOES A RETORNO DO BRASIL'.

VARIETADES.

O CAPITÃO PAULO.

NOVELLA POR ALEXANDRE DUMAS

Um dia de festa havia no dia 1 de maio de 1837, quando se celebrava o aniversário de uma cidade do Brasil. A festa era muito animada e havia muita gente reunida no salão de baile.

Estava em um salão de baile, quando se viu entrar um homem de estatura elevada, com o rosto muito sério. Ele parecia estar em busca de alguém.

Quando se viu entrar um homem de estatura elevada, com o rosto muito sério. Ele parecia estar em busca de alguém. Ele olhou em volta e não encontrou ninguém que lhe interessasse.

Quando se viu entrar um homem de estatura elevada, com o rosto muito sério. Ele parecia estar em busca de alguém. Ele olhou em volta e não encontrou ninguém que lhe interessasse.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. Tip. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp.. 31 de outubro de 1838.

A primeira página do jornal diário e a literatura celebram um contrato moderno e durável através do romance-folhetim. gênero ele mesmo de estruturação formal indissociável dos procedimentos tipográficos que condicionavam sua publicação pela imprensa. No mesmo ano em que saía pelo Le Siècle francês, o Jornal do Commercio lançava no Rio de Janeiro a tradução do Capitão Paulo de Alexandre Dumas. O primado da série e do fragmento na ficção acompanhava a velocidade e a intensificação produtiva possibilitada pela invenção de máquinas aperfeiçoadas. Antes de introduzir no Brasil, o romance-folhetim francês como novidade literária, e com o Museo Universal o magazine ilustrado, Junes Villeneuve, em 1836, anunciava aos leitores do Jornal do Commercio a renovação técnica de suas oficinas tipográficas: "Este Prelo Mecânico, o primeiro que passou o Equador, chegou e acha-se já a trabalhar, e o Jornal que até agora, com dois prelos levava 10 horas a imprimir, fica hoje pronto com duas horas de trabalho, e estará distribuído em toda a cidade e subúrbios pelas 6 horas da manhã." Tempos mecânicos que não seriam sem consequências para o ritmo da escrita literária, e serviriam para regularizar e fazer da leitura um hábito cotidiano.

do Ouvidor n. 25.

VENDE-SE, para fôr da terra, hum mui-til- nhe proprio para pagom, de 15 annos, e official de alfaiate; na rua do Ouvidor n. 47. A' vista se dire o motivo da venda.

VENDE-SE hum cavallo pequeno, muito boni- to e sem molestia; na rua do Catete n. 101. O ultimo preço he 30 \$ ra.

QUEM SE QUIZER afreguezar para tomar ca- piam a 400 rs. a sálha, botando-se na praia de D. Manoel ou no Valongo, dirija-se á rua do Sa- bido n. 41. Adverte-se que serãõ bom servidos hum dia sim e outro não, sem que nisto haja falta alguma.

THREE convenient airy bed rooms, with a good sitting room, to be let furnished, with or without board, and stabling for two horses if required, on reasonable terms at n. 86 Dutafogot.

Hôtel de France.

Acha-se todos os dias o deposito dos preços e esparços da chaccara do Sr. Champico, que se vendem a retalho para casas particulares, como tambem alicachofras das mais grandes que se tem visto até agora no Brazil.

VENDE-SE, na rua do Rozario n. 82, pegado á typographia de R. Ogier, assento doce de Lisboa, a 1 \$ 250 e medida; dito para luz, a 1 \$ 150 e 100 réis; saralinas novas de Lisboa, a 640 o conto; e muitas mais generos de molhados, muito em conta.

DESENCANTINHOU-SE, em 25 do mez p. p., in- do da rua das Violas para o conselheiro embar- car, para Santos, d'entre outros muitos, hum fardo de quatro arrobas, com fazendas secas, de marca n. 1. Quem delle souber, ou der noticia na rua das Violas n. 21, receberá boas ali- çanças.

HEM PHARMACEUTICO deseja se arranjar em alguma botica nesta cidade, ou fora della, ou fa- zer sociedade com alguma pessoa que quiser. Recorera na rua da Cadeia n. 26.

ACORDO-SE, em 1 do corrente mez, na rua de ... entre a ultima travessa de S. Joaquim e o campo, algum dinheiro em notas, o qual será entregue a seu legitimo dono, dando os si- gnos certos, na rua do Bonario, armazem de mol- hados n. 58.

BOGA-SE as pessoas d'amilado que comprã- rão bilhetes da rifa particular annexa á 6ª lu- teria da casa do correio, assignada por Mar- tes e Almeida, quando ter a bondade de dirigi- rem-se ao pessoal de quem comprãrão, a fim de receberem o seu impoço (dando os bilhetes), pois que, por justos motivos, não tem lugar a dita rifa.

SABO A LUZ, e achou-se a venda na loja de li- vros de Agostinho de Freitas Guimarães, rua do Sabido n. 26: — Da influencia das con- ditions das leis, e da influencia das leis nas condicoes, por Dr. Estor, traducido em portuguez pelo Sr. Pedro Antonio de Mata e Albuquerque.

CONTINUA-SE a licenciar a tancar e sacar plom- bo, pelo methodo mais facil possível, na rua do Quitanda n. 34, sendo ha instrumetos para

CIRCULO OLYMPICO.

Domingo, 5 do corrente, terá lugar a 18ª pre- sentação, com varios divertimentos. Os bil- hetes achão-se á venda a toda a hora.

Preços da entrada:

Camisotes	6 \$ 000
Platã de senhores	1 \$ 000
Crianças menores de 10 annos	500
Platã de homens	1 \$ 000
Crianças menores de 10 annos	500

Principiãrã ás 4 horas da tarde.

N. E. As portos se abrirãõ ás 3 1/2.

OS CREDITORES do finado Domingos Vieira Côr- tes são convidados a apresentar as suas contas, na rua da Quitanda n. 20, para, depois de serem conferidas, proceder-se ao rãto mensal con- vencionado com os sobre ditos creditores.

NO ARMAZEM de vinho, da rua de tras do Carmo n. 37, achã-se muito uito superior, em barris de 5ª, vindos de Lisboa na galera Nova Piedade.

NA CASA de pasto da rua da Cadeia n. 16, se achãrã, das 10 horas em diante do dia sabado, á do corrente, sopa, bulco, fricandó e pastels de tartaruga.

NOVO MESTRE INGLEZ, ou grammatica da lingua inglesa para uso dos Portuguezes, em- sinada em vinte e cinco liços, extrahida das melhores grammaticas inglezas, publicadas até hoje, e muito especialmente das de Colburn, Murray e Siret; revista, corrigida e acrescen- tada, por J. S. Constancio, 1 vol., 1837; preço 4 \$ ra.; esta nova grammatica, composta sobre as extrahidas grammaticas de Murray e de Co- burn, não deve ser de fôrma alguma confusa na com as antigas grammaticas; do systema logico e razoado dos principios luminosos da gram- matica, e da clarezza do methodo, resulta para o estudo da lingua inglesa humo immensa faci- lidade até agora não conseguida. Vende-se na rua do Ouvidor n. 57, loja de papéis pintados e de livros.

PILULAS HYGIENICAS.

Continua-se a vender essas muito affamadas pilulas, remedio incomparavel para indigestão, disppepsia, rheumatismo, inflammação do figado, prostração, etc. etc.; muitas das principaes per- sonagens desta cidade tem usado destas pilulas, e tirado dellas os mais felizes resultados. Procura-se somente na rua do Hospicio n. 40, loja de drogas.

VICTORIA KAYNA, Royal Patent.

A. LAWRIE e C. tem a honra de participar que des-embarcou de Londres ex Amphatru, hum dos pianos fortes de Robert Wolf e C., de humo construçãõ inteiramente nova, que tem humo mecanismo admiravel não só pelo som como que he construido, mas até pela sua rigidez e faci- lidade de tocar, e qual excede em tudo a qual- quer instrumetento deste genero que tem appor- tado até agora, como affirmãõ todas as pes- soas que já o hum observado, e que humo po- de he dar o seguinte extracto: pertenc como a

ti lictos sem atadura, meio este que tem sido approved pelos facultativos desta cidade, particu- larmente que continua a assistir na rua dos Garvezes n. 61, 1ª andar, por cima da botica franceza, onde será encontrado das 8 horas da manhã ás 2 da tarde, reservando as mais horas para ir son- de o mandarem chamar.

Mme. SICARD, costureira, corta e faz vesti- dos de Sra., de tod m os fôrmas e do ultimo gos- to. Dirigir-se á rua dos Latoeiros n. 9.

VENDEM-SE as beneficorias de dous sitios per- tencentes á herança do linado Abraham Salgue- ro, em Guachindiba, hum com casa de viven- da, cavallaria, arrozem, casa de farinha com todos os seus pertences, tudo coberto de trilha e bem edificado; plantaçãõ de cafés, mandioca, laranjeiras e outras fructas, agua vertente, etc.; sito do lugar denominado Estiva; outro, no cam- pinho do porto da Guachindiba. Dirigir-se, para mais informaçãõs, ao mesmo lugar da Es- tiva; e, na cidade, á casa do Sr. Luiz Salgueiro, ourives, rua do Cano loja n. 66, ou do Sr. Amé- dée Salgueiro, tintureiro, na mesm a rua n. 29.

herãrãõ á rua dos Pescadores n. 40, pelo nillho navio de Londres, os retiladeiros pianos-fortes de John Broadwood e sons (nãõ como se tem annunciado alguns serẽm do fabrico dos ditos autores, para enganar ao publico, sem ter m o menor merecimento em comparaçãõ daquelles). Entre elles ha alguns muito elegantes e de su- perior construçãõ.

ALUGA-SE, na rua do Ouvidor, hum arma-

tações do Brazil, sabe ler, escrever e contar eal muito proprio para qualquer Sr. fazen- te. Adança-se não ter viciõs; e o motivo da venda a vista se dire.

MOVIMENTO DO PORTO.

SARIDAS NO DIA 3.
ILHAS MALVINAS — Cutter de guerra Ingles S. rom, Comm. o tenente Lowrey.
ANGRA — Hum Boa Nova, 46 tons, M. Anu Francisco da Silva, equip. 5; carga sal e nãõ; passaga. Manoel Antonio da Cruz e Ibanã e Manoel Francisco Barra.
TAGUAY — Lancha Feliz Victo-ia, 23 tons, Luiz José do Nascimento, equip. 3; carga e fazenda; passaga. Luiz Antonio da Cruz, Domingos José de Souza e Manoel de Oliveira Campos — Patacho *Providencia*, 116 tons, Francisco Antonio de Campos, equip. 9; lastro.

ENTRADA NO DIA 3.
ANGOLA POR ARRAB — Gã d., Patacho portug *Tecceira*, 1,0 tons, M. José Joaquim U çaves, equip. 9; em lastro de agua ao m- tre; ficou de quarentena por *he morrer o loio.*

N. R. Estãõ fundrados ao N. dos Palos tres l- guos, que não tem suspensãõ por esta vento do S. S.-O. e as aguas correm m- s a' Este.

Sabido á luz o n.º 18 do MUSEO UNIVERSAL, JORNAL DAS FAMILIAS BRAZILHEIRAS.

Este numero contém os artigos e estampas seguintes, a saber :

ARTIGOS :

MONUMENTOS. — A antiga igreja de S. Paulo, em Londres.
ESTUDOS MORAES. — A Irma de Rembrandt (continuaçãõ do n. anterior)
HISTORIA. — Morte de S. Luiz, rei de França.

ESTAMPAS :

- 1. A antiga igreja de S. Paulo, em Londres.
- 2. M. rte de S. Luiz.

Subscreeve-se em casa de J. Villeneuve e C., editores proprietarios, rua do O- vidor n. 65.

Preço de subscriçãõ :

Por hum anno 10 \$ 000 rs. } pagos adiantados.
Por seis mezes 6 \$ 000 rs. }

N. B. Não se recebem assignaturas para mezos de hum semestre; as folhas sãõ em custãõ 300 rs.

Anúncio do *Museo Universal* no *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. Tip. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp., 1837.

Preços altos de subscriçãõ e de vendas avulsas indicavam que uma forma de imprensa, na Europa barata e de difusãõ massiva, assumia valores diferenciados, e não só econômicos, ao ser deslocada para o contexto brasileiro.

THE PENNY MAGAZINE

OF THE
Society for the Diffusion of Useful Knowledge.

[185.] PUBLISHED EVERY SATURDAY. [FRIDAY 21, 1835.]

FOURTH PART.



[Pope's Tree, at Busfield, Berks.]

<p>The village of Busfield, in Berkshire, situated about seven miles west of Windsor, and within the precincts of the forest, is remarkable from having been the residence of Alexander Pope, during his early years. The father of the poet, having accumulated a considerable fortune by business in London, retired to this place during the infancy of his son, and here purchased a house and estate.</p> <p>Speaking of this house, which, although probably much altered from its original state, is still standing, Pope calls it</p> <p style="padding-left: 2em;">"my paternal seat, A little more, with trees a row And, like its master, very low."</p> <p>About half-a-mile from the house, an interesting memorial of the poet still remains, or at least did so a few years since, when the writer last visited the spot. There is here a fine grove of beeches, pleasantly situated</p>	<p>on the gentle slope of a hill, which commands an agreeable though not extensive view of the surrounding country. This grove was a favourite resort of Pope's, who is said to have composed many of his earlier pieces sitting under the shade of one of the trees, below which a seat was then placed. The recollection of the circumstance was preserved by Lady Gower, an admirer of the poet, who caused the words "Hic Virg. sedit" to be cut on large letters in the bark, at some height from the ground; and as this inscription, at the time we were there, was distinctly legible, it was no doubt, at one period, occasionally renewed.</p> <p>About twelve years ago, when first seen by the writer the tree was standing in a good state, and apparently little injured by time, although the bark, to the height of seven or eight feet, was nearly covered with the marks of insects, many of which, with the darts, were cut deeply into it.</p>
---	--

The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. Londres. Charles Knight, nº 185. fevereiro de 1835.

Sob o lema "Reading for All", traduzido na cifra de seu próprio título, o *Penny Magazine* de Charles Knight lançado em 1832, exibiu a nova feição adquirida pelo conhecimento sob o impulso da industrialização. Massa de textos, na sua grande maioria compilações, gravitando em torno à ilustração, gravuras em madeira de topo que passavam a ocupar o lugar de honra na página. A estereotipagem delas permitiu que o *The Penny Magazine* quase imediatamente se tornasse matriz de publicações semelhantes na França, como o *Magasin Pittoresque* e o *Musée des Familles*. Estabelecendo uma verdadeira família de versões estereotipadas, o gênero rapidamente expandiu-se para o resto da Europa e para as Américas.



MUSEE DES FAMILLES

Le premier, qui est le plus grand de la science, est la science de la vie, et de la vie de la vie.
 Le second, qui est le plus grand de la science, est la science de la mort, et de la mort de la mort.
 Le troisième, qui est le plus grand de la science, est la science de la vie et de la mort, et de la mort de la mort.

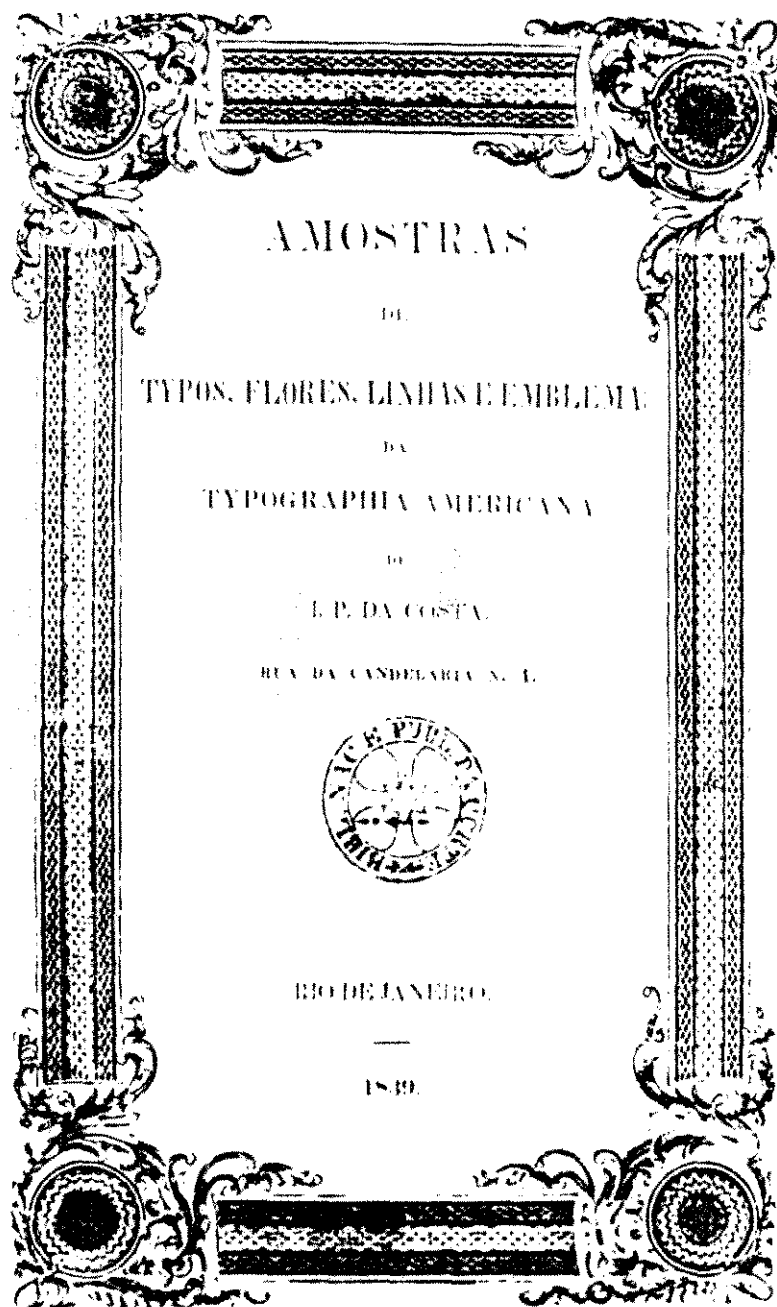


Operation de la science, d'après la méthode de M. Baudouin.

Le premier, qui est le plus grand de la science, est la science de la vie, et de la vie de la vie.
 Le second, qui est le plus grand de la science, est la science de la mort, et de la mort de la mort.
 Le troisième, qui est le plus grand de la science, est la science de la vie et de la mort, et de la mort de la mort.

Musée des Familles. Paris. Thoissner-Desplaces Libraire. 1836-1837. v. IV. (Biblioteca Nacional)

Na circularidade das formas e linhas da ornamentação do frontispício, ou no realismo da gravura documental acompanhando um artigo científico, a página ilustrada dos magazines é o espaço de uma manipulação ocular. Seu efeito sobre os sentidos, antecipa-se à leitura dos textos, obriga a escrita ao recuo para as margens.



Amostras de Tipos, Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

Mostruário significativo por pertencer ao momento em que a tipografia neoclássica, da qual as edições da Imprensa Régia foram as melhores representantes, é definitivamente substituída pelo modelo tipográfico moderno, que passava a ter uso corrente ao longo do século XIX.

SEIS LINHAS LETURA

MARTE.

CINCO LINHAS LETURA

CICERO
diogenes!

Amostras de Tipos. Flores. Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro, Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

No mostruário, fora das tarefas de reprodução dos textos, a especificidade das linguagens tipográficas ganha plena visibilidade. Expõem-se como um sistema organizado, na classificação e decomposição da escrita nos diversos alfabetos, fontes e tamanhos.

DUAS LINHAS GREAT PRIMER

PATRIA. patria.

AMERICA. america.

EUROPEO. europeu.

PARAGONA

PAULISTANO. paulistana.

Amostras de Tipos. Flores. Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa. 1839. (Biblioteca Nacional)

Alfabetos de fantasia ou convencionais, sustentam-se nas unidades tipográficas básicas: o tipo (a letra) e a linha.

Paragona.

**Quatro tribunaes nos
julgão e nos condemnão
neste mundo: o da na-
tureza, o das leis, os da
propria consciencia e
da opinião publica; po-
demos escapar de algum
mas não de todos.**

ABCDEFGHIJKLMNO

123456789\$ £ &

*Quando os povos en-
louquecem, festejão e
solemnisãm os dias de
seus maiores desatinos
e ingratições.*

M. de M.

ABCDEFGHIJKLMN

Amostras de Tipos. Flores. Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa. 1839. (Biblioteca Nacional)

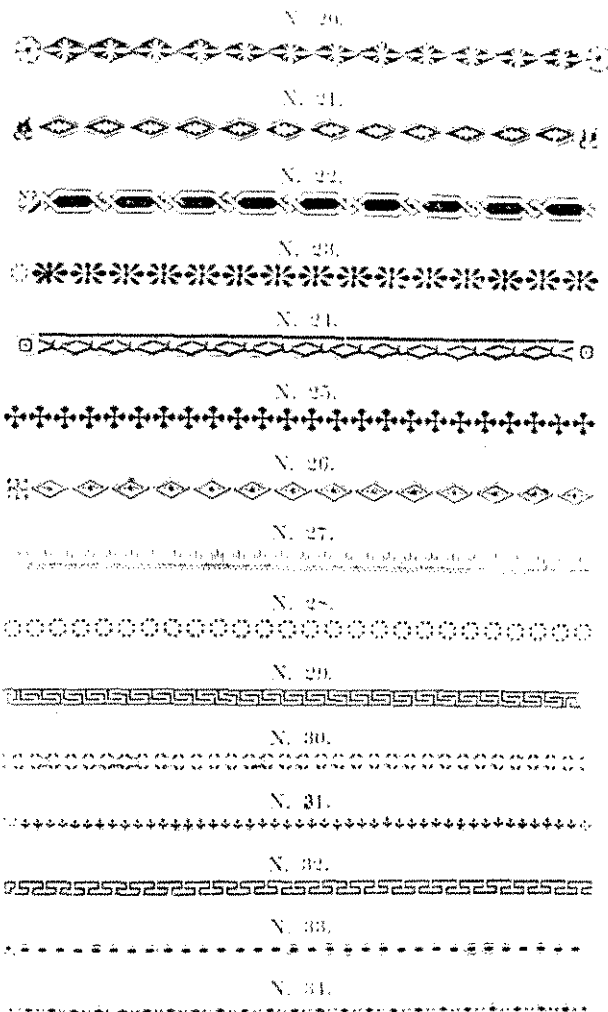
O enquadramento por linhas ornamentais delimita o espaço gráfico da página. Seu fechamento conduz da palavra ao texto. Manuais e mostruários recorriam frequentemente em seus exemplos às formas discursivas breves, como sentenças e máximas.

DEZENOVE LINHAS LETURA

BEI

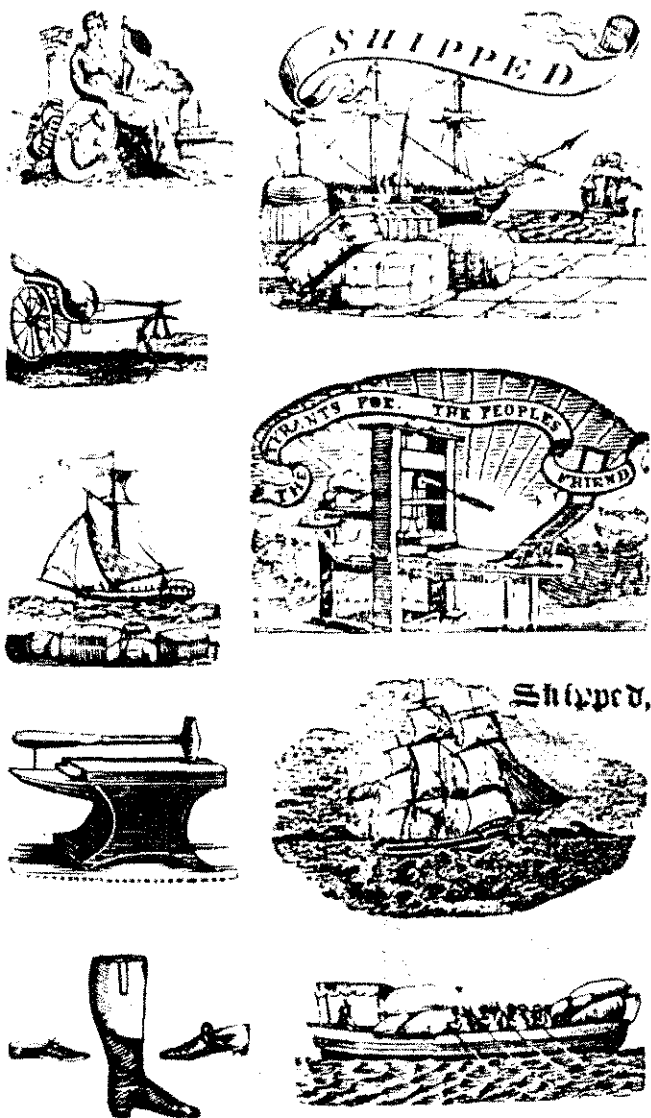
Amostras de Tipos. Flores. Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

Linguagens e dispositivos tipográficos ofereciam sucedâneos e complementos visuais aos artificios da retórica. Amplificação e ênfase são efeitos calculados no corpo expandido dos caracteres para a impressão de cartazes.



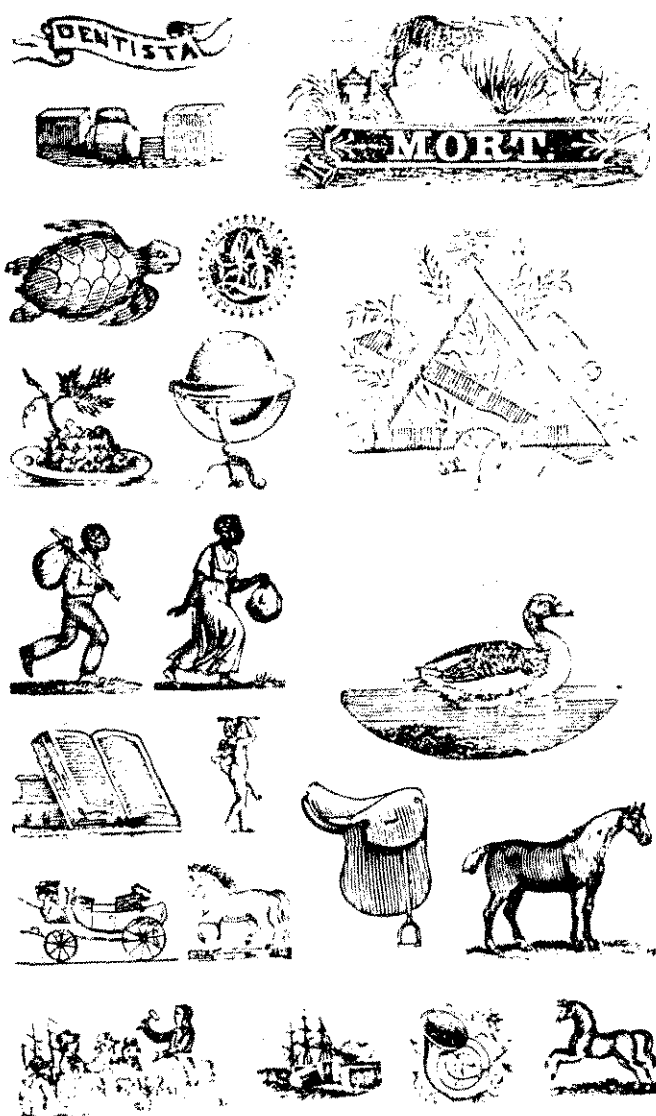
Amostras de Tipos, Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

Num ponto intermediário entre a linha e a vinheta, entre o texto e a imagem, fios e filetes ornamentais figuram o ilegível. Apontam para a dimensão arquitetônica, arquitetada, da composição tipográfica. Muro e moldura, friso e coluna, esses sinais gráficos não servem apenas de adorno: cercam e entrelaçam, ou suspendem, afastam e diferenciam segmentos de textos na página impressa.



Amostras de Tipos. Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

Alfabetos visuais e icônicos. as vinhetas de caixa articulam-se por campos semânticos: figuram sinteticamente artes, ofícios, objetos, animais. Funcionalmente autônomas, de forma mais acentuada que os estereótipos, transportam-se com facilidade a diferentes contextos textuais. Moedas tipográficas de uma só face, pelo uso repetido e intensa circulação.



Amostras de Tipos, Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa, 1839. (Biblioteca Nacional)

Ao serem conjugadas, como nesta página e na anterior, as vinhetas demonstram o quanto suas representações gravaram gestos, situações e práticas do século XIX. Combinaram-se quase inseparavelmente, nas páginas dos jornais diários, com a escrita também sintética e padronizada dos anúncios. Serviam como sinais de orientação, entre fios e colunas, de reconhecimento imediato, antecipando as mensagens dos textos.



Amostras de Tipos, Flores, Linhas e Emblemas. Rio de Janeiro. Tip. Americana de I. P. da Costa. 1839. (Biblioteca Nacional)

As duas vinhetas mais utilizadas nos jornais brasileiros na primeira metade do século passado: a que ilustrava os anúncios de fuga e procura de escravos e a que sinalizava as informações dos movimentos do porto. Juntas, fixavam a desigualdade e o nexo entre a fuga e o tráfico.

Nº 2.



O Cara-linda.

Litho. Araujo rua do Ouvidor 150.

Rio de Janeiro 1840.

"O Cara-Linda", série *Caricaturas*. Rio de Janeiro, Of. Lithog. Ludwig & Briggs, 1840. (Biblioteca Nacional)

Litografia colorida no original, desenho de Rafael Mendes de Carvalho. Ainda que não se possa recuperar seu contexto, a caricatura feita pelo discípulo de Araújo Porto-Alegre, fixou o registro dos cartazes de espetáculos colados nas ruas. Representando dessa forma também sua proximidade, enquanto desenho gráfico, para com o impresso. Além de caricaturizar seu caráter de arte menor frente ao gênero valorizado do retrato.

MODULAÇÕES

POÉTICAS.

PRECEDIDAS DE UM

BOSQUEJO DA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA,

PER

Joaquim Norberto de Souza Silva.

Est quedam prode rebus, si non desit ultra.
DORATICA.



RIO DE JANEIRO.

TYPOGRAPHIA FRANCEZA, RUA DE S. JOSE N. 64.

1841.

AO DECANO DA LITTERATURA NACIONAL,

A CURTO RUIZ DA INDEPENDENCIA DO BRASIL.

O Sr. Rui, Inc.

Januario da Cunha Barbosa.

Conego e Pregador da Sancta Igreja Cathedral e capella imperial; Officiario da ordem imperial do cruzado, e commendador da de Christo; Arcede Romano, Socio correspondente do Instituto historico de Franca e Honorario da Sociedade Politecnica pratica, secretario perpetuo da Sociedade Auxiliadora da industria nacional e do Instituto brasileiro, e um de seus fundadores; Chronista do Imperio; Bibliotecario da Bibliotera nacional; Professor jubilado de Philosophia racional e moral na cadeira da arte e examinador do Seminario episcopal de S. Jose.

D. O. C.

Joaquim Norberto de Sousa Silva. *Modulações Poéticas. precedidas de um Bosquejo da História da Poesia Brasileira.* Rio de Janeiro. Tip. Francesa. 1841. (Biblioteca Nacional)

Realizando um dos primeiros ensaios de historiografia literária, Joaquim Norberto inseria-se no circuito de legitimações reciprocas que comporiam uma tradição. Recorria à autoridade de parnasos e florilégios anteriores: a cerimoniosa dedicatória a Januário da Cunha Barbosa, o pedestal composto pela lista de seus títulos, autenticava o que estrategicamente se colocara no ponto mais alto da página: a literatura nacional.

MOSAICO POÉTICO.

191

POESIAS BRASILEIRAS

ANTIGAS E MODERNAS, RARAS E INEDITAS,

acompanhadas de notas, noticias biographicas e criticas, e
de uma introdução sobre a litteratura nacional,

PUBLICADO

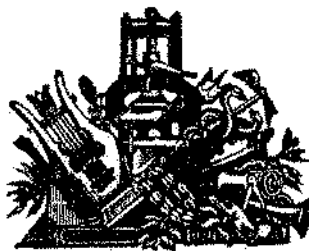
SOB OS AUSPÍCIOS DE UMA ASSOCIAÇÃO,

POR

Emilio Adê

E

Joaquim Norberto de Sousa Silva.



RIO DE JANEIRO.

TIPOGRAPHIA DE BERTHE E HARING, RUA DO OCVADOR N. 123.—1844.

Emilio Adê e Joaquim Norberto de Sousa Silva. *Mosaico Poético*. Rio de Janeiro. Tip. de Berthe e Haring. 1844. (Biblioteca Nacional)

"...como porém não nos serão agradecidas as gerações do futuro por não deixarmos se dispersarem e se perderem no volver do tempo, como em épocas em que não possuíamos a sublime arte de Guttenberg, tantas e tantas produções que, disseminadas e desamparadas à poeira dos anos, aí jazem como que condenadas ao olvido, por parecerem não ter mais que uma limitada importância, e que no entanto, reunidas que sejam, formarão o corpo de toda uma literatura." (*Prólogo*, p. 5) As antologias amparavam-se na capacidade material do livro de conferir unidade a textos singulares, de estatutos e historicidades desiguais, obtendo o efeito de um continuum pela própria sequencialidade linear da composição impressa.

DE UM NOIVADO. 113

CORIMBABA.

« — Tenho animo. . . — »

SOLITARIO.

« — Avança

Pelo aberto rochedo. Adeos, mancho. — »

CORIMBABA.

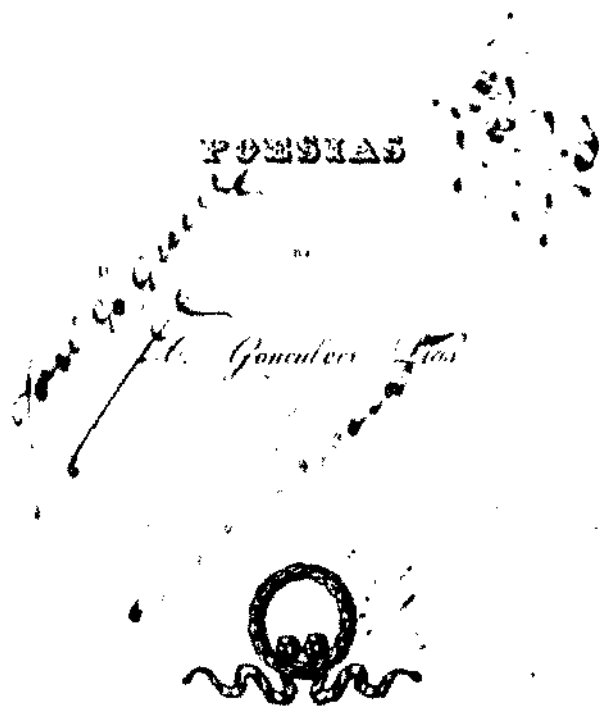
Deos vos salve, bom velho. Até a volta.

FIM DO CANTO 4.º



Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa. *Os Três Dias de Um Noivado*. Rio de Janeiro. Tip. Imparcial de Paula Brito. 1844.

As vinhetas de caixa ajustam-se ao indianismo no poema narrativo de Teixeira e Sousa.

PRIMEIROS CANTOS**RIO DE JANEIRO**

EM CASA DE

EDUARDO E HENRIQUE LAEMMERT

Rua de (Cidade) n.º 77

1846

Antonio Gonçalves Dias. *Primeiros Cantos*. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. (Biblioteca Nacional)

Em meio a sua dôr só descobria
Do Archão os candidíssimos vestidos,
E os lampejos da espada fulminante,
Que o Eden tão mimoso lhe vedava.

Porém quando algum dia o colorido
Das vivas illusões, que hoje conservo
Sem força esmorecer, — e as tão viçosas
Espiranças, que eu educo, se afundarem
Em mar de desganhos; — a desgraça
Do naufrágio da vida hade arrear-me
À praia tão querida, que ora deixo,
Tal parte o desterrado: um dia as vagas
Hão de os seus restos regeritar na praia,
D'onde tão novo se partira, e onde
Procura a cinza fria achar jazigo.



NOTA AO HYMNO A TARDE.

Sobre este mesmo assunto escreveu um amigo e conhecido, o Sr. Theodoro José Corrêa, a seguinte composição, que vem impressa em seu livro annuaes do Journal da Associação Literaria Maranhense, as composições que foi feita, como eu disse, e como se tem fallado, em uma copia evidentemente má. Não posso trazer a tentação de transcrever para aqui alguns trechos d'esta composição, bem que não tenha a mão o papel de que talho este livro, mas de bom grado a deixo por inteiro, para que d'ella se podesse ter exacta noticia, e assim melhor avaliar-se o movimento da obra, e por ventura do Author.

HYMNO A TARDE.

THEODORO JOSÉ CORRÊA.

1846.

Salve, o Virgem, que tanto te assemelhas
À munda noite no sereno gesto!
Quão placida e modesta teos effluvios
Pelas pardas campinas
Sobre as azas dos zephyros diffundes!

Que amavel quadro se me offerece aos olhos!
Onde quee que os dilate, ja nas agoas,
Na densa umbrosa selva, ja nos campos
Melancolia, amor, doçura encontro!

Antonio Gonçalves Dias. *Primeiros Cantos*. Rio de Janeiro. Eduardo e Henrique Laemmert. 1846.

Pequeno solo da vinheta, encerrando os *Primeiros Cantos*, ao final do poema "Adeus aos meus Amigos do Maranhão". A função dos paratextos, no entanto, centraria-se menos nos ornamentos tipográficos do que na seqüência de epigramas aos poemas. Gonçalves Dias citava Goethe, Victor Hugo, Shakespeare, Ovidio e Virgílio, Lamartine e Byron, posicionando-se singularmente como leitor e escritor e inserindo-se numa tradição puramente literária, através do recurso a esse espaço periférico aberto ao exterior do texto — a epigrafe.

Jusqu'aux premiers foyers de maux
 Que tout mort-peuple a créés
 S'assemble
 Nécessité plus et démons
 Rous, chautons, blasphèmes
 Ensemble

Amor Beza bath dans ses loes
 Appelle la toute, c'est lui
 Saquette
 Et son de fantaisies comiques
 L'œuvre entière des suriens
 Sa petite

Et devant leurs mots tombaient
 Tracer par les airs des sillons
 De flamme,
 Le passant, sans de terre,
 Plus, et recommandé au Seigneur
 Sou amo



Ces vers, et autres non moins rocaillieux, sont escortés d'une multitude d'épigrammes. Le poète nébuleux les prodigue, les sème à pleines mains, en met dix pour une ode. Elles sont la plupart, tirées d'écrivains étrangers, et s'il y admet des auteurs français, c'est pour la plus grande gloire de ses amis et connaissances, dont les poésies inédites lui fournissent un beau choix de citations.

Hélas ! hélas !

(SHAKSPEARE, traduction de Letaourneau)

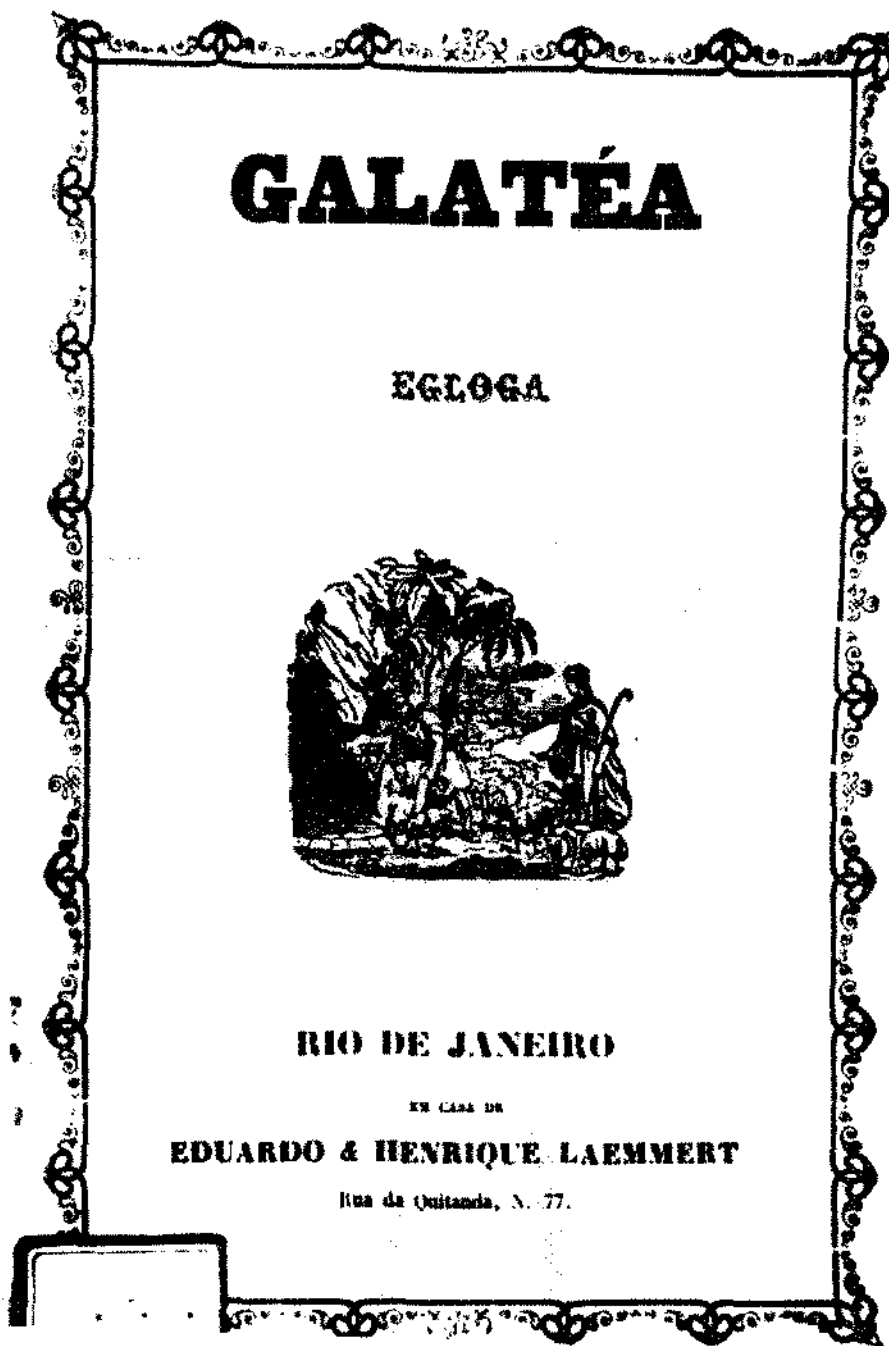
C'est un spectacle étrange, et qui merite certes
 Qu'on ferme pour le soir les fenêtres ouvertes

(ARISTOPE GLEDICARD, *Saguet*)

(John Barry, traduction nouvelle et inédite)

Les Français Peints par Eux-Mêmes. Paris, Curmer, 1840. t. II. (Biblioteca Nacional)

"Ces vers, et autres non moins rocaillieux, sont escortés d'une multitude d'épigrammes. Le poète nébuleux les prodigue, les sème à pleines mains, en met dix pour une ode. Elles sont la plupart, tirées d'écrivains étrangers, et s'il y admet des auteurs français, c'est pour la plus grande gloire de ses amis et connaissances, dont les poésies inédites lui fournissent un beau choix de citations." ("Le Poète", ilustração de Lorentz). A fisiologia do poeta satirizava o abuso das citações. Como a ilustração sugeria, dentro das novas convenções românticas, paradoxalmente o excesso de citações refletia a aflição na busca da originalidade.



Galathea. égloga. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert. 1844. (Biblioteca Nacional)

A *Galathea* integrava a série de edições populares, publicadas pelos Laemmerts nos anos 40 do século passado. Em pequeno formato, com número de páginas reduzido, impressas como folhetos, novelas, contos e narrativas pertencentes ao repertório dos almanaques populares europeus, formavam uma biblioteca literária a baixo preço.



GALATÉIA

ÉGLOGA

Primeira Parte.

POLYFENO E LAURINDO.

POLYFENO.

Ah! Campos, campos meus! Vós, que algum dia
 Me servíeis de amável companhia;
 Vós, que os ouvidos dadeis ao meu canto,
 Prestai-me hoje, para ouvir meu pranto;
 Se bem, que assaz me custa magoar-vos,
 Depois de com meu canto deliciar-vos;
 Mas eu adoçarei a vossa mágoa,
 Dando-vos de meus olhos rios de agoa:
 Com ella florecci para os viventes,
 E à custa do meu mal vivei contentes,
 Que eu não vos lograrei, não; nem já agora
 A minha morte pôde ter demora:
 Os Ceos a mandem, que em tormentos fortes,
 Uma morte é melhor, que muitas mortes.
 Ah! Campos, se vós fosseis animados,
 E ponderásseis bem os meus cuidados,
 De mim aprenderíeis, que a ventura,
 Ao que nasceu feliz, é que procura;
 E aquelle, que nasceu já desgraçado,
 Sempre lhe foge com semblante irado.
 Mas quem é, que este monte vem subindo?
 Pelo traje e Pastor: sim, é Laurindo.
 Que talvez indignado, se-entar-me,

Galatéia. égloga. Rio de Janeiro. Eduardo e Henrique Laemmert, 1844. (Biblioteca Nacional)

Estampas extratextuais coloridas, colocadas junto à abertura dos textos, forneciam de saída ao leitor uma cena, os personagens e um cenário.

O ANIVERSARIO DE D. MIGUEL

EM 1828;

ROMANCE HISTORICO

POB

J. M. p. da Silva.

RIO DE JANEIRO,

IMP. E CONST. DE J. VILLENEUVE E COMP.

RUA DO OUVIDOR, N. 65.

1839.

João Manoel Pereira da Silva. *O Aniversário de D. Miguel em 1828*. romance histórico. Rio de Janeiro. Tip. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve. 1839. (Biblioteca Nacional)

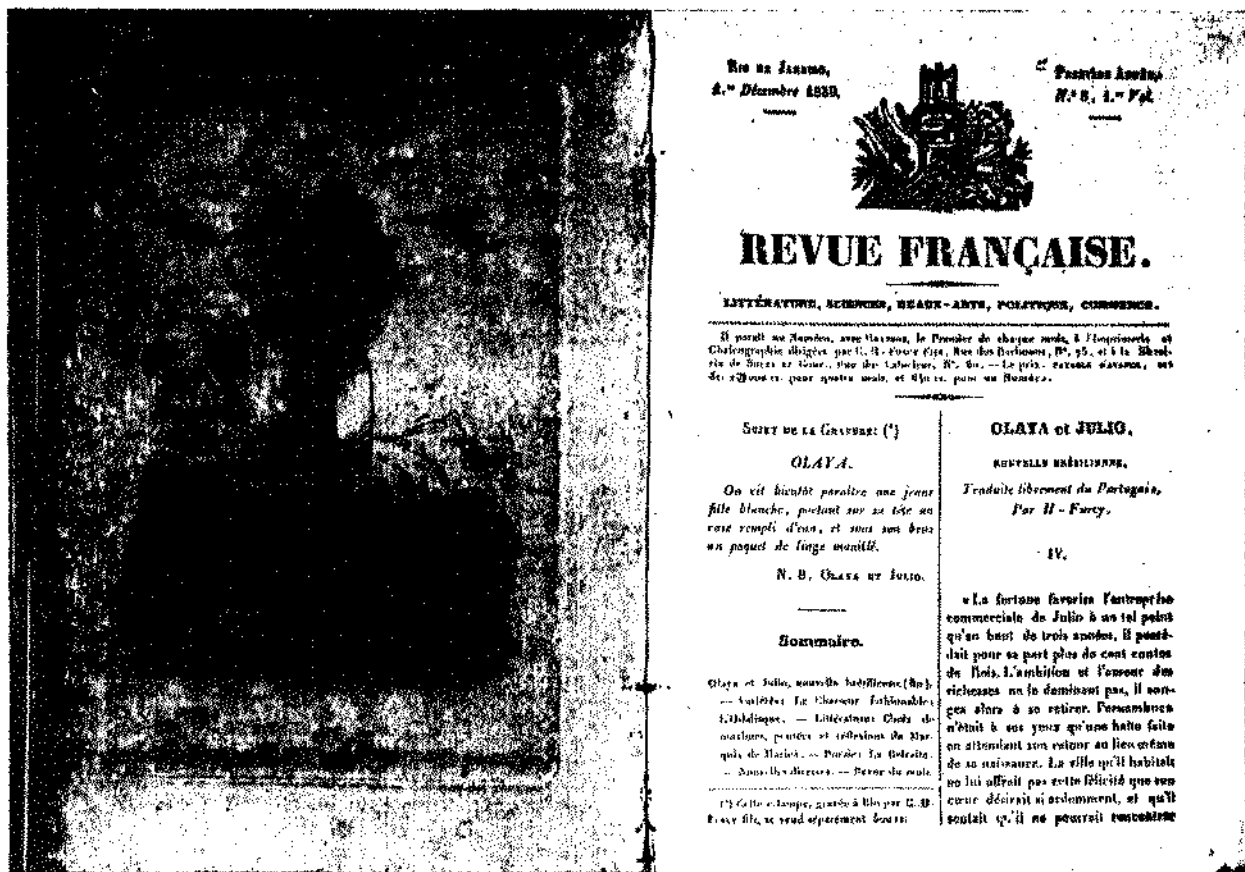
Junto a coleção semelhante a dos Laemmerts, surgiam os primeiros ensaios do romance brasileiro. Partilhando modos de publicação barateados, com novelas e narrativas de circulação anônima.

*Achão-se na mesma casa as Novellas
seguintes.*

AS AMIGAS RIVaes, ou Henriqueta e Lucia...	320 rs.
CAMIRÉ, novella americana.	240 rs.
CASAMENTO por vingança, novella.	320 rs.
CELESTINA, novella hespanhola . escripta na lingua franceza por Florian, e traduzida em portu- guez	200 rs.
CLAUDINA, novella Saboyarda.	240 rs.
CONFISSÃO geral do marujo Vicente.	400 rs.
DOROTHEA, ou a Lisbonense infeliz	320 rs.
FORÇA DA AMIZADE, novella.	480 rs.
GATICANEA, ou cruelissima guerra entre os Cães e os Gatos.	640 rs.
HISTORIA da Donzella Theodora.	320 rs.
HISTORIA da mulher serpente.	180 rs.
HISTORIA de hum enforcado.	80 rs.
HISTORIA de João de Calais.	320 rs.
HISTORIA do Celebrre Caramuru, ou o homem de fogo	160 rs.
HISTORIA do Hespanhol Jose Maria.	80 rs.
HISTORIA dos tres corcovados de Setuval.	120 rs.
HISTORIA NOVA do Imperador Carlos Magno.	320 rs.
HISTORIA POLONEZA de Lowinski e Lodoiska.	640 rs.
MALICIA das Mulheres.	80 rs.
O AMOR offendido e vingado.	120 rs.

João Manoel Pereira da Silva. *O Aniversário de D. Miguel em 1828*, romance histórico. Rio de Janeiro, Tip. Imperial e Constitucional de J. Villeneuve, 1839. (Biblioteca Nacional).

Anúncio dos títulos publicados por Villeneuve, na última página da edição do romance de Pereira da Silva.



Revue Française. Rio de Janeiro, Imp. C. H. Furcy, nº 8, v. I, 1º de dezembro de 1839. (Biblioteca Nacional)

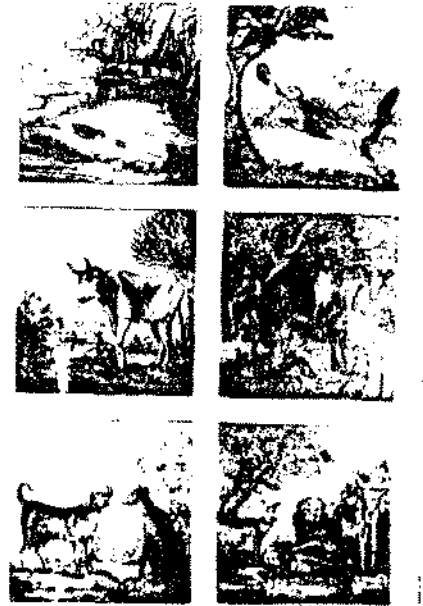
Na *Revue Française*, uma das primeiras novelas brasileiras, *Olaya e Julio*, aparece numa versão traduzida, seriada e ilustrada. O próprio Charles Furcy Fils, desenhista e gravador instalado na Corte, traduz e ilustra a novela originalmente publicada em português no periódico *O Beija-Flor*. Na estampa, em primeiro plano uma figura caminha, silueta feminina ambientada num cenário pitoresco. A primeira página da revista, ao lado, não deixa dúvidas quanto ao tema da gravura; a citação deslocada do texto, destacada em itálico, a identifica com a personagem Olaya: "On vit bientôt paraître une jeune fille blanche, portant sur sa tête un vase rempli d'eau, et sous son bras un paquet de linge mouillé." Citação-legenda que corrige e desfaz a autonomia do desenho extratextual, ao mesmo tempo que, através dele, garante e autentica a referencialidade do texto literário.

FABLES CHOISIES
 ET
 LA FONTAINE.

FABLE I.

La Cigale et la Fourmi.

La Cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise lui vint au
 Dos, son petit manteau
 De couleur ou de vermillon
 N'ayant ni four, ni laine
 Tant le jour, sa voisine,
 La priant de lui prêter
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle,
 Je vous prêter, lui dit-elle,
 Avec l'été, moi d'animal,
 J'ai fait provision.
 Et comment est-elle possible
 Ce que vous m'avez demandé,
 Quand elle est en temps chaud
 D'avoir fait cette provision,
 N'ayant point de tout travaillé
 Et de n'avoir rien fait de bon
 Pendant l'été ?



Fables Choisies de La Fontaine/Fábulas Escolhidas de La Fontaine. Rio de Janeiro. Tip. e Livraria de Educação de C. H. Furcy. 1839. trad. Filinto Elysio, ilustr. (Biblioteca Nacional)

Em suas estampas extratextuais, Charles Furcy Fils reunia seis pequenas gravuras dispostas em colunas para a ilustração das *Fábulas* de La Fontaine, lançadas por ele em edição bilingue. A incompatibilidade da gravura em talho-doce com a impressão tipográfica de textos, fazia com que a letra e a imagem se mantivessem rigidamente isoladas.

24 FABLES CHOISIES DE LA FONTAINE.

Et mirent en commun le gain et le dommage.
 Dans les lacs de la chèvre au cerf se trouva pris.
 Vers ses associés aussitôt elle envoïe.
 Eux venus, le lion pas ses angles compta.
 Et dit: nous sommes quatre à partager le proie.
 Puis en autant de parts le cerf il dépeça;
 Prêt pour lui la première en qualité de sire,
 Elle doit être à moi, dit-il, et la raison.

C'est que je m'appelle lion:

A cela l'on a rien à dire.

La seconde, par droit, me doit échoir encore:
 Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort.
 Comme le plus vaillant, je prétends la troisième.
 Si quelqu'un de vous touche à la quatrième,
 Je féroçifierai tout d'abord.

FABLE VII.

La Besace.

Jupiter dit un jour: Que tout ce qui respire
 Soit venime comparé aux pieds de ma grandeur.
 Si dans son composé quelqu'un trouve à redire;

Il peut le déclarer sans peur;

Je mettrai remède à la chose.

Venez, singe, parlez le premier, et pour cause:
 Voyez ces animaux; faites comparaison

De leurs beautés avec les vôtres.

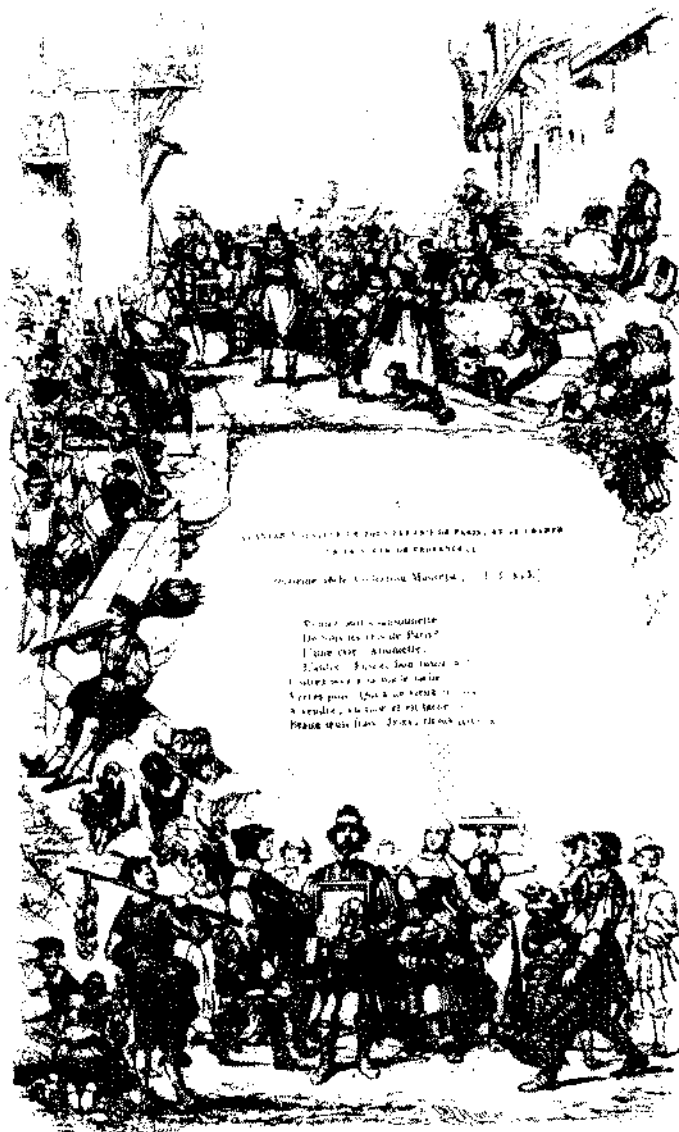
Etes-vous satisfait? Mu! dit-il, pourquoi non?

N'est-ce pas en dire pieds aussi bien que les autres?



Fables Choisies de La Fontaine/Fábulas Escolhidas de La Fontaine. Rio de Janeiro, Tip. e Livraria de Educação de C. H. Furcy, 1839, trad. Filinto Elysio, ilustr. (Biblioteca Nacional)

A ilustração em série de quadros, propunha-se como sequência autônoma, não articulada e sem correspondência direta com a página do texto que a antecedia. As *Fábulas* publicadas por Furcy Fils são exemplares dos limites técnicos encontrados pelas raras tentativas de edição de livros ilustrados no Brasil, na primeira metade do século XIX.



Magasin Pittoresque. Paris. Edouard Charton. 1845.
(Biblioteca Nacional)

A compatibilidade entre os procedimentos da gravura em madeira de topo e a tipografia, permitindo a reprodução simultânea de textos e imagens, tornara a ilustração uma das artes características do romantismo. No *Magasin Pittoresque*, a citação poética e o desenho gráfico conjugavam-se no espaço de uma página estruturada teatralmente. Através do desenho, ela ganhava profundidade e volume. A murada à esquerda poderia parecer separar os campos da imagem e do texto, mas a figura de um homem debruçado sobre ela, junto ao cão, integrava o branco em torno ao poema (o fundo branco entre as letras impressas, chamado na tipografia do século XIX, a margem interior), aos demais elementos pictóricos. Branco que o desenho transforma em figuração da água, e seus contornos na delimitação imaginária de um espaço acústico. Assinalava o lugar da voz na leitura de um poema que é uma canção: "Chanson Nouvelle de tous les Cris de Paris, et le Chanteur sur la Volte de Provence". As imagens dos vendedores ambulantes e seus pregões tematizados no poema, permitiam à ilustração explorar os recursos gráficos da página, numa expressividade limite, que aspirava ao som.



A CHOUPANA DOS INDIOS DA AMERICA DO SUL.

A bella estampa que hoje apresentámos, representa bem entre os espeques da cabana. No meio desta observa-se uma choupana de indios na America do Sul. — He apenas um grande cesto de junco sobre quatro pés, que na hum tecto coberto com grandes folhas de pandoba, e lhes serve para guardar os generos de que se sustentão, sustentado sobre nove espeques, os tres do centro mais os utensilios da cozinha. Estas cabanas são abertas. — Nas choupanas são construidas por algumas das grandes tribos das Guaranis, que habitão o continente entre dentro se encontram produzidas, servem algumas vezes para o Amazonas e o Rio de Prata, e que fôrmo a quasi to-ta abrigo nas suas estadas. — Os moradores destas choupanas são a população indigena do Brasil. Os viajantes para dormirem em estas choupanas, e os utensilios que os tem visitado, descrevem estes indios como sim- ilhos aos que se servem, observão-se dependura-pies, e pacíficos, habitando pela maior parte no centro dos rios. Mas em todas as choupanas se encontra de densos bosques, e vivendo principalmente do produ- to hum ou duas raras de que os indios se servem para pe- s-cto da vida em que empregão a maior parte do tempo. — Esta indios acreditão que ha hum *Esprito bom*, e hum

VOL. I.

O Arquivo Popular, semanário pinturesco. Lisboa, Tip. de A. J. C. da Cruz, 1837. (Biblioteca Nacional)

Periódico ilustrado português de circulação bastante ampla no Brasil da primeira metade do século passado. Seu editor, Antonio José Candido da Cruz, antes dele publicara *O Periódico dos Pobres* (1826-1828). A importação dos estereótipos do *Penny Magazine* tornava possível acrescentar o atrativo das ilustrações a seu propósito de uma imprensa popular e instrutiva. Controverso nos meios literários por ser tomado como uma cópia do *magazine* inglês, essa mesma característica lhe proporcionava um grande número de leitores e fazia dele um concorrente de peso no mercado de periódicos brasileiros, por ser mais fiel à fórmula original inglesa, não só em seu conteúdo editorial, mas em seus baixos preços de venda e assinaturas.

O PANORAMA

JORNAL LITTERARIO E INSTRUCTIVO

SOCIEDADE PROPAGADORA DOS CONHECIMENTOS UTEIS.

102

PUBLICADO TODOS OS SABADOS.

ABRIL 13, 1839.

206



UMA VISTA DE CAEN.

A cidade de Caen, promontório-se mar., o principal foco das luzes e civilização da antiga Normandia, está situada, não distante do costa maritima, num valle fértil e fértil, na confluencia do Orne e do fidon. Pelo tratado do 11.º seculo, o filho de Roberto do Duque, Guilherme o conquistador, Duque de Normandia, e rei d'Inglaterra, elevou Caen a categoria de cidade, deu-lhe consideração, e augmentou a consideravelmente. No principio do seculo 13.º, Caen tomou como lado o ducado de Normandia, passou para o dominio francez, ao tratado de Philippe Augusto, pela confederação feudal, feita ao monarcha ingles, João Sem terra, vassallo da coroa de França. Ainda por duas vezes, em 1346 e 1417, apesar de suas altas muralhas, e vinte torres, apesar de seu arvorente castillo, e largos fossos cheios pelos dois rios, que a lavam, caitou na obediencia dos herdeiros dos seus primeiros senhores. Realizou-se depois de França, lhe tem sempre pertencido.

Esta cidade tendo entrado cedo na categoria da civilização, occupou nella sempre logar distincto; e constitueo o catalogo dos homens illustres da França com os nomes de Malherbe, Segrais, Malblanc, e do celebre Huet, bispo de Avranches. A sua bibliotheca, que encerra quarenta mil volumes; o seu museu, adornado com varios quadros do Poussin, do Perugi-

no, de Rubens e outros, a sua academia universitaria, as suas escolas de medicina, de direito, de architectura, e de navegação, a sua academia das sciencias, artes, e bellas-lettas, o seu instituto de estudos, as suas muitas associações scientificas e litterarias, o seu jardim botânico, resumem tudo por um modo avolumado a actividade, superior a sua condição de cidade secundaria, com que propaga e feruenda o thesouro dos conhecimentos humanos.

Nesta terra, onde tanto se cultivam as letras e as sciencias, e que não pouco floresce com o commercio interno, acham-se tambem os apaixonados pelas artes, além dos publicos estabelecimentos, monumentos dignos d'attenção. A igreja de S. Pedro de Dorneval, com sua torre antiga e afamada, não é o unico edificio famoso; outros ha recommendaveis, ou pela antiguidade, ou pela belleza das formas e delicadeza dos ornatos, ou pelas recordações que suscitam. As ruínas de Guilherme o conquistador, se encontram por toda a cidade, e ainda no castello se conservam porções que elle edificou.

Guilherme tendo casado com Mathilde de Flandres, sua parente em grau prohibido, o papa Nicolau 2.º ratificou o matrimonio, com condição, porém, que cada um dos conjuges fundaria seu mosteiro; a abbadia de Loudeac, de mulheres, n'um arrabalde, e

O Panorama. Jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis. Lisboa, Tip. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1839. (Biblioteca Nacional)

A revista literária ilustrada de maior prestígio em Portugal e no Brasil da primeira metade do século XIX, possuiu por directores Alexandre Herculano e Antonio Feliciano de Castilho. Chegara ao sucesso por conciliar e encontrar uma via intermediária entre a estereotipia e o original. Da mesma forma que suas ilustrações eram muitas vezes regravações de estampas, e não simples reproduções de estereótipos, seus conteúdos alternavam a tradução e adaptação de artigos do *magazines* europeus, com a publicação de produções literárias originais. Sem fugir à cópia, a solução portuguesa tornava os periódicos ilustrados um mercado viável à profissionalização dos escritores.

temos um caráter particular, não se porque em...

que se não seja para demonstrar que de...

Um só não basta para mostrar, que não é...

Uma e outra natureza são igualmente abertas...

Partis, quando vejo o autor do livro...

em sempre ao Seta nos primeiros atores de...

— Linda o Sr. Dr. Erasmo de Noron e...

QUADRA. Em sua alma de uma vida. Anáclor mago re cura. Não é tudo, nem deixo. E a pena d'alma para...

E. de S. e U. Constante.

NOVAS LITHOGRAFIA, ESTAMPARIA e OFFICINA DE ENCADENAÇÃO DE DOZES DE DEZEMBRO. FRAÇA DA CONSTITUIÇÃO N. 64, 66, e 68.

MARMOTA FLUMINENSE JORNAL DE MODAS E VARIEDADES.

Indicações de livros e obras de arte...

A HAMBURGA.

A dança moderna.

Antigamente o bom gosto da dança...



A estrofe, que substituiu a antiga...



O grande modelo não está mais...

ROMANCE BRASILEIRO

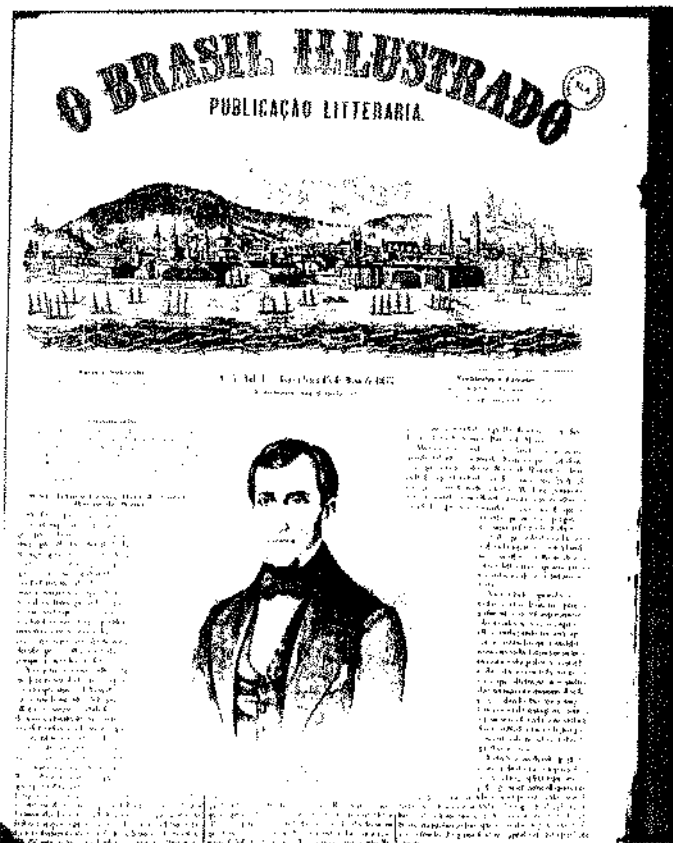
MIRIA, ou a menina roubada.

Um conto de ficção...

Alguns dias depois de morto...

Marmota Fluminense. Jornal de Modas e Variedades. Rio de Janeiro. Emp. Tip. Dous de Dezembro de Paula Brito, 1852. (Biblioteca Nacional)

Com Francisco de Paula Brito nacionalizava-se a própria figura do editor. De simples aprendiz de tipógrafo, chegaria aos anos 50 do século passado, entre os proprietários das oficinas mais bem equipadas do Rio de Janeiro. Suas Marmotas exibiriam a marca da periodicidade mais estável e prolongada entre os periódicos brasileiros da primeira metade do século XIX, estendendo-se de 1849 a 1864. Conferindo um estilo pessoal à imprensa de entretenimento, desenvolvido em paralelo à edição de livros (a lista de títulos publicados por sua oficina inclui os autores mais importantes do século passado), sua contribuição à popularização da literatura, partia de seu talento eclético em combinar importações e contrafações à defesa do original, o investimento em inovações técnicas e o favor monárquico, a publicação de autores prestigiados simultânea a de almanaques, folhinhas e livros de sortes.



O Brasil Ilustrado, publicação literária. Rio de Janeiro, Tip. N. Lobo Vianna & Filhos, 1855, nº 3, v. I. (Biblioteca Nacional)



O Brasil Ilustrado, publicação literária. Rio de Janeiro, Tip. N. Lobo Vianna & Filhos, 1855, nº 3, v. I. (Biblioteca Nacional)

O Brasil Ilustrado, publicação literária. Rio de Janeiro, Tip. N. Lobo Vianna & Filhos, 1855, nº 3, v. I. (Biblioteca Nacional)

Periódico mensal, o *Brasil Ilustrado*, com as litografias intratextuais de Sisson, assinalava o ponto de transição da segunda metade do século passado: a ilustração assumia sua função no interior da página impressa, com uma adequação estética até então não obtida. Sua valorização artística dependia do ajuste a meios e procedimentos técnicos que na época começavam a se mostrar possíveis. Na litografia da inauguração da estrada de ferro de Petrópolis, ou no retrato de Mauá, o registro realista da modernização técnica relacionava o fato a seu herói. Já não era o *Penny Magazine* o modelo no horizonte dos periódicos ilustrados brasileiros, mas o *Illustrated London News* e a ilustração de notícias. Como também o desenho litográfico de Sisson tomava por modelo e se utilizava de uma nova técnica: a fotografia.

colônia que se povoou... de escravos... de trabalho... de cultura...



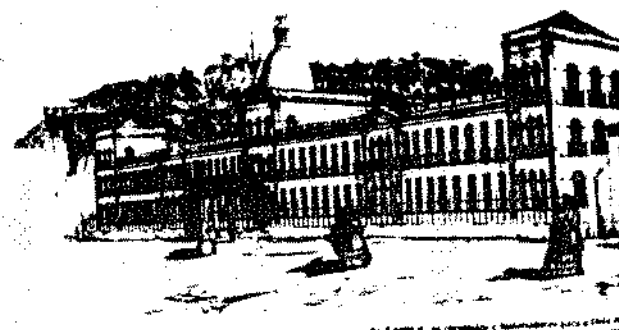
As cenas de origem e os melhoramentos urbanos... civilidade: a função ideológica até então cumprida pelos textos...

O BRASIL ILUSTRADO

PUBLICAÇÃO LITTERARIA.



Vol. 2. No. 1. — Rua do Ouvidor, 11. — Rio de Janeiro, 1855.



Publicação mensal... Rio de Janeiro... 1855...

O Brasil Ilustrado, publicação literária. Rio de Janeiro. Tip. N. Lobo Vianna & Filhos, 1855. nº 2. v. 1.

As cenas de origem e os melhoramentos urbanos, conversão e civilidade: a função ideológica até então cumprida pelos textos, com o aperfeiçoamento das técnicas e a maior habilidade artística, transfere-se para o grau maior de eficácia permitido pela imagem.



LE COMPOSITEUR TYPOGRAPHE



C'est l'antiquaire, la reproduction des lettres imprimées au fers et de temps immémorial, par des copistes à la main. A Rome, les copistes avaient par-
 tices en deux classes : ceux qui traçaient les lettres et que l'on appelait *librarii*, ceux qui, au moyen d'un système d'abréviations, travaillaient les descentes, les plieuses, en prenant des notes de devant le mot de *manoir*. Pendant le moyen-âge, il y eut des artistes qui savaient employer les manuscrits d'ouvrages romains, vers, livres, romans, etc., qui non seulement encadraient ainsi le texte avec une patience infatigable, mais copiaient encore des mosaïques, représentant que les merveilleuses histoires de la Bible, grands peintres dont le nom même est presque ignoré. On pense bien que des livres, fruits d'un labeur aussi opiniâtre, devaient être fort rares et fort chers. Aussi voyons-nous plusieurs de nos rois hériter à leur fils, comme un brillant héritage, leur bibliothèque, composée de huit à dix volumes. Quelques-uns, qui des dix années dans leur cellule sans lire par le penne et la pierre, les copistes, ces pauvres et modestes travailleurs, ne trouvaient leur existence que par l'œuvre d'un qui sortait de leurs mains pour passer dans les petites matrices et par les presses, genres d'ouvrages et des entreprises d'artisans. La découverte de l'imprimerie, en ruinant ces humbles héros de la fin du siècle, a été plus que rare toute différence de moyens et de caractère, c'est d'être que nous avons nous occupés.

Il y a des moments que l'on demande le compositeur, c'est l'impression, c'est l'œuvre en bien, c'est l'œuvre et pour l'œuvre. L'impression proprement dite, le travail est un chef, bien, grosse, etc., ainsi que le font les compositeurs. Mais les

A tipografia sustentata a letra.

("Le Compositeur Typographique". *Les Français Peints par Eux-Mêmes*, Paris, Curmer, 1840, t. II.)

BIBLIOGRAFIA

- ADET, Emilio e SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Mosaico Poético, Poesias Brasileiras Antigas e Modernas, raras e inéditas*. Rio de Janeiro, Tipografia de Berthe e Haring, 1844.
- ADHEMAR, Jean. *Les Estampes*. Paris, Gründ, Collection de L'Amateur, 1973.
- ALLEN, James Smith. *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in 19th Century*. New York, Syracuse University Press, 1981.
- ALVARENGA, Lucas José de. *Statira e Zoroastes*. Novela. Rio de Janeiro, Imperial Typ. de Plancher, 1826.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. "Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle". In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Paris, Société d'histoire moderne et contemporaine, 1992, t. XXXIV, p. 6-28.
- Amostras de Typos, Flores, Linhas e Emblemas*. Typ. Americana de I. P. da Costa. Rio de Janeiro, 1839.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo, Ed. Atica, 1989.
- ARÉAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- AZEVEDO, Moreira de. "Origem e Desenvolvimento da Imprensa no Rio de Janeiro". In: *Revista Trimestral do IHGB*, tomo 28, v. 31, 1865, p. 194-95.

- BARBOSA, Francisco de Assis. *Alguns Aspectos da Influência Francesa no Brasil: Notas em torno de Anatole Louis Garraux e da sua Livraria em São Paulo*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1963.
- BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnazo Brasileiro, ou Colleção das Melhores poesias dos Poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*. Rio de Janeiro, Typ. Imperial e Nacional, 1829-1832, 2 v.
- BEAUNE, Jean-Claude. "L'Encyclopédie, autre raison, autre science?". In: *Millieux, Revue trimestrielle du Centre de Recherches sur la Civilisation Industrielle*. Montceau-les-Mines, out-1984/jan. 1985, nº 19-20.
- BELLANGER, Claude (org.). *Histoire Général de la Presse Française*. Paris, PUF, 1969, t. II.
- BENJAMIN, Walter. *Textos Escolhidos. Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BERGER, Paulo. *A Tipografia no Rio de Janeiro*. Impressores Bibliográficos (1808-1900). Rio de Janeiro, Cia. Ind. de Papel Pirahy, 1984.
- BHABHA, Homi K.(org.) *Nation and Narration*. London/New York, Routledge, 1990.
- BLAND, David. *A History of Book Illustration*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1969.

- BRITO, Francisco de Paula. *Discurso pela Comissão da Sociedade Auxiliadora das Artes, e Beneficente*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. de Francisco de Paula Brito, 1840.
- BURKE, Peter (org). *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. São Paulo, Unesp, 1992.
- CABRAL, Alfredo Vale. *Anais da Imprensa Nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1881.
- CAEIRO, Francisco da Gama. *Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX*. Coimbra, Separata do Bol. Bibl. Univ. de Coimbra, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira, Momentos Decisivos*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975, 2 v.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980.
- CARDIM, Elmano. *Justiniano José da Rocha*. São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1964. (Col. Brasiliana).
- CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC, sd.
- Catálogo dos livros do gabinete de leitura da cidade de Rio Grande de São Pedro do Sul*. Rio Grande, Typographia do Cruzeiro do Sul de José Vieira Braga, 1864.
- CERQUIGLINI, Bernard. *éloge de la Variante*. Histoire Critique de la Philologie. Paris, Seuil, 1989.

- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien*. Paris, Gallimard, 1990.
- CHAMPFLEURY. *Histoire de la Caricature Moderne*. Paris, F. Dentu Ed., 1865.
- CHARTIER, Roger. "Textos, impressos, leituras". In: *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand do Brasil, 1990, p. 121-39.
- _____. "Figures de L'Auteur". In: *L'Ordre des Livres. Lecteurs, Auteurs, Bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence, Ed. Alinea, 1992, p. 35-67.
- _____. "Du Livre au Lire". In: *Pratiques de la Lecture*. Paris, Rivages, 1985, p.62-87.
- _____. *Lectures et Lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, éditions du Seuil, 1987.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo. Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- CONTAT, Michel (org). *L'Auteur et le Manuscrit*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- COSTA, Cruz. *Contribuição à História das Idéias no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Hipólito José da. *Diário da Minha Viagem para a Filadélfia - 1798-1799*. Porto Alegre, Sulina/Ari, 1974.
- COUTINHO, Afrânio (org). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro/Brasília, Pallas Editora/INL, 1980, 2v.

- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo, Liv. Martins Ed./Edusp, 1972, 2 v.
- DIAS, Antonio Gonçalves. *Primeiros Cantos*. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1846.
- _____. *Leonor de Mendonça*. Drama original em Três atos e Cinco quadros. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1847. (Col. Archivo Theatral).
- _____. *Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro, Typ. Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.
- DIAS, Maria Odila da Silva. "Aspectos da Ilustração no Brasil". In: *RIHGB*, vol. 278, jan-mar. 1968, p. 105-170.
- DIDOT, Ambroise Firmin. *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la Gravure en Bois*. Paris, Typ. de Firmin Didot Frères et Fils, 1863.
- DIMAS Filho, Nelson. *Jornal do Commercio: a notícia dia a dia (1827-1987)*. Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Comércio, 1987.
- DOURADO, Mecenas. *Hipólito da Costa e o Correio Brasiliense*. Rio de Janeiro, Bibl. do Exército Editora, 1957, 2 v.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Literatos,*

- Discurso Preliminar e outros Textos.* Edição fac-similar de textos. São Paulo, Unesp, 1989.
- Estatutos da Sociedade Auxiliadora das Artes e Ofícios.* Rio de Janeiro, Typ. Fluminense de Brito e Comp., 1835.
- Estatutos da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional.* Rio de Janeiro, Typ. Imperial e Nacional, 1828.
- Estatutos da Sociedade Literária do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Typ. de R. Ogier, 1835.
- EULALIO, Alexandre. *Escritos.* Campinas, Ed. Unicamp/Unesp, 1992. (org. Berta Waldman e Luis Dantas).
- FEBVRE, Lucien e Martin, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro.* São Paulo, Unesp/Hucitec, 1992.
- FELTES, N. N. *Modes of Production of Victorian Novels.* Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra. Introdução à Bibliologia Brasileira. A Imagem Gravada.* São Paulo, Ed. Melhoramentos/Edusp/Sec.Cult.Ciência e Tecn., 1976.
- Flora Fluminensis de Frei José Mariano da Conceição Velloso. Documentos.* Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1961.
- FRANÇA, José Augusto. "Os Jornais Humorísticos Ilustrados em Portugal (1847-1905)". In: *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português Tal e Qual.* Lisboa, Liv. Bertrand, 1982, p. 19-53.
- GAMA, José Basílio da. *O Uruguay.* Rio de Janeiro, Imprensa Régia, 1811.
- _____. *O Uruguay.* Rio de Janeiro, Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito, 1855.

- GINISTY, Paul. *Antologie du Journalisme*. Paris, Librairie Delagrave, 1917, v. I.
- GOHDES, Clarence. *American Literature in Nineteenth Century England*. Illinois, Southern Illinois University Press, 1944.
- GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e Obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro, Brasiliana, 1965.
- GUÉRY, F. "Le Magasin Pittoresque". In: *Millieux, Revue trimestrielle du Centre de Recherches sur la Civilisation Industrielle*. Montceau-les-Mines, 1982, nº 9, p. 20-25.
- GUIMARÃES, V. P. de C. *Album Poético*. Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1842.
- HAY, Louis et alli. *De la Lettre au Livre*. Sémiotique des Manuscrits Littéraires. Paris, CNRS, 1989.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil (Sua História)*. São Paulo, Edusp, 1985.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma. A Modernidade na Selva*. São Paulo, Comp. das Letras, 1988.
- HASKELL, Francis. *The Painful Birth of the Art Book*. Londres, Thames & Hudson, 1987.
- HERCULANO, Alexandre. *Fragmentos Literários*. Rio de Janeiro, Graphica Sauer, 1927.
- HESSE, Raymond. *Le Livre d'Art*. Paris, La Renaissance du Livre, 1927.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1991. (org. Antonio Candido).

- HOGARTH, Paul. *Artistes Reporteurs*. Bélgica, Ed. Casterman, 1986.
- Jornal do Commercio*. Edição comemorativa do Primeiro Centenário. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1928.
- KERNAN, Alvin. *The Death of Literature*. New York/Londres, Yale University Press, 1990.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Leitura Rarefeita*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LAUFER, Roger. "L'Espace Graphique du Livre au XIXe siècle". In: *Romantisme: revue du dix-neuvième siècle*. Paris, (43), 1984, p. 63-72.
- LARAN, Jean. *L'Estampe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, v. I e II.
- LEFEVRE, Théotiste. *Guide Pratique du Compositeur d'Imprimerie*. Paris, Firmin Didot Frères, 1872-1873.
- LIMA, Luis da Costa. *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- LOBO, Hélio. *Manuel de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro, Liv. Agir Ed. , 1945.
- LOPES, Hélio. *A Divisão das Águas: contribuição ao estudo das revistas românticas. Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*, São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *A Carteira de Meu Tio*. Rio de Janeiro, Emp. Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito, 1855.

MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. *Poesias*. Rio de Janeiro, Typ. de R. Ogier, 1832.

_____. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Rio de Janeiro/Paris, João Pedro da Veiga/Dauvin et Fontaine Libraires, 1836.

_____. *Suspiros Poéticos e Saudades*. Rio de Janeiro/Paris, João Pedro da Veiga/Henrique Plon, 1858, 2ª ed. aumentada.

MARTIN, Henri-Jean e CHARTIER, Roger. *Histoire de l'édition française*. Le Temps des Éditeurs, du Romantisme à la Belle époque. Paris, Promodis, 1985, t. III.

MARTINS, Francisco de Souza. "Progresso do Jornalismo no Brasil". In: *Revista Trimestral do IHGB*, tomo VIII, 1846.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978, v. I.

_____. *A Palavra Escrita*. São Paulo, Ed. Anhembi, 1957.

MASCARENHAS, Nelson Lage. *Um Jornalista do Império: Firmino Rodrigues da Silva*. São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1961. (Col. Brasiliana).

MEYER, Marlise. "O Que é ou Quem foi Sinclair das Ilhas?". In: *Almanaque, cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1979, n.8, p. 82-99.

_____. "Folhetim para Almanaque ou Rocambole, a Iliada do Realejo". In: *Almanaque, cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, n. 14, p. 7-22.

- _____. "Voláteis e Versáteis, de Variedades e Folhetins se fez a Chronica". In: *Boletim Bibliográfico Mario de Andrade*. São Paulo, Sec. Municipal de Cultura, 1985, v. 46, n. 1-4, jan./dez., p. 17-41.
- _____. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1993.
- MOLLIER, Jean-Yves. *L'Argent e les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition (1880-1920)*. Paris, Fayard, 1988.
- MONFORT, Bruno. "La nouvelle et son mode de publication: le cas américain". In: *Poétique*. Paris, Seuil, (90), 1992, p. 153-171.
- MORAES, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, LTC, 1979.
- _____. *O Bibliófilo Aprendiz*. São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1965.
- MORAN, James. *Printing Presses. History & Development from the 15th Century to Modern Times*. Los Angeles, University of California Press, 1978.
- MOTT, Frank Luther. *A History of American Magazines (1741-1850)*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1967.
- MUNFORD, Lewis. *Técnica y Civilización*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- NOVAES, A. (org). *Tempo e História*. São Paulo, Comp. das Letras/Sec. Mun. de Cult., 1992.

- Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa. Estampas. Notícia histórica por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro, 1976.*
- OGIER, René. *Manual da Typographia Brasiliense*. Rio de Janeiro, Typ. de R. Ogier, 1832.
- PACHECO, Félix. *Hum francez brasileiro. Pedro Plancher: subsídios para a história do "Jornal do Commercio"*. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1917.
- PARENT-LARDEUR, François. *Les Cabinets de Lecture. La lecture publique à Paris sous la Restauration*. Paris, Payot, 1982.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *A Vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1943.
- PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Angélica e Firmino. Comédia em Cinco Atos*. Rio de Janeiro, Typ. de Bintot, 1845.
- _____. *O Ganhador*. Rio de Janeiro, Typ. de J. R. da Costa, 1844.
- RAMOS, Vitor. *A edição de Língua Portuguesa em França, 1800-1850. (Repertório de Títulos Publicados e Ensaio Crítico)*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- Uma Raridade Bibliográfica: O Canto Encomiástico de Diogo Pereira de Vasconcellos impresso pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes em Vila Rica, 1806*. Ed. fac-similar com estudo histórico e biobibliográfico de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro/São Paulo, Biblioteca Nacional/Gráfica Brasileira, 1986.

- RÉAU, Louis. *La Gravure d'Illustration*. Paris/Bruxelles, Les éditons G. Van Oest, 1928.
- RIZZINI, Carlos. *O Jornalismo antes da Tipografia*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1977.
- _____. *O Livro, o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 1988.
- _____. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1957.
- ROCHA, Justiniano José da. *Os Assassinos Misteriosos ou A Paixão dos Diamantes*, novela histórica. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1839.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. (Diversas Manifestações na Prosa, Reações Anti-Românticas na Poesia). Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1943, tomo V, 3a. ed.
- ROSEN, Charles e ZERNER, Henri. *Romanticism and Realism. The Mithology of Nineteenth Century Art*. London, Faber and Faber, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SEMERARD, Cláudia Marino e Ayrosa, Christiane. *História da Tipografia no Brasil*. São Paulo, Masp, 1979.
- SILVA ALVARENGA, Manoel Ignacio da. *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1864, 2 v.
- SILVA, Joaquim Carneiro da. *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*. Lisboa, Regia Officina Typografica, 1803.

- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Modulações Poéticas*.
Precedido de um Bosquejo da história da poesia
brasileira. Rio de Janeiro, Typ. Francesa, 1841.
- SILVA, João Manoel Pereira da. *O Aniversário de D. Miguel em
1828*. Romance histórico. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e
Const. de J. Villeneuve e Comp., 1839.
- _____. *Parnaso Brasileiro*. Rio de
Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1843-1848, 2 v.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio
de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo, Nacional, 1978.
- _____. *A Primeira Gazeta da Bahia: Idade
d'Ouro do Brasil*. São Paulo, Cultrix/INL, 1978.
- SOBRINHO, Barbosa Lima. *Antologia do Correio Braziliense*.
Rio de Janeiro/Brasília, Ed. Cátedra/INL, 1977.
- SOUSA, Antonio Gonçalves Teixeira e. *Cânticos Lyricos*. Rio
de Janeiro, Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1841.
- _____. *Os Três Dias de um
Noivado*. Rio de Janeiro, Typ. Imparcial de F. de Paula
Brito, 1844.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio
de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.
- STELLFELD, Carlos. *Os dois Vellozo. Biografias de José
Mariano da Conceição Velloso*. Rio de Janeiro, Gráfica
Editora Sousa, 1952.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil Não é Longe Daqui. O Narrador, a
viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

- _____. "O Figurino e a Forja". In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- _____. *Cinematógrafo de Letras*. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo, Comp. das Letras, 1987.
- _____. *Papéis Colados*. Ensaios. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.
- TASSIN, Algernon. *The Magazine in America*. New York, Dodd, Mead & Co., 1916.
- TAUBERT, Sigfred. *Bibliopola. Bilder und Texte aus der Welt des Buchhandels*. Hamburg, Ernst Hauswedell & Co., 1966.
- VELOSO, Frei José Mariano da Conceição. *Plantas Fluminenses*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1976.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
- VIANNA, Hélio. *Contribuição à História da Imprensa Brasileira (1812-1863)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. New York, Penguin Books, 1984.
- _____. *Culture and Society (1780-1950)*. Middlesex, Penguin Books, 1985.
- WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1955.

YEO, Richard. "Reading Encyclopedias: Science and Organization of Knowledge in British Dictionaries of Arts and Sciences, 1730-1850." In: *Isis, Journal of the History of Science Society*. Editorial Office University of Wisconsin, 1991, p. 24-49, v. 82, no. 311.

PERIÓDICOS E ALBUNS ILUSTRADOS

- Nitheroy, Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras e Artes.*
Paris, Dauvin e Fontaine Libraires, 1836, nºs 1 e 2, t. I.
- Museo Universal, jornal da famílias brasileiras.* Rio de Janeiro, Typ. Imparcial e Constitucional de J. Villeneuve & Comp., 1837-1844, v. I-VII.
- Museo Pittoresco, Histórico e Litterario ou livro recreativo das famílias.* Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1848, v. I-II.
- Gazeta dos Domingos, Revista encyclopédica semanal do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Typ. Americana, 1839, ns.1-5.
- Minerva Brasiliense, jornal de sciencias, lettras e artes publicada por uma associação de literatos.* Rio de Janeiro, Typographia de J. E. S. Cabral, 1843-1845, v. I-IV.
- Minerva Brasiliense. Bibliotheca Brasílica, Coleção de Obras Originais ou Traduzidas de Autores Célebres.* Rio de Janeiro, Typographia Austral, 1844-1845, tomos I e II.
- Ostensor Brasileiro, jornal litterario-pictorial.* Rio de Janeiro, Typographia do Ostensor, 1845-1846, v. I.
- Guananara, revista mensal, artistica, scientifica redigida por uma associação de litteratos.* Rio de Janeiro, Typ. da Empresa Dous de Dezembro de Paula Brito, 1849-1852, v. I-III.
- Ilustração Brasileira.* Rio de Janeiro, 1854-1855, v. I-II.
- O Brasil Illustrado, publicação litteraria.* Typ. Nicolau Lobo Vianna & Filhos, 1855-1856.

- A Marmota na Corte (1849-1852), Marmota Fluminense (1852-1858), A Marmota (1858-1864)*. Rio de Janeiro, Typ. Dous de Dezembro de Paula Brito.
- Revista Popular, noticiosa, scientifica, industrial, historica & jornal illustrado*. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1859-1862, v. I-XVI.
- Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, Typographia e Xylographia do Imperial Instituto Artístico, 1861-1864.
- Jornal das Famílias, publicação illustrada, recreativa, artistica*. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1863-1864.
- O Panorama, jornal litterario e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Lisboa, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1837.
- Archivo Popular de Leituras de Instrução e Recreio, semanário pinturesco*. Lisboa, Typ. de A. J. C. da Cruz, 1837.
- Le Magasin Pittoresque*. Paris, Édouard Charton, 1833.
- Musée des Familles*. Paris, Thoissnier-Desplaces Libraire, 1833.
- The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. London, Charles Knight, 1835.
- Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Moeurs, coutumes, caractères*. Paris, Hetzel, 1845-1846, 2 v.
- Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*. Paris, Curmer, 1841-1842, 9 v.