



**Bruno Guimarães Martins**

**Corpo sem cabeça**

Paula Brito e a *Petalogica*

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Karl Erik Schøllhammer

Rio de Janeiro  
Março de 2013



**Bruno Guimarães Martins**

**CORPO SEM CABEÇA: PAULA BRITO E A PETALOGICA**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Karl Erik Schollhammer**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Marília Rothier Cardoso**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Pedro Ramos Dolabela Chagas**

UESB

**Prof. João Cezar de Castro Rocha**

UERJ

**Profa. Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira**

UERJ

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 19 de março de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Bruno Guimarães Martins**

Graduou-se em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais em 1995. Finalizou seu mestrado na mesma universidade em 2005. Desde 2006 é professor assistente do departamento de Comunicação Social da UFMG. Com base em sua dissertação publicou “Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano”.

#### Ficha Catalográfica

Martins, Bruno Guimarães

Corpo sem cabeça : Paula Brito e a Petalogica / Bruno Guimarães Martins ; orientador: Karl Erik Schollhammer. – 2013.

267 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Francisco de Paula Brito. 3. Petalogica. 4. Edição. 5. Imprensa. 6. Tipologia. 7. Literatura. 8. História. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Bel, Luiz e Cecília.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador Karl Erik Schøllhammer não só pelo acolhimento da pesquisa em estágio embrionário, mas pelo equilíbrio com o qual conduziu sua orientação, simultaneamente apontando sentidos e estimulando a formação da autonomia do pesquisador. Agradeço também as instigantes e generosas contribuições dos professores João Cezar de Castro Rocha e Marília Rothier Cardoso, que participaram da banca de qualificação. Aos professores Renato Cordeiro Gomes, Daniela Beccaccia Versiani e Luiz Camilo Osório, com quem discuti em sala de aula, direta e indiretamente, questões relacionadas à tese. Lembro a presença discreta e agradável da colega de doutorado Danusa Depes Portas, com quem compartilhei alegrias e angústias do fazer acadêmico. Não posso me esquecer do auxílio que recebi dos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Departamento de Letras da PUC-Rio para que cumprisse minhas obrigações burocráticas à distância, especialmente Chiquinha, Digerlaine e Daniele. Agradeço à PUC-Rio pelo acolhimento do trabalho e pelos auxílios concedidos.

A pesquisa necessária para o desenvolvimento da tese não seria possível sem a existência de instituições que preservam e disponibilizam seus preciosos

acervos, como a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu Histórico Nacional, o Museu Imperial e o Real Gabinete Português de Leitura. Agradeço especialmente àqueles que direcionam esforços em busca de facilitar o acesso por meio da digitalização. Nessa direção são notáveis a digitalização dos periódicos da Biblioteca Nacional e da Brasileira USP. Registro também um agradecimento à professora Tania Bessone, que não só demonstrou interesse pela pesquisa, mas me orientou em um programa de bolsas financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Real Gabinete Português de Leitura, onde tive a oportunidade de me aprofundar em leituras de periódicos oitocentistas.

Agradeço aos colegas do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, compreensivos e tolerantes ao reduzirem minhas obrigações institucionais, permitindo que me ausentasse por um ano para me dedicar exclusivamente à minha formação. Além disso, devo mencionar importantes “conversas de corredor” quando se realizam trocas intelectuais e alguns *insights* estimulantes. Agradeço especialmente a Paulo Bernardo Ferreira Vaz, Laura Guimarães Corrêa, Bruno Souza Leal, Carlos Magno Mendonça, César Guimarães, Rousley Maia, Vera Regina Veiga França, Elton Antunes, André Brasil, Delfim Afonso Jr., Dalmir Francisco, Márcio Simeone e Carlos Alberto de Carvalho.

A todos os amigos que compartilharam de um forma ou de outra os caminhos da tese, aos que leram, discutiram e criticaram e também àqueles que apenas escutaram: Antônio Marcos Pereira, Luciene Azevedo, Marcílio França Castro, Ana Marques Martins, Rodrigo Tavares, Júlia Rebouças, Fernando Maculan, Andrea Gomes, Ricardo Massara Brasileiro, Josana Matedi, Guilherme Melo, Ludmila Zago, Danilo Matoso Macedo, Fernanda Goulart, Flávio Vignoli, Pedro Ramos Dolabela Chagas e Emilio Roscoe Maciel. Não poderia deixar também de agradecer aos amigos-anfitriões que me acolheram não poucas vezes, tornando ainda mais calorosas as estadas no Rio de Janeiro: Leandro Augusto Campos, Antonio Valadares, Argus Caruso, André Amparo, José Ignacio Yañez e Daniela Soares.

À Marcos de Castro Alvarenga, o Dido, que com sua revisão paciente e cuidadosa tornou esta tese mais legível.

À Tia Maria Eugênia, pelos livros emprestados.

Ao meu sogro Laércio, um verdadeiro *papa-tese*, e à Irene, minha sogra

preferida.

À minha mãe, pelo apoio incondicional.

Ao meu pai, pela leitura atenciosa e estimulante.

À Bel, ao Luiz e à Cecília, sem suas presenças nada faria sentido.

## Resumo

Martins, Bruno Guimarães; Schøllhammer, Karl Erik. **Corpo sem cabeça: Paula Brito e a *Petalogica***. Rio de Janeiro, 2013. 267 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Citado brevemente nos compêndios de história literária, o pioneiro editor Francisco de Paula Brito (1809-1861) é a personagem principal desta tese. Trata-se de deslocar o secundário ao plano principal, ou seja, de alçar o fundo à figura, para se observar literatura e história com base em uma perspectiva que considera suas condições materiais de produção e circulação. Partimos da premissa de que a instalação tardia de um sistema comunicativo baseado na imprensa no início do século XIX teve consequências para as definições dos contornos do literário no Brasil. Foi esse “atraso” o que condensou simultaneamente três diferentes aspectos da atividade de edição – o capital, a autonomia intelectual e a voz – na figura de Paula Brito. Para descrever cada um desses aspectos, consultamos, além de textos históricos, periódicos e obras publicados à época. Com essa pesquisa não buscamos isolar cada um dos aspectos que caracterizam a edição, mas demonstrar que foi seu entrelaçamento, por vezes contingencial, o que promoveu a presença da escrita e da literatura no cotidiano da corte. É importante destacar que, apesar de utilizarmos as figurações do editor para estruturar a tese, Paula Brito transitava livremente por todas as funções do mundo letrado, e foi seu caráter múltiplo e ambíguo o que nos permitiu traçar relações entre atividades e conceitos aparentemente distantes como o tipógrafo e o autor, o manual e o intelectual, o corpo e o significado. Nesse sentido é exemplar a existência da *Petalogica*, sociedade “litero-humorística” em cujos registros observamos relações paradoxais que desenham um conflito produtivo na busca pelas fronteiras entre literário e não literário.

## Palavras-chave

Francisco de Paula Brito; *Petalogica*; Edição; Imprensa; Tipografia; Literatura; História.

## Abstract

Martins, Bruno Guimarães; Schøllhammer, Karl Erik (Advisor). **Headless body: Paula Brito and *Petalogica***. Rio de Janeiro, 2013. 267 p. Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Briefly mentioned in textbooks of literary history, the pioneering publisher Francisco de Paula Brito (1809-1861) is the main character of this thesis. The focus on his figure is a way to observe literature and history from a perspective that considers its material conditions of production and circulation. We start from the premise that belated installation of a communication system based on the press just on the beginning of nineteenth century had consequences for the definitions of the contours of the literary in Brazil. It was this "delay" which simultaneously condensed three different aspects of edition – capital, intellectual autonomy and voice – in the figure of Paula Brito. Aiming to describe each of these aspects we consulted historical texts, journals and articles published at the time. The research did not seek to isolate each of these aspects, but to show that contingent interweaving between them promoted the presence of writing and literature in everyday Brazilian court. Although we use the figurations of the editor to structure the thesis, it is important to say that Paula Brito passed through freely by all functions of the literate world, and it was precisely its multiple and ambiguous character which allowed us to draw relationships between seemingly distant concepts and activities as typographer and author, intellectual and manual, body and meaning. Is exemplary in this sense the existence of *Petalogica*, "literary-humorous" society where we could observe paradoxical relationships that draw a productive conflict in the search for boundaries between literary and non-literary.

## Keywords

Francisco de Paula Brito; *Petalogica*; Edition; Printing Press; Typography; Literature; History.

# Sumário

<b>Introdução</b> .....	11
<b>1. O papel da história</b>	
1.1 <i>Medium</i> e história .....	18
1.2 O campo não-hermenêutico .....	22
1.3 Lições da escrita .....	32
1.4 Desgraçadamente tarde .....	43
1.5 Um salto tecnológico .....	55
1.6 A imprensa como revolução e a longa história da leitura .....	60
<b>2. Mastigando chumbo</b>	
2.1 Um mulato letrado .....	72
2.2 A política das letras .....	76
2.3 <i>Dous de Dezembro</i> .....	89
2.4 Impressos e não-impressos .....	101
2.5 Um Livreiro-editor .....	118
<b>3. A mecânica da autonomia</b>	
3.1 Transgressões de um pioneiro marginal .....	121
3.2 Um autor na retaguarda .....	129
3.3 O leitor-tipógrafo .....	140
3.4 A seriedade do cômico .....	152
3.5 O riso autômato .....	160
<b>4. Petas no ar</b>	
4.1 Escutando a lógica .....	167
4.2 Editar a voz .....	176
4.3 Uma polêmica cotidiana .....	190
4.4 Ficção científica .....	196
4.5 <i>Nota e parola</i> .....	200
4.6 Outros semblantes .....	204
<b>5. Impressões em falso</b> .....	213
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	218
<b>Anexo – Figuras</b> .....	229

## Introdução

Como uma típica introdução, redigida após finalizar o corpo da tese, será oferecido ao leitor um mapa do percurso. Mas, antes disso, gostaríamos de lembrar alguns passos que descrevem um outro percurso, o da pesquisa e do pesquisador.

Enquanto folheava pela primeira vez, *O livro no Brasil*<sup>1</sup>, já buscando por algo que pudesse ser desenvolvido em uma tese de doutorado, a ignorância me fez ser magneticamente atraído pela reprodução de um pequeno retrato e da assinatura de Francisco de Paula Brito (Figura 1). O capítulo em que se inseria a imagem, intitulado simplesmente “Paula Brito”, oferecia uma boa compilação de dados biográficos e do desenvolvimento do seus negócios editoriais e incluía uma breve descrição da *Sociedade Petalogica*. Além de mencionar alguns dos seus ilustres frequentadores, insinuava em uma fórmula simples a riqueza imaginativa do neologismo: “peta=mentira”. As singularidades biográficas do editor, seu pioneirismo e as lacunas na descrição da *Petalogica* me pareceram, então, promissores para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Antes de cruzar com Paula Brito me encontrava imerso em leituras que tematizavam a imprensa e o livro em perspectivas teóricas amplas, como as de uma história cultural e da estética da recepção. Dessa forma, apesar do fascínio por Paula Brito, que logo se mostraria a personagem central da tese, foram questões mais gerais que estruturavam a formulação das hipóteses iniciais da pesquisa, a saber: a chegada tardia da imprensa ao Brasil; a linearidade implícita na escrita e na escrita da história; a formação de um circuito comunicativo literário. Essas hipóteses, que imediatamente reagiram ao encontro com Paula Brito e o funcionamento paradoxal da *Petalogica*, encadeavam-se mais ou menos da seguinte forma: a) o atraso na instalação da imprensa no Brasil proporcionou uma situação particular, por um lado a imprensa desembarcou mais desenvolvida e complexa, por outro o *medium* impresso sofreu dificuldades de “naturalização” em uma sociedade com um sistema oral consolidado; esse “atraso” seria o ponto de partida para configurar as particularidades de uma comunicação literária; b) o literário se constitui em conflito e em relação com o oral, caracterizando-o de forma paradoxal e ambígua: escrita e oralidade; linha e superfície; verdade e mentira; realidade ficção; sério e cômico; autor e leitor; c) a consciência dos paradoxos e ambiguidades

---

<sup>1</sup> Hallewell, 2005.

des por aqueles que integram o circuito literário é condição para seu desenvolvimento produtivo e para suas possíveis ações e relações com aquilo que é externo a ele. Lembrar essas primeiras formulações é útil para reconhecer que ao longo da pesquisa busquei manter um conflito entre o geral e o particular, a teoria e o exemplo, tentando sempre evitar que a teoria enrijecesse o olhar sobre o objeto, que por sua vez me conduziu a outras questões teóricas.

Após a formulação das hipóteses me encontrei encurralado por sua complexidade e envergadura, em parte por estarem relacionadas ao conhecimento de muitas disciplinas que faziam parte apenas indiretamente de minha formação acadêmica em Comunicação Social e também pelas dificuldades impostas por um objeto histórico. Seguiram-se muitos voos panorâmicos pela história, história social, história da cultura, história do livro, historiografia, literatura, teoria e crítica literária, antropologia, filosofia etc. Uma síntese dessas leituras encontra-se no primeiro capítulo. Resisti em voltar minha atenção a Paula Brito e à *Petalogica* pelo temor de que não houvesse muito mais a ser dito que justificasse uma tese de doutorado. Esse temor foi reforçado pelo rápido reconhecimento de que muito do que se dizia era repetido sem acréscimo significativo de informações ou de novas abordagens e perspectivas. Certamente existem notáveis exceções, como a perspicácia dos detalhes apontados por Raimundo Magalhães Júnior no contrapelo de Machado de Assis, ou, em um viés mais contemporâneo a busca pela construção de uma história do impresso no Brasil (diferenciando-se de uma história da imprensa) por Rafael Cardoso. Hoje poderia afirmar que, em parte, o interesse por Paula Brito se mantém pela insuficiência do que já está dito. É importante dizer que além de propor uma abordagem renovada, tentamos não repetir à exaustão alguns dados muito conhecidos, buscando detalhes e iconografia inéditos ou pouco citados. Um exemplo disso é uma imagem menos conhecida de Paula Brito (Figura 2). Colocada ao lado de seu retrato mais conhecido, podemos observar um contraste entre um jovem Paula Brito cheio de vitalidade e ideais auspiciosos, e um outro mais experiente e calejado, com olheiras marcando os olhos cansados.

À época da qualificação, assombrado por temores diversos a propósito da viabilidade da tese, fui estimulado a prosseguir com a pesquisa por meu orientador e pela banca. Repito aqui meus agradecimentos. Perseguindo a intuição inicial, agora conduzida pela compreensão da importância das figurações do editor em três aspectos principais – o capital, a autonomia e a voz –, passei à leitura de obras

e periódicos publicados por Paula Brito em bibliotecas e arquivos digitais, além de buscar textos de sua autoria e impressos avulsos ou que citavam a *Petalogica* em publicações da época. Desse ponto de partida, aos poucos, foi surgindo uma personagem multifacetada e complexa que deixava entrever as relações e reflexões que constituíam o impresso oitocentista. A retorcida lógica das *petas*, que tinham como objetivo “contrariar os mentirosos, mentindo-lhes”, insinuando paradoxos e comicidade, configurava um espaço de interseção conflituosa e produtiva entre o cotidiano oral e a tipografia impressa, entre letrado e não letrado.

Evitamos inserir no subtítulo da tese um recorte histórico específico, porque nos pareceu que nenhuma das possibilidades que testamos se mostrou satisfatória. Poderíamos usar como marca os anos de nascimento e de morte de Paula Brito, 1809 e 1861, e também poderíamos optar por um recorte mais preciso, focando no período em que efetivamente atuou como editor, entre 1831 e 1861. Nesse último caso teríamos que desconsiderar que sua viúva continuou a tipografia até 1875. Além disso, sabemos que a primeira menção à *Petalogica* ocorre em 1853 e que sua existência ultrapassou em alguns anos a morte de Paula Brito, produzindo notícias até o final da década de 1860. Tampouco nos pareceu adequado localizar o estudo no Período Regencial ou no Segundo Reinado, uma vez que atravessa ambos. Sem chegar a uma definição, várias vezes optamos por nos referir mais vagamente ao recorte temporal utilizando expressões como “oitocentista”, século XIX” e “meados do século XIX”.

Dito isso, vamos ao mapa que prometemos. A tese foi dividida em cinco capítulos, sendo o último, *Impressões em falso*, dedicado às considerações finais.

No primeiro capítulo, *O papel da história*, inicialmente nos dedicamos a compreender a relevância do *medium* para a configuração de um discurso histórico, pois, afinal, foi lendo livros de história que deparamos com nosso objeto de estudo. Ao nos aproximar de uma perspectiva “não-hermenêutica” quisemos dar a devida atenção à superfície, a aspectos estéticos da experiência, às diferentes formas de apropriação da imprensa e dos impressos que não se esgotam no ato de interpretação. Seguindo esse raciocínio questionamos a separação operada pela escrita da história buscando manter sensibilidade para vestígios que possam ter sido apagados ou não percebidos em sua linearidade narrativa. Surgiu assim a necessidade de considerar ações comunicativas cotidianas que se encontravam em pleno funcionamento no momento de instalação da imprensa, pois estas ações

passam a configurar o “fundo” para os impressos que protagonizam o espaço público urbano no século XIX. A rápida disseminação da imprensa, que em meados do século XIX já se encontrava sincronizada tecnicamente com as nações europeias, foi responsável por tornar perceptível o fantasma do atraso que teima em nos assombrar até hoje. Buscamos inverter o valor geralmente atribuído ao atraso, pois uma das particularidades mais notáveis da nossa imprensa é o fato de ter aportado por aqui mais de três séculos depois de seu aparecimento na Europa. Lançando mão desse argumento – de um atraso constitutivo – posicionamos Paula Brito e a *Petalogica* como um pivô capaz de articular um antes e um depois da imprensa no Brasil. Enquanto a *Petalogica* se configura como espaço de interação e conflito entre as ações comunicativas cotidianas e o impresso; por sua vez, Paula Brito incorpora a complexidade acumulada da imprensa ao condensar três diferentes figurações do editor: o livreiro-editor, o editor autônomo e o editor da voz. Cada uma dessas figurações guiam os três capítulos centrais da tese.

No segundo capítulo, intitulado *Mastigando chumbo*, investigamos as implicações do capital comercial para o livreiro-editor Paula Brito. Com esse intuito, analisamos o contexto social e econômico que possibilitou a ascensão de um mulato letrado em um regime escravocrata. Diante dos conflitos e indefinições políticas das regências, premido por necessidades materiais, Paula Brito abrigaria suas múltiplas facetas sob o nome de “impressor-livre” transformando sua atividade profissional não só em “meio de vida”, mas em sua principal identidade. Foi a máscara de “impressor-livre” que o permitiu manter a posição de mediador na turbulência política das regências e, simultaneamente, expandir os lucros de seus negócios. O auge empresarial de Paula Brito aconteceu ao lançar uma empresa cujos primeiros sócios eram ninguém menos que os maiores mecenas da época, o imperador e a imperatriz. O capital arrecadado junto a acionistas ávidos para se tornarem sócios da família imperial foi utilizado para a ampliação das oficinas e a aquisição de equipamentos. No entanto, o empreendimento fracassaria sendo a empresa dissolvida oito anos após seu aparecimento. Os motivos que levaram Paula Brito à derrocada financeira tem relação com os altos dividendos prometidos aos acionistas, as oscilações econômicas da época, além da sedução por uma sofisticação técnica que não se mostrou lucrativa. Além disso, arriscamos dizer que o fracasso empresarial tenha sido aprofundado por uma incompatibilidade entre a ampliação do público leitor e as restrições de um cenáculo literário erigido

em torno do imperador. Ainda como forma de compreender o empresário analisamos objetos impressos e não impressos comercializados nas lojas de Paula Brito, verificando que uma grande variedade de impressos efêmeros foi responsável por disseminar a cultura impressa no cotidiano ao lado de periódicos e livros. Por sua vez, os objetos não impressos que também comercializava se relacionavam aos princípios do jogo e do artifício, realizando uma espécie de materialização da vida literária no cotidiano.

A figuração madura do editor que define suas publicações com base em questões intelectuais e estéticas foi explorada no terceiro capítulo, intitulado *A mecânica da autonomia*. O notável pioneirismo de Paula Brito é um primeiro aspecto que demonstra sua autonomia, seja pela introdução de temáticas e gêneros antes inexistentes na imprensa nacional, seja por trazer à luz escritores brasileiros, seja pelas inovações técnicas e empresariais. Mas seu pioneirismo não o isentou do conflito que se coloca entre o interesse comercial e a autonomia artística. Diante desse conflito foi sua biografia multifacetada e os constantes deslocamentos de perspectivas daí decorrentes que pavimentaram o caminho para que consolidasse sua autonomia editorial. Deslizando entre identidades — leitor, tradutor, autor, poeta, tipógrafo, editor, redator, empresário — Paula Brito realizou uma reflexão produtiva do universo letrado que emergiu em sua obra autoral. Esses deslizamentos se transferiam para a experiência de leitura na medida em que eram capazes de sensibilizar o leitor para aspectos metalinguísticos do impresso. Explorando essa possibilidade imaginamos um leitor-tipógrafo que não só se divertia montando e desmontando enigmas ou decifrando charadas, mas dava um passo em direção à sua própria autonomia. Perseguindo os vestígios gestuais do oral e do caligráfico no impresso deparamos com alguns exemplos que parecem ilustrar a fórmula da comicidade elaborada por Bergson: “o mecânico calcado no vivo”. A transfiguração da fluidez da voz e do gesto para a rígida modularidade da tipografia torna visível (e risível) a linguagem do impresso. Ao provocar no leitor, simultaneamente, a possibilidade de crítica social e experiência estética, a visibilidade dos vestígios do oral e do caligráfico poderiam conduzi-lo em direção à sua própria autonomia.

No quarto capítulo, *Petas no ar*, nos dedicamos a definir Paula Brito como um editor da voz, ou seja, como aquele que cria condições para que a voz se manifeste, além de selecioná-las e compô-las. Inicialmente sua identidade de

impressor-livre lhe permitiu agir como mediador no debate político, mas, em um momento posterior afastou-se dessa posição dando lugar ao besteirol da Sociedade *Petalogica*. Ao juntar “peta” — mentira, podridão — e “lógica”, a sociedade já revelava no nome que suas formulações paradoxais apontavam para uma exaltação do impossível, da qualidade superficial e escorregadia do cômico. O absurdo das mentiras inventadas mirava um alvo específico além de disparar o riso dos petalógicos. Caso as petas fossem tomadas como verdadeiras seriam capazes não só de multiplicar as gargalhadas, mas fariam com que seus repetidores caíssem em descrédito. “Contrariar os mentirosos, mentindo-lhes”, lançando mão dessa lógica retorcida, as petas sensibilizavam leitores e ouvintes para os artifícios da linguagem disseminando um ceticismo generalizado. Na *Petalogica* a política se transformara de monomania temática para efeito possível. Em suas reuniões, múltiplas vozes mentiam, discutiam, riam, cuspiam, contavam, declamavam, cantavam, improvisavam. Fossem os pés de couve gigantes, as polêmicas acirradas sobre temas prosaicos ou as fabulações de um viajante à lua, os vestígios das reuniões da *Petalogica* apontam para seu aspecto vigorosamente polifônico, anônimo, popular. Foram em suas reuniões que floresceu um sistema de criação para a música popular que se aproveitava do encontro entre letrados e músicos; a pose do bacharel se mostraria produtiva caso fosse balanceada pela ginga do músico popular. Riso e fantasia impulsionaram ações e reflexões que dissolviam as diferenças entre o oral e o escrito nas reuniões da *Petalogica*, Paula Brito foi um editor das vozes que vibravam entre literário e não literário, vozes que, algumas vezes, se mostrariam estranhas ao que se esperava de uma República das Letras.

## 1. O papel da história

*O outro é o fantasma da historiografia. O objeto que ela busca, que ela honra e que ela sepulta. Um trabalho de separação se efetua com respeito a esta inquietante e fascinante proximidade.*

Michel De Certeau

## 1.1 *Medium e história*

Vivemos ainda a era do “homem tipográfico, diferentemente do que previam as profecias de McLuhan (1972). O impresso ainda é indispensável para a transmissão de uma diversidade de conhecimentos que movimentam a ciência e a cultura contemporâneas, do ensino nas universidades aos manuais para operar *gadgets* tecnológicos. No entanto, os efeitos da tipografia parecem ter se tornado progressivamente menos visíveis e, hoje, são, muitas vezes, percebidos como subjacentes às imagens que se apresentam em novas tecnologias eletrônicas e digitais. Se concordamos com Flusser (2007), entendemos que o fascínio promovido pelas telas, ao privilegiar o pensamento “em superfície” (imagens percebidas em sua totalidade), é materializado por *media*, que são produzidos por um pensamento “em linha” (imagens ordenadas linearmente); ou seja, a tecnologia telemática é produzida por um típico discurso organizado de forma linear, o discurso técnico-científico. A onipresente superfície das telas é simulada com base em uma típica codificação “em linha”, a mesma que, ao se disseminar rapidamente depois da invenção da tipografia no século XV, contribuiu para a configuração moderna da ciência e da subjetividade. Um visível sucesso dos meios eletrônicos, especialmente o rádio e a televisão se contrapõe às dificuldades para universalizar o letramento no Brasil contemporâneo<sup>1</sup>. Se é correto que uma cultura letrada não se consolidou por completo entre nós, assumimos a dificuldade em ordenar nossa experiência “historicamente”.

Falhas significativas na disseminação de uma consciência histórica permitiram uma passagem sem escalas de uma “pré-história” a uma “pós-história”, ou seja, para utilizar os conceitos desenvolvidos por Flusser, de uma experiência marcada pela percepção mágica da superfície para a experiência da superfície técnica, cujas imagens revestem uma linearidade obscurecida<sup>2</sup>. Quando as estruturas lineares que possibilitam a geração de “pós-imagens” se encontram dissimula-

<sup>1</sup> Tomando-se as devidas prevenções contra as estratégias homogeneizadoras implícitas em pesquisas estatísticas, podemos comparar alguns dados que podem nos aproximar da atual situação no Brasil. Dados oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do ano 2000 baseados na autodeclaração apontam 13% de analfabetos na população total. No entanto, quando se considera o tempo de escolarização como parâmetro para o que os pesquisadores chamam analfabetismo funcional (o mínimo para ser considerado alfabetizado são 4 anos de educação formal), o número sobe para 27% da população total ([www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)). Utilizando uma outra metodologia – que discrimina analfabetos e 3 diferentes níveis de alfabetismo (rudimentar, básico e pleno) – o INAF classificou em 2011 apenas 26% da amostragem investigada como plenamente alfabetizada ([www.ipm.org.br](http://www.ipm.org.br)).

<sup>2</sup> “A diferença entre pré-história e história não é o fato de termos documentos escritos que nos permitem acompanhar esta, mas o fato de que durante a história há homens letrados que experimentam, entendem e avaliam o mundo como um ‘acontecimento’ (*becoming*), enquanto na pré-história este tipo de atitude existencial não era possível.” (Flusser, 2007, p. 140)

das, incorre-se no perigo de um esquecimento mistificador, de uma “imaginação confusa”. Na investigação que segue, constitui-se como tarefa recuar um passo, na tentativa de vislumbrar pontes possíveis entre pré-história e história, passagens que devem ser construídas com base no desenvolvimento do *medium* identificado com a disseminação de uma consciência histórica, ou seja, a imprensa. Apesar de não ser uma questão contemporânea, mantém-se a esperança de que a tentativa de compreender o passado com o olhar do presente possa fazer avançar nossa autor-reflexão, revelando aspectos que se obscureceram com sucessivas transformações de um sistema comunicativo “tipográfico”, que nos parece longe de interromper sua dinâmica.

Mais do que criar novos símbolos, a escrita parece tê-los organizado em linhas, criando as condições para a “ficção de uma linearidade do tempo”. A escrita da história produz uma relação paradoxal entre real e discurso, pois simultaneamente à instituição de um discurso que pretende ser lido como representação da realidade, distancia-se do real pelas qualidades próprias à sua forma de representação. Marco fundador, a invenção da escrita delimita uma separação inaugural. Foi a historiografia, necessária e útil metarreflexão, que revelou a centralidade da escrita como estratégia de separação e legitimação da história.

A ilusão de uma linha do tempo, alimentada pela escrita de uma história cujos acontecimentos sucessivamente se encaixam em uma lógica ordenada por relações de causa e efeito, é o que alimenta uma noção de atraso. O que se estabelece como “passado” é definido como algo já conhecido e, se algo similar é *reco*nhecido, identifica-se o atraso do último em relação ao primeiro. Determinados fatos, cuja seleção sabemos não ser relegada ao acaso, definem os pontos ordenados que desenham uma linearidade cronológica para a história. Ao diferenciar o presente do passado, a história moderna realiza uma separação inaugural da qual surge o “novo” em relação a um “velho”, o “vivo” que se distingue do “morto”. Dessa forma, o passado irrompe como um *outro*, caracterizando-se como algo diferente do que se é. O surgimento de uma fronteira do presente permite fazer da tradição um passado, excluindo-a; entretanto, se esse gesto de separação que se realiza pela/na escrita permite uma substituição das representações tradicionais, paradoxalmente, articulam-se às ausências indicadas na narrativa histórica potências produtivas que devem ser exploradas com base em novas perspectivas.

Em uma breve visita à toponímia que nos atribuem, podemos vislumbrar

como a amputação do passado nos assombra pela forma do fantasma do atraso, de *Novo Mundo a ex-colônia*, de *terceiro mundo a país do futuro*, e, para o léxico do jornalismo atual que nos denomina *emergentes*. Quaisquer discursos que compartilhem essa noção de “atraso” têm como base uma projeção histórica linear que, impulsionada pela força do *medium*, acaba por definir o *outro* como uma espécie de bárbaro primitivo, seja por fazer parte de um passado, seja por estar fora do sistema discursivo dominante. Essa é justamente uma posição da qual pretendemos nos distanciar.

Ao se integrar no esforço de refletir sobre nossa historiografia, esta tese pretende buscar indícios que apontem para fenômenos que tiveram dificuldades em serem ordenados no fio da história. Acreditamos que um primeiro momento de consolidação de uma consciência histórica no Brasil se deve às condições de disseminação de uma cultura letrada no País em meados do século XIX, dessa forma, o funcionamento das oficinas tipográficas de Paula Brito entre 1831 e 1861 constituem um recorte histórico em que coincidem a emergência de uma consciência histórica própria e sua disseminação. Ao menos para a historiografia brasileira, este parece ter sido um momento chave para separar e esquecer um passado, projetando-se um futuro,.

Três séculos e meio distanciam o aparecimento da imprensa no ocidente de sua chegada às terras brasileiras, marco histórico em torno do qual vamos elaborar as hipóteses que pretendemos desenvolver nesta tese. Não desejamos ecoar o lamento sombrio do atraso. Para tanto será necessário investigar de que forma uma certa perspectiva historiográfica determina quão tardia foi a chegada da nossa imprensa. Criticar os pressupostos de tal perspectiva pode revelar as consequências constitutivas de tal “retardo”. Não se trata simplesmente de negar a linearidade que define o atraso, mas de questionar a noção evolutiva implícita em tal raciocínio, que não só nos destina, eternamente, a uma posição irrelevante, mas também encobre aspectos particulares em nossa história. Ao observar o desenvolvimento da imprensa e da literatura no Brasil, ou seja, a consolidação de um sistema de comunicação que tem por base a escrita e a leitura, buscamos em sua história ausências das quais possamos revelar a força de uma alteridade que constitui o fundo das representações por elas desenvolvidas. A revisão histórica realizada aqui não visa à identificação de erros ou à revelação de alguma ideologia obscurecida. Buscamos vivificar as potências que o discurso histórico simultaneamente

apresenta e oculta.

Se concordamos que certas prescrições normativas parecem perder suas forças à medida que se afastam dos centros de onde são produzidas, talvez haja um certo privilégio em se observar à margem, pois implica flexibilizar, adaptar, modificar, subverter e mesmo imaginar ou inventar modelos. Diferentemente de considerar o atraso na chegada da imprensa e suas implicações para uma certa precariedade do sistema letrado como um *a priori*, buscamos aspectos positivos na constituição de um sistema marginal e secundário do qual poderemos apreender seus aspectos particulares. Para tanto, a escrita deve ser considerada em sua capacidade de “inscrever e apagar”, ou seja, tanto em sua capacidade de ordenar a experiência numa forma específica da consciência histórica, quanto nos apagamentos inevitáveis que resultam da própria escrita.

Sabemos que em uma cultura letrada, a leitura é a forma mais comum de apropriação. No entanto, a imagem de um leitor que, de forma individual e silenciosa, em um espaço reservado e em posição específica, toma o livro em suas mãos, que parece romanticamente idealizada mesmo para um europeu, certamente, pouco representa da realidade brasileira nos oitocentos. Aportando no Brasil depois de mais de três séculos de seu aparecimento, a imprensa chegou por aqui mais complexa, encontrando um ambiente distinto daquele que havia contribuído para se desenvolver na Europa. Se podemos relacionar o desenvolvimento de uma subjetividade moderna com a supressão da presença no ato de conhecimento proporcionado pelo texto impresso, as projeções de tal subjetividade no espelho de nosso antigo Império não produziram reflexos simétricos. Buscamos, então, as distorções nesses reflexos.

A instalação das prensas no início dos oitocentos é um acontecimento central para que se completasse um sistema de comunicação baseado na produção e recepção de impressos. Sabemos que tal sistema se iniciou amputado, pois contava apenas com a circulação de alguns poucos manuscritos e impressos, estando tanto a leitura quanto a publicação severamente restritas. Afinal, com a vinda da corte portuguesa, ampliaram-se as possibilidades de leitura e publicação, e o País se inseriu rapidamente em um mercado editorial mundial em ascensão.

Ao se posicionar entre autor e leitor, entre texto e público, a edição é uma prática privilegiada para se compreenderem as ações seletivas e apropriações do sistema. Definimos, então, as atividades daquele que foi considerado nosso pri-

meiro editor, Francisco de Paula Brito, como objeto central desta tese. Contudo, como afirmamos, para se compreender a imprensa como algo capaz de promover uma clivagem na consciência histórica, não devemos desprezar uma “pré-história”. Investigar detalhadamente como a imprensa se insere em uma sociedade cujas práticas comunicativas já se encontravam consolidadas pelos mais de três séculos de colonização (sem mencionar o período muito mais longo de ocupação e habitação nativa) vai nos permitir compreender de que forma ela foi incorporada a um sistema comunicativo pré-existente simultaneamente à inauguração de um espaço próprio. Para tanto, faz-se necessário buscar um objeto em que uma linguagem “pré-histórica” fosse capaz de se manifestar mais livremente, mesmo que seus registros tenham passado pelo filtro histórico. Daí a importância em estudar o grupo literário que se reunia na loja de Paula Brito: a *Petalogica*. Esse grupo configura-se paradoxalmente como uma instituição informal, como uma “família da rua”, permitindo observar o contato entre as práticas nascentes de uma comunidade letrada e os hábitos cotidianos arraigados de um público pouco letrado ou iletrado. Nesse contato acreditamos identificar conflitos e apropriações que têm lugar no processo de definição dos limites do literário no Rio de Janeiro em meados do século XIX, possibilitando uma espécie de arqueologia da história literária em busca de alguns de seus vestígios pré-históricos que ainda hoje se mantêm vivos.

## 1.2 O campo não-hermenêutico

Na busca de uma construção histórica que leve em conta a compreensão de seus processos de transformação, Hans Ulrich Gumbrecht se afasta da noção de uma história holística, regida por leis que pretendem descrever uma realidade totalizada. Diante das dificuldades para definir um horizonte e as relações entre as várias perspectivas possíveis (econômica, política, cultural, literária, etc.), o autor se apoia em Niklas Luhmann para buscar na “história das formas de comunicação e dos meios de comunicação o substituto funcional para a antiga história em si mesma”<sup>3</sup>. Esta tese persegue esta sugestão: buscamos na história da imprensa indícios para compreender formações particulares em uma estruturação da consciência da cultura letrada. Foi o conceito de “sistemas sociais”, desenvolvido por

---

<sup>3</sup> *Apud* Gumbrecht, 1998a, p. 71.

Luhmann, que levou Gumbrecht a analisar a materialidade dos *media* como determinante para o sentido. Ao notar a importância central da comunicação na articulação dos sistemas sociais, Luhmann implicaria as transformações dos *media* em todos os outros subsistemas sociais<sup>4</sup>.

Para exemplificar historicamente as relações entre materialidade e sentido, Gumbrecht (1998) recorre ao século XV, quando a rápida ascensão do Reino de Castela à condição de primeira superpotência de alcance mundial coincide com a substituição dos manuscritos em pergaminho por livros impressos. As prensas tipográficas, cuja presença foi amplamente estimulada pelos reis Fernando e Isabel, realizaram uma ampla “transcrição da vida cotidiana”, substituindo os traços do corpo nos manuscritos pelo aparecimento da figura de um autor, cujas intenções se faziam notar nos textos impressos pela recorrência de estilos e ideias.

Recuando à Idade Média, para desdobrar seu exemplo, Gumbrecht identifica na consolidação das línguas vernáculas em manuscritos, ao final do século XIII, um primeiro sintoma dessa transformação. Uma vez que a escrita já não era mais executada exclusivamente por clérigos, mas também por um número cada vez maior de escribas leigos, surge uma fratura na divisão tradicional do trabalho. O sentido cosmológico fora, então, deslocado de um lugar autoevidente e intrínseco de uma hierarquia religiosa tradicional para um outro espaço social e comunicativo em que havia a necessidade de interpretar e explicar o sentido. Apesar dessa importante modificação, os manuscritos vernáculos continuavam a evocar o corpo por meio da caligrafia dos escribas, vestígios que se tornariam cada vez menos visíveis nos impressos.

A ambiguidade de uma das primeiras denominações da arte tipográfica – “*black art*” – manteve algum resquício de uma dimensão “presencial” na nova técnica, entretanto, depois de uma rápida disseminação da tipografia por toda Europa, o corpo perderia sua exclusividade como veículo de sentido. Ao mediar um jogo de consciências entre autor e leitor, o impresso realizava a comunicação sem presença. Se a leitura do manuscrito era quase sempre acompanhada pela

---

<sup>4</sup> João Cezar de Castro Rocha relaciona as formulações teóricas de Luhmann e Gumbrecht: “A teoria sistêmica estimula a investigação das condições de possibilidade de constituição de sentido já dado – seja este um texto tradicionalmente concebido como possuindo uma interpretação ‘correta’ ou mesmo concebido numa sofisticada teoria da recepção, segundo a qual o significado é resultado temporário de atos particulares de leitura. E aqui a teoria sistêmica forneceu a Gumbrecht o instrumental necessário para levar adiante a importância da materialidade dos meios de comunicação, uma vez que a emergência de sentido somente ocorre através do concurso de formas materiais. Em outras palavras, as condições concretas de articulação e de transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção.” (Rocha, 1998a, p. 18)

recitação oral, logo a leitura do impresso se tornaria mais e mais silenciosa, realizando-se no espaço individual da consciência. Mesmo que fosse possível anteriormente, a relação do leitor com a regularidade das letras impressas mecanicamente por tipos móveis potencializou o aspecto individual e silencioso da leitura.

ao contrário dos textos manuscritos, as letras e palavras impressas não mais podiam ser vistas como marcas de um movimento corporal do copista (ou autor) e (...) essa mudança convergiu com uma nova atitude da parte do receptor (...) considerar os textos impressos cada vez menos como indicações para a recitação oral.<sup>5</sup>

Uma vez impressos, os textos não eram mais lidos como indicações para uma *performance* corporal, as intenções do autor deveriam estar explícitas para que fossem interpretadas pelo leitor. Nessa nova configuração, o impresso surge como um *medium* revestido de intenção, por meio do qual autores se comunicam com a consciência de seus leitores. O declínio da autoridade dos intérpretes e a diversidade dos contextos de recepção despertam a necessidade de se estabelecerem estratégias de interpretação para os textos que circulavam sem a presença de seus autores. A imprensa introduziu, então, um novo espaço de significação que dependia de uma eliminação do corpo, fazendo surgir uma nova estrutura mental para a era moderna: a subjetividade.

Depois desse breve panorama das implicações da imprensa em um contexto europeu, vamos avançar um pouco mais em direção ao deslocamento epistemológico que leva Gumbrecht a configurar, conjuntamente às materialidades da comunicação, um campo não-hermenêutico. O autor parte de uma percepção de que as humanidades se afastaram de alguns tipos de fenômenos devido à atenção quase exclusiva aos princípios da hermenêutica e reivindica uma revisão da centralidade da interpretação como postura privilegiada na apreensão do mundo. Antes de definir melhor o campo não-hermenêutico, é importante notar que Gumbrecht parte de uma perspectiva ampla de hermenêutica ao distinguir crítica e campo. Enquanto a crítica estaria junto às práticas institucionais do juízo (acadêmico, artístico, jurídico, religioso etc.), o campo hermenêutico consiste em um conjunto de aspectos que caracterizam o cotidiano da sociedade ocidental após a disseminação da imprensa. Tais características estão baseadas na separação entre corpo e espírito, que conduziria a uma progressiva “eliminação” de vestígios do

---

<sup>5</sup> Gumbrecht, 1998, p. 305.

corpo nas letras impressas, o que tornaria mais claras as diferenças entre o manuscrito e o impresso.

A conotação negativa de expressões cotidianas como “leitura superficial” ou “pessoa superficial” indica o valor atribuído às superfícies e ao corpo, resultado de uma obsessão racional que busca por seu oposto, ou seja, pela “profundidade espiritual” que marca a interpretação do significado. Desprender-se dessa busca obsessiva pelo significado se faz necessário para desautomatizar a experiência, aproximando-a de suas dimensões corpóreas e sensoriais, do que é tangível ao corpo, e revelar a materialidade da superfície, a sensualidade da presença, a gestualidade do literário. Uma perspectiva não-hermenêutica deseja resgatar à atividade crítica o tema da superfície, da materialidade, do corpo, em uma tentativa de superar a supressão do corpo operada pela imprensa. Assim aspectos estéticos da experiência poderiam ser considerados não apenas na relação com significados, mas poderiam ser observados em seus movimentos de intensidade. Ao incluir na experiência do mundo a *performance* do corpo – que sempre interage com alguma materialidade no processo de significação –, o campo não-hermenêutico *desloca* o interesse pela identificação ou pela produção do sentido para a descrição das condições em que o sentido emerge<sup>6</sup>.

Com a inclusão do campo não-hermenêutico no horizonte da crítica, desloca-se a atenção da semântica e das formas dos conteúdos para se considerarem “os mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido”<sup>7</sup>. As mudanças estruturais pelas quais passam os meios de comunicação provocam um profundo impacto sobre o sentido e suas formas e também reconfiguram as funções dos processos comunicativos, interferindo sobre a mentalidade dos indivíduos envolvidos. Ao relacionar a centralidade da hermenêutica com as transformações no sistema comunicativo, ampliando sua área de influência para o cotidiano, Gumbrecht posiciona o impresso em um lugar decisivo para se compreender a configuração de uma subjetividade moderna. Tanto nas primeiras formulações das materialidades da comunicação, quanto na configuração do campo não-hermenêutico e seus desdobramentos para o conceito de “produção de presença”, o deslocamento epistemológico sugerido

<sup>6</sup> Assim como formulado por Gumbrecht: “No ambiente hermenêutico, a pergunta importante se refere às condições de resgate de um sentido que se tomava por incontestado. (...) [no campo não-hermenêutico] *não mais procuramos identificar o sentido, para logo resgatá-lo; porém, indagamos das condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido.*” (1998b, p. 147)

<sup>7</sup> Gumbrecht, 1998a, p. 67.

por Gumbrecht destaca uma noção central de emergência, enfraquecendo a centralidade do sujeito na produção de saber. Quando Gumbrecht se propõe a historicizar a emergência da figura epistemológica do observador de segundo grau, indicando como marco para sua inevitabilidade o século XIX, não pretende apenas responder à questão acerca de “desde quando pensamos como pensamos”; o que está em jogo é uma forma de auto-observação que se institucionaliza, sendo possível, com base em seu paradoxo, observá-la e questionar sua própria validade.

Para compreender as formas que uma consciência histórica pode ter tomado no Brasil do século XIX, não basta transpor as inferências de Gumbrecht; é necessário posicionar-se historicamente em relação aos desdobramentos que caracterizam mudanças epistemológicas na modernidade. Se a imprensa e o Novo Mundo podem ser metonimicamente considerados como as transformações que movimentam as “cascatas de modernidade”<sup>8</sup>, é relevante pensar que o momento histórico no qual a imprensa alcança alguma projeção na cultura brasileira coincide com uma outra transformação epistemológica de grandes consequências, que tem lugar ao final do século XVIII e início do XIX.<sup>9</sup> Se o início da modernidade opera a separação entre corpo e espírito, fazendo surgir uma distância entre aquele que observa e o que é observado, um segundo momento de modernidade epistemológica inverte a operação ao transformar o sujeito em objeto. Assim, as ciências humanas são um sintoma do surgimento de uma nova figura epistemológica, o observador de segunda ordem, ou seja, aquele que se auto-observa no ato de observação<sup>10</sup>.

A institucionalização do observador de segunda ordem questiona e torna mais complexa a produção do conhecimento, distinguindo-se da orientação cartesiana de criar um contexto livre de contradições. Como efeito desse processo de autorreflexão revela-se uma infinidade de pontos de vista, um “poliperspectivismo”, que produz uma desconfortável sensação de perda do referente. A solução que se apresenta para tal instabilidade no âmbito da narrativa é a figura do autor, capaz de compor e integrar uma grande multiplicidade de pontos de vista. Ao

<sup>8</sup> Referimo-nos ao título do artigo de abertura do livro *Modernização dos sentidos*, Gumbrecht, 1998.

<sup>9</sup> “O deslocamento central rumo à modernidade (...) está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito na produção do saber (...). Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e neutro.” (Gumbrecht, 1998, p. 12)

<sup>10</sup> Simultaneamente à institucionalização do observador de segunda ordem e à crise da representação, surgem as ciências humanas. O termo em alemão é revelador, pois, *Geisteswissenschaften*, se traduz literalmente por “ciências do espírito”.

privilegiar uma apropriação conceitual, as ciências que têm como objeto o homem, ou seja, o sujeito, afastam-se dos aspectos sensíveis do mundo. A partir de então, para algo se mostrar verdadeiro dependeria de um afastamento de aspectos “corporais” do fenômeno observado. A estabilização do sentido proporcionada pela narrativa, juntamente com o surgimento da “função-autor” e a materialidade do livro, configurara a “mídia literatura”<sup>11</sup>. Foi simultaneamente a essas significativas transformações no século XIX que se iniciou a consolidação de um sistema de comunicação impressa no Brasil.

Ao lado dessa considerável complexificação, o campo não-hermenêutico nos fornece um horizonte conceitual que busca integrar formas de apropriação de mundo não-conceituais que foram eliminadas, desde a origem, do discurso das ciências humanas. Incluir as materialidades da comunicação significa buscar aspectos corpóreos e sensuais do significante, tematizando questões que seriam desprezadas pela hermenêutica. O campo não-hermenêutico oferece uma possibilidade de descrição do mundo que, na tentativa de escapar das amarras da interpretação, complexifica a tarefa da crítica ao incluir uma das características mais importantes e produtivas propostas pelos chamados “estudos da recepção”: *as diferentes formas de apropriação do mundo*. Acreditamos que buscar por formas de apropriação que não sejam guiadas exclusivamente pela hermenêutica é oportuno para compreender a apropriação da imprensa e dos impressos no contexto brasileiro.

Com o objetivo de inserir no repertório analítico conceitos que sejam capazes de se aproximar do fugidio fenômeno da presença, ou seja, conceitos capazes de descrever dimensões que escapam ao significado, em *Production of Presence*,<sup>12</sup> Gumbrecht, propõe tipologias que se desdobram em distinções entre duas culturas (*presence culture* e *meaning culture*) e diferentes formas de apropriação de mundo (*world-appropriation*). Inspirado pelo contraste entre uma cultura pré-moderna (Idade Média) e o início da modernidade (período demarcado pela ascensão da imprensa), o autor desenvolve conceitos experimentais que possam ser capazes de nos fazer imaginar uma cultura diferente da nossa. Essas tipologias, que vamos abordar em detalhe, nos parecem adequadas para analisar os contrastes

<sup>11</sup> Quando Gumbrecht aborda o termo tem em mente duas distinções: “em primeiro lugar, o que deve ser chamado mídia torna presente, de modo sempre específico, objetos especial e temporalmente ausentes, e que, em segundo lugar, tais modos de tornar presente estão ligados a certas suposições (geralmente implícitas) sobre a confiabilidade e a aplicabilidade do que assim foi tornado presente”. (Gumbrecht, 1998a, p. 298)

<sup>12</sup> Gumbrecht, 2004.

que marcaram a transição operada pela imprensa que separa a colônia do império no Brasil. É importante refinar a tipificação polarizada de culturas e identificar formas “ideais” de apropriação que lhes correspondem, para, então, verificar a resistência dos conceitos a uma análise cultural espacialmente e historicamente distante da que a inspirou. Devemos também lembrar a advertência do autor de que tais tipologias não funcionam de forma pura, estando por vezes imbricadas, entretanto, consideramos que os fenômenos culturais podem pertencer predominantemente a uma ou outra tipologia de cultura.

Permitimo-nos aqui uma paráfrase sintética das dez contraposições entre uma cultura de presença e uma cultura de sentido descritas pela obsessão enumerativa de Gumbrecht<sup>13</sup>. *Primeiro*, em uma cultura de sentido, a consciência (*mind*) é a autorreferência predominante, em uma cultura da presença, o corpo é predominante. *Segundo*, ao eleger a consciência como dominante, o homem concebe a si mesmo como excêntrico ao mundo, fazendo do sujeito ou da subjetividade categorias centrais para uma cultura de sentido. Em uma cultura de presença o corpo compõe uma cosmologia, há um estar-no-mundo físico e espacial que posiciona o corpo como parte integrante da existência. *Terceiro*, em uma cultura de sentido, o conhecimento legítimo se realiza por um sujeito no ato de interpretação, penetrando a superfície em busca de uma verdade espiritual, por seu turno, na cultura de presença, uma vez que o conhecimento se manifesta como revelação ou desvelamento, sua legitimidade não depende de conceitos ou da subjetividade, os eventos “simplesmente acontecem”.

Essas três primeiras oposições apontam para, *quarto*, duas concepções de signo diferentes para as tipologias de cultura. Enquanto para uma cultura de sentido, o signo tem como base a união entre um significante material e o significado espiritual, definição condizente com as duas faces do signo descritas por Saussure, fazendo com que o significado subjacente distraia a atenção do significante; para uma cultura de presença, o signo aproxima-se da noção aristotélica, a junção entre substância (algo que ocupa espaço) e forma (algo que torna possível que a substância seja percebida). Essa noção de signo, ao dispensar uma distinção clara entre material e espiritual, assegura que forma e substância estejam amalgamados no momento de “sentido”. Sendo assim, *quinto*, na cultura de presença a verdade pode ser a substância, “os seres humanos querem relacionar-se com a cosmologia

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 104-117.

envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos”<sup>14</sup>. Aqui, a vontade de alterar ou desviar tal cosmologia é vista como inconstância ou pecado. Por seu lado, para uma cultura de sentido, regida por conceitos históricos, toda transformação do comportamento ou do entorno é compreendida como intenção e ação. *Sexto*, ao eleger o corpo como principal autorreferência, o espaço é a dimensão primordial para uma cultura de presença; em uma cultura de sentido a centralidade da consciência privilegia o tempo como dimensão primordial. *Sétimo*, se na cultura de presença as relações entre os homens são definidas baseadas no espaço, podem constantemente converter-se em violência – ocupação e bloqueio dos espaços pelos corpos –; se é o tempo o que rege as mesmas relações, é habitual “adiar infinitamente o momento da verdadeira violência e (...) transformar a violência em poder”<sup>15</sup>. Assim, uma cultura de sentido tende a esconder ou excluir a violência como resultado último do poder.

*Oitavo*, a concepção de acontecimento em uma cultura de sentido está intrinsecamente ligada à inovação, que, por sua vez, conecta-se a um efeito de surpresa. Em contrapartida, na cultura da presença, o efeito de inovação implica necessariamente algo ilegítimo em sua cosmologia, ou seja, não se trata de surpresa ou inovação, mas da irrupção de momentos de descontinuidade. E, *nono*, em uma cultura de sentido, jogo e ficção são conceitos que caracterizam as interações quando os participantes não têm motivação na realização de uma série de ações; e devido a essa ausência de motivação, as regras ocupam o lugar das motivações dos participantes. Finalmente, *décimo*, desprovidos de motivações conscientes que orientem suas ações, aqueles que partilham uma cultura de presença não são capazes de distinguir o jogo e a ficção no cotidiano. É necessária uma interrupção temporalmente restrita ao cotidiano para que tais ações tenham lugar. Ao preencher suas tipologias culturais com alguma imaginação histórica, Gumbrecht apresenta como ritual exemplar da cultura do significado e da presença, respectivamente, as discussões parlamentares e a eucaristia católica. No parlamento, apesar da presença física, a discussão é definida pela qualidade intelectual das visões e argumentações que competem entre si, indicando a primazia do significado. Por seu lado, a celebração católica (diferentemente do culto protestante) funciona como um ritual de magia, típico de uma cultura da presença. As inúmeras reitera-

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 110.

ções da transubstanciação do corpo divino não pretendem demonstrar a existência de Deus, mas intensificar a já existente presença divina.

Para complementar a distinção entre sua tipologia binária de cultura, Gumbrecht propõe uma segunda tipologia concentrada em quatro diferentes formas de apropriação de mundo, que são apresentados desde um tipo ideal da cultura de presença até a sua polaridade oposta, uma cultura de sentido total. Mais uma vez essas tipologias pretendem inspirar “imagens e conceitos que nos ajudem a captar as componentes não interpretativas da nossa relação com o mundo”<sup>16</sup>. A forma mais direta de trazer as coisas do mundo à tangibilidade da presença é comê-las (*eating the things of the world*). Comer é um modo óbvio e crucial de se apropriar do mundo, como na celebração da eucaristia, quando se come o corpo e se bebe o sangue de Cristo<sup>17</sup>. Um segundo tipo de apropriação do mundo se constitui ao se penetrar coisas e corpos, no qual “a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão”<sup>18</sup>. Nesse segundo tipo de apropriação do mundo, o penetrar implica contato corporal, violência, agressão, sexualidade, destruição. Quando a presença do mundo, ou de um outro, é sentida fisicamente sem, no entanto, identificar-se ou perceber o objeto que originou tal sentimento, temos um terceiro tipo de apropriação do mundo, o *misticismo*<sup>19</sup>.

Essas três formas de apropriação que acabamos de descrever realizam um afastamento progressivo de uma cultura da presença em direção a uma cultura de sentido. Em um curioso movimento, essas formas de apropriação são negadas pela formulação de regras que pretendem preservar seus agentes do medo despertado por elas, a saber, o medo de ser comido, de ser penetrado ou de perder o controle sobre si mesmo. Por fim, o que caracteriza a forma de apropriação exclusivamente

<sup>16</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>17</sup> Haveria uma dupla motivação para o silêncio que se abate sobre essas práticas e que se desdobra para as outras formas de apropriação de mundo: “Comer as coisas do mundo (...) [é] um modo crucial de apropriação-do-mundo sobre o qual, porém, não gostamos de falar e que constantemente tentamos projetar em direção às, e sobretudo para além das, margens da nossa própria cultura de sentido. A razão mais óbvia para essa antipatia não apenas intelectual é a tensão entre a nossa cultura como cultura predominantemente centrada no sentido, por um lado, e o comer o mundo como modo mais direto de nos tornarmos um só com as coisas do mundo na sua presença tangível, por outro. Mas talvez exista outro mecanismo nesta reação, um mecanismo para o qual encontraremos equivalentes nos outros três tipos de apropriação de mundo. É que em cada tipo de apropriação do mundo, aqueles que são agentes de apropriação do mundo sentem o receio de tornar objetos desse mesmo tipo de apropriação.” (Gumbrecht, 2004, p. 114)

<sup>18</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>19</sup> Mais um vez Gumbrecht indica a resistência da cultura de sentido às formas de apropriação típicas de uma cultura de presença: “É interessante (...) que nossa cultura [de sentido] classifique todas as formas de misticismo como formas de vida espiritual – o que deixa o problema da dupla experiência de que tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de algum impacto físico.” (Gumbrecht, 2004, p. 115-16)

espiritual, no polo de uma cultura de sentido é a *interpretação* e a *comunicação*. Essa última forma de apropriação é típica para uma cultura letrada, quando o texto impresso realiza a mediação entre as intenções de um autor e a consciência de um leitor. Para a cultura de sentido, o medo da apropriação se manifesta na possibilidade de uma “comunicação total”, uma situação em que todos os sentimentos e pensamentos mais profundos estivessem acessíveis a quaisquer outros.

Todo o esforço tipológico desenvolvido por Gumbrecht se traduz em uma tentativa de sugerir conceitos que sejam capazes de aproximar a crítica de aspectos não-interpretativos da experiência obscurecidos pelo campo hermenêutico. Se em uma cultura de sentido, a interpretação rege as relações com o mundo, suprimindo a superfície em busca da profundidade, numa cultura da presença é justamente aquilo que é tangível ao corpo – “produção de presença” – o que comanda as mesmas relações. Como vimos, as duas tipologias de cultura não são excludentes e as formas de apropriação podem sobrepor-se, no entanto, determinados fenômenos podem se aproximar mais de uma ou outra tipologia. No próximo tópico vamos primeiramente nos dedicar a compreender melhor como a escrita é apropriada por típicas culturas de presença, para, então, buscar por indícios de formas de apropriação não interpretativas no contexto da cultura brasileira, mais especificamente aquelas que se relacionam à imprensa e aos impressos.

### 1.3 Lições da escrita

A popularização da escrita e da imprensa provocou transformações nas práticas cotidianas, posicionando a interpretação e a comunicação como formas predominantes de apropriação de mundo. Interessa-nos compreender como a imprensa, *medium* característico de uma cultura de sentido, reagiu (e ainda reage) a formas de apropriação típicas de uma cultura de presença que acreditamos estarem presentes na cultura brasileira. Uma discussão específica em torno da circulação de impressos no Brasil colonial será retomada mais adiante; inicialmente vamos discutir como a escrita pode ser apropriada em uma cultura da presença. Lançamos, então, algumas questões. Quando não há condições para que se realizem “pontes” entre consciências distintas por meio do texto escrito, que sentido é produzido? E, ainda, como esse sentido é produzido? Ou seja, se um texto não tem o seu sentido apreendido, o que ele significa? E, mais, como ele significa?

Que tipo de apropriação se configura diante de uma técnica cuja origem e sentidos se desconhece? De que maneira as formas de apropriação típicas de uma cultura de presença reagem diante da escrita e do impresso? O que pode ser compreendido como interpretação e comunicação nesse contexto? Na tentativa de responder a essas questões, vamos inicialmente aprender algumas “lições” de um campo em que se desenham as fronteiras entre cultura de sentido e cultura de presença, a etnografia. Em seguida vamos tentar compreender as formas de apropriação da escrita e da imprensa no Brasil oitocentista.

Em um fascinante capítulo de *Tristes Trópicos*, intitulado sugestivamente *Lição de escrita*, Lévi-Strauss relata um “incidente extraordinário” quando a escrita – ferramenta que produz a estratégia narrativa do antropólogo – é apropriada pelos indígenas. Vamos à descrição de tal “incidente”:

Insisti com o chefe para que procedesse as trocas sem demora. É então que ocorre um incidente extraordinário que me obriga a voltar um pouco atrás. É de imaginar que os Nambiquara não sabem escrever; tampouco desenham, com exceção de alguns pontilhados ou zigzagues nas suas cuias. Porém (...) distribuí folhas de papel e lápis com os quais, de início, nada fizeram; depois, certo dia vi-os muito atarefados em traçar no papel linhas horizontais onduladas. Que queriam fazer, afinal? Tive que me render à evidência: escreviam, ou, mais exatamente procuravam dar a seu lápis o mesmo uso que eu, o único que então podiam conceber (...). Para a maioria, o esforço parava por aí; mas o chefe do bando enxergava mais longe. Era provável que só ele tivesse compreendido a função da escrita. Assim, exige de mim um bloco e nos equipamos da mesma forma quando trabalhamos juntos. Não me comunicava verbalmente as informações que lhe peço, mas traça no seu papel linhas sinuosas e me mostra, como se ali eu devesse ler a sua resposta. Ele próprio se deixa tapear um pouco com sua encenação; toda vez que sua mão termina uma linha, examina-a ansioso como se dela devesse surgir algum significado, e a mesma desilusão se estampa em seu rosto. Mas não a admite; e está tacitamente combinado entre nós que a sua garatuja tem um sentido que finjo decifrar; o comentário verbal segue-se quase de imediato e dispensa-me de exigir os esclarecimentos necessários.

Ora, mal ele reunira todo o seu pessoal, tirou do cesto um papel coberto de linhas tortuosas que fingiu ler e nas quais procurava, com uma indecisão afetada, a lista de objetos que eu devia dar em troca dos presentes oferecidos: a este, contra um arco e flechas, uma faca de arrasto! ao outro, contas! para os seus colares... Essa encenação prolongou-se por duas horas. Que esperava ele? Enganar a si mesmo, talvez; mais porém, surpreender seus companheiros, convencê-los de que tinha participado na escolha das mercadorias, que obtivera a aliança com o branco e que partilhava seus segredos.<sup>20</sup>

Apesar de Lévi-Strauss direcionar sua análise para o que identifica como uma função estrutural de dominação dos povos exercida pela escrita, desejamos inicialmente nos concentrar no ato de apropriação da escrita pelos Nambiquara e, mais especificamente, na encenação do chefe que “se deixa tapear um pouco” pelo que escreve. De acordo com a descrição do antropólogo, ele parece atribuir um certo poder mágico a essa prática que de desconhece a origem ou os significa-

<sup>20</sup> Lévi-Strauss, 1996, p. 280.

dos. Incapaz de interpretar os significados da escrita, mas desconfiando de sua potência significante, o chefe mimetiza a escrita, reposicionando-a em seu universo simbólico. Ao fingir ler, o chefe conduzia um roteiro improvisado, realizado na fala, mas guiado pela encenação da escrita. Muito nos interessa a percepção da expectativa do chefe de “enganar a si mesmo”, pois daí parecem surgir os desdobramentos mais interessantes nessa apropriação. O autoengano possui uma dupla função: subjetivamente, ameniza as frustrações decorrentes da não compreensão de seus significados; e, objetivamente, é compensado pela eficácia persuasiva da própria encenação. O episódio ilustra as impurezas das formas de apropriação, sobrepondo a percepção mística da escrita a uma espécie de digestão da ferramenta para que aquilo que não se compreende seja capaz de produzir significado. Avançando o carro à frente dos bois, poderíamos dizer que o jogo proposto pelo autoengano do chefe Nhambiquara guarda alguma semelhança com a apologia à mentira dos petalógicos.

Devemos relembrar aqui as críticas feitas por Derrida à *Lição de escrita*, revelando, surpreendentemente, que Lévi-Strauss faz parte de um “etnocentrismo pensando-se ao contrário como anti-etnocentrismo”. Ao problematizar vigorosamente a noção de “escritura”, reconhecendo o jogo de diferenças na fala, Derrida acusa na retórica literária da “*Lição*” de Lévi-Strauss um gesto que “separa a machado a escritura da fala”, gesto que acompanha a distinção formulada por Saussure. Derrida afirma que ao contrapor a encenação da inocência original de um povo “sem escritura”, sem história e sem maldade, um povo que não teria sido “violentado” pela escrita, o etnógrafo incorre no risco de suprimir as diferenças que busca descrever.

Se se deixa de entender a escritura em seu sentido estrito de notação linear e fonética, deve-se poder dizer que toda sociedade capaz de produzir, isto é, de obliterar seus nomes próprios e de jogar com a diferença classificatória, pratica a escritura em geral. À expressão de “sociedade sem escritura” não corresponderia, pois, nenhuma realidade nem nenhum conceito. Esta expressão provém do onirismo etnocêntrico, abusando do conceito vulgar, isto é, etnocêntrico, da escritura. O desprezo pela escritura, notemos de passagem, acomoda-se muito bem com este etnocentrismo. Aí há apenas um paradoxo aparente, uma destas contradições onde se profere e se efetiva um desejo perfeitamente coerente. Num único e mesmo gesto, despreza-se a escritura (alfabética), instrumento servil de uma fala que sonha com sua plenitude e com sua presença a si, e recusa-se a dignidade de escritura aos signos não-alfabéticos.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Derrida, 2011, p.135-136.

De acordo com Derrida, ao não problematizar o conceito de escritura, Lévi-Strauss desconsidera uma “arquiescritura” da fala e das ações de escrever – os “riscos e ziguezagues” dos Nhambiquara – que não se encaixam em representações de um alfabeto fonético. Ao atribuir à escritura um valor negativo, mantendo, oportunamente para sua argumentação, uma distinção entre os povos históricos e os povos sem história, desprezaria qualquer potência emancipatória da escrita, que estaria perpetuamente ligada à dominação do homem pelo homem.

O que é a “Lição de escritura”?

Lição em um duplo sentido e o título é belo por mantê-lo reunido. Lição de escritura, pois é de escritura ensinada que se trata. O chefe Nhambiquara aprende a escritura do etnógrafo, aprende-a sem compreender; mais propriamente ele mimica a escritura do que compreende a sua função de linguagem, ou melhor, compreende o seu funcionamento, aqui acessório, de comunicação, de significação, de tradição de um significado. Mas a lição de escritura é também lição da escritura; ensinamento que o etnólogo acredita poder induzir do incidente no curso de uma longa meditação, quando, lutando, diz ele, contra a insônia, reflete sobre a origem, a função e o sentido da escritura. Tendo ensinado o gesto de escrever a um chefe Nhambiquara que aprendia sem compreender, o etnólogo, por sua vez, compreende então o que ele lhe ensinou e tira a lição da escritura.<sup>22</sup>

Depois de revelar como o “incidente extraordinário” poderia ser lido como uma parábola que remete às funções da escritura desde a suas origens (“a hierarquização, a função econômica da mediação e da capitalização, a participação num segredo quase-religioso”), Derrida busca pela lição da “Lição”. Tal lição implica em reconhecer que a estrutura presente de uma “arquiescritura” estaria disponível ao chefe Nhambiquara para que ele se apropriasse tão imediatamente da escritura. Sendo assim, seria necessário integrar à fala não-escrita a violência e o jogo de diferenças da escritura, possibilitando aos Nhambiquara, ou seja, ao povo sem história, participar de um conhecimento e uma linguagem que possuem implicações intelectuais e teóricas.

Parafraseando Lévi-Strauss, Michel de Certeau<sup>23</sup> também busca por uma “lição de escrita” na “*Histoire d’un voyage fait a la terre du Brésil*”, relato da experiência do jovem seminarista Jean de Léry, que se aventurou entre os Tupinambás na baía de Guanabara entre 1556 e 1558. Depois de identificar um conjunto de noções que no século XVII definem pela primeira vez *etnologia* – oralidade, espacialidade, alteridade, inconsciência – configurando uma ciência que se interessa “pelo que não está escrito”, em contraposição ao surgimento simultâneo de noções que baseam a historiografia moderna – escrita, temporalidade, identifica-

<sup>22</sup> Derrida, 1973, p. 150.

<sup>23</sup> *Etno-grafia, A oralidade ou o espaço do outro: Léry, Certeau*, 2006, p. 211-42.

de, consciência –, Certeau busca num movimento de autorreflexão “o que o escrito diz da palavra”, ou seja, a presença da voz na escrita: “Interrogo-me sobre o alcance dessa *palavra* instituída no *lugar do outro* e destinada a ser escutada de uma *forma diferente* da que fala. Esse espaço da diferença questiona um funcionamento da palavra nas nossas sociedades da escrita (...)”<sup>24</sup>. Mesmo circunscrita pelos textos que estuda e produz, as suposições sobre a oralidade implícitas na escrita etnográfica deixariam entrever vestígios da “palavra” quando seria possível vislumbrar a presença do outro:

a operação escriturária que produz, preserva, cultiva “verdades” não-perecíveis, articula-se num rumor de palavras diluídas tão logo enunciadas, e, portanto, perdidas para sempre. Uma “perda” irreparável é o vestígio destas palavras nos textos dos quais são o objeto. É assim que se parece escrever uma relação com o outro.<sup>25</sup>

Certeau lê os relatos de Léry como uma cena etnográfica primitiva. Publicados pela primeira vez em 1578, os relatos situam-se junto a transições das margens da modernidade. Se a diferença entre “eles” e “nós” já se encontrava marcada pela escrita, o frescor das narrativas desse protoetnógrafo nos permitiria ler tanto a operação escriturária circular de afirmação da identidade de um “mesmo” quanto os desvios da fabulação errante da voz de um “outro”. A “lição de escrita” em Léry se mostra, por um lado, pela função estratégica do relato de viagem, como afirmação do “mesmo”; e, por outro lado, a fascinação prazerosa que o narrador demonstra pela “palavra tupi” provoca um “buraco no tempo” devido à sua ausência de sentido, abrindo, assim, uma brecha para a manifestação da voz de um “outro”.

Uma tal alegria [escreve Jean de Léry, a propósito de suas impressões no decorrer de uma assembleia tupi] que não apenas ouvindo os acordes tão bem medidos de um tal multidão, e sobretudo pela cadência e pelo refrão da balada, a cada estrofe todos conduziam vozes dizendo: *heu, heuäire, heüra, heüräire, heüra, heüra, oueh*, fiquei inteiramente encantado; mas também todas as outras vezes que me lembro disto, o coração sobressaltado, me parece que ainda os tenho nos ouvidos.<sup>26</sup>

Lançando mão da psicanálise para compreender a “*Histoire*”, Certeau identifica que o sucesso da escrita em reproduzir o “mesmo” provoca um efeito secundário não desejado, um dejetivo, uma recaída, um “resto”, que finalmente remete ao “outro”. A palavra sedutora, que se aproxima do “selvagem” em sua

<sup>24</sup> Certeau, 2006, p. 212.

<sup>25</sup> Certeau, 2006, p. 214

<sup>26</sup> Léry *apud* Certeau, 2006, p. 215

distinção ao “civilizado”, erotiza seu corpo, sua nudez, sua voz. A sedução do corpo selvagem provoca uma espécie de abertura da escrita aos prazeres do signifi-  
ficante, para algo que se enfrenta dificuldade em representar, um “inter-dito”:

Respondendo a este chamado [da sedução do corpo e da voz], o gesto [da escrita] de chegar mais perto diminui a distância, mas não a suprime. Cria uma situação de inter-dito. A voz, com efeito, transita no intermédio do corpo e da língua, mas num momento de passagem de um ao outro e como que *na* sua diferença mais frágil.<sup>27</sup>

Os Nhambiquara encontrados por Lévi-Strauss no Brasil central do século XX ou os Tupinambás antropófagos descritos por Léry no século XVI se encaixariam perfeitamente na descrição de uma “cultura da presença” como conceituamos anteriormente. No relato de Léry, é fácil identificar o misticismo como forma de apropriação dos produtos da escrita, quando a prática significativa se apresenta como uma espécie de feitiçaria:

Quanto à escrita, seja santa ou profana, não apenas a desconheciam, como também, o que é pior, não possuíam quaisquer caracteres para significar qualquer coisa: no começo quando cheguei ao seu país para aprender-lhes a língua, escrevia algumas sentenças e depois as lia diante deles que julgavam fosse uma feitiçaria, e diziam um ao outro: Não é maravilhoso que este que ontem não saberia dizer uma palavra em nossa língua, em virtude deste papel que possui e que o faz falar assim seja agora entendido por nós?<sup>28</sup>

Em uma fascinante investigação histórica sobre o fenômeno chamado “santidade indígena”, ao final do século XVI, Ronaldo Vainfas descreve a apropriação da catequese jesuíta realizada pelos Tupinambás, fazendo surgir uma “idolatria insurgente” que mobilizou algumas centenas de indivíduos em torno da busca de uma “Terra Sem Mal”, espécie de paraíso mitológico tupi onde se encontraria uma fartura infinita sem trabalho e sem escravidão. Partindo de relatos da inquisição portuguesa, o historiador revela como esses grupos messiânicos desenvolveram práticas e discursos de resistência à catequese e à escravidão. É interessante notar o registro de uma sacerdotisa, uma líder feminina, que inverte tanto a hierarquia convencional da religião católica quanto da organização social tupinambá. Também é importante lembrar que além de Tupinambás e caboclos, os inquisidores notam a participação de homens e mulheres portuguesas nos rituais, comprovando a sedução exercida pela “santidade”. As menções à catequese dos líderes da Santidade indicam que eles tinham algum conhecimento da escrita e dos rituais católicos, que sincretizaram ao seu modo. Um detalhe nos rituais da santi-

<sup>27</sup> Certeau, 2006, p. 230.

<sup>28</sup> *Apud* Certeau, 2006, p. 216.

dade, quando se entoavam cânticos junto ao consumo de tabaco e cauim, mostrou-se particularmente interessante: a presença de “tabuinhas” com inscrições indecifráveis em suas “igrejas”:

Contou Simão Dias que, à porta do terreiro, na casa erigida como igreja dos índios, ficava uma cruz de pau; e no interior, penduradas pelas paredes, viam-se diversas tabuinhas de madeiras, pintadas com riscados “que eles diziam serem seus livros”. E no centro do terreiro, aparecia uma estaca alta de madeira enterrada no chão, sobre a qual se postava o ídolo, “que tinha uma cara figurada com olhos e nariz, enfeitado com paninhos velhos”.<sup>29</sup>

O que podemos deduzir dessas “tabuinhas” com base nas descrições do historiador? Sabemos que elas faziam parte de uma simbologia ritual, quando eram provavelmente “lidas” ou “cantadas” pelos seus participantes. No entanto, o que se escrevia ali? As inscrições não foram compreendidas pelos acusados da inquisição, alguns deles alfabetizados. É provável que tais inscrições se aproximassem dos riscos e zigue-zagues dos Nhambiquara. Para “ler” essas “tabuinhas” da santidade, talvez seja necessário seguir tanto os questionamentos de Derrida a respeito do conceito de escritura, quanto escutar a voz do outro como aponta Michel de Certeau. Por um lado as inscrições parecem modular uma pura representação rítmica, algo ainda sem “sentido”, mas que produz sentidos ao serem preenchidas por vozes na *performance* ritual. No entanto, por outro lado, podemos deduzir da existência das tábuas uma outra significação. Sua presença – independentemente do que estivesse ali escrito – simultaneamente marcava a identidade e afirmava a diferença da Santidade em relação ao ritual católico que pretendia mimetizar.

Se nas “lições de escrita” as tipologias da cultura parecem claramente distintas, no Brasil oitocentista, justaposições, hibridizações e distorções têm lugar no novo espaço das letras que se consolidava. Estando correta a hipótese de que a cultura brasileira mantém formas de apropriação típicas de uma cultura de presença, vamos tentar identificá-las. Em primeiro lugar, como podemos identificar o *comer*? Da antropofagia praticada pelos Tupinambás ao “*Manifesto Antropófago*”, essa forma primordial de se apropriar das coisas do mundo parece atravessar a cultura brasileira. De forma geral, poderíamos dizer que o “atraso” na produção das letras nacionais, sempre dispôs de um cardápio variado de “originais” a serem

<sup>29</sup> Vainfas, 1995, p. 130. Mais à frente há mais uma menção a estes curiosos grafismos: “Quanto aos ‘breviários’ da seita a que alguns depoentes aludiram, quase nada se pode dizer. Houve testemunhas que afirmaram que alguns índios da santidade liam os riscos feitos nas tabuinhas de madeira penduradas nas paredes de sua igreja, sendo essa a informação mais precisa de que disponho sobre o assunto. A bem da verdade, os depoentes que os viram não puderam compreendê-los, nem descrevê-los a contento.” (*Ibidem*, p. 134)

deglutidos. Podemos compreender o *Manifesto* como uma reflexão da literatura brasileira, que buscava, no início do século XX, relacionar-se com as novas teorias e vanguardas europeias. Se as chamadas vanguardas históricas questionavam a “instituição arte”<sup>30</sup>, o que questionar aqui, diante da nossa conhecida fragilidade institucional? Era necessário dar um passo atrás, voltar às origens e à história das origens, voltar, então, à escrita da história para reescrevê-la, para reintroduzir a oralidade esquecida da língua geral, fazer da palavra morta palavra viva na *performance* de um manifesto, inventar uma nova história e uma nova literatura. Voltar a ânsia de devoração contra os modelos estrangeiros, contra a própria escrita, misturando raízes indígenas com influências africanas e populares. Em sua formulação poético-panfletária, Oswald de Andrade lança seu manifesto contra as instituições e a história. Levando o mundo à boca para mastigá-lo, buscar pelos sabores e prazeres sensíveis ao corpo, buscar por letras que se fizessem vozes, que vibrassem aos ouvidos, recusar a separação entre corpo e espírito:

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o Açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. *O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo*. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. Só podemos atender ao mundo orecular.<sup>31</sup>

Mas, muito antes dessa energia iconoclástica inspirar artistas que lutavam para sincronizar-se com as vanguardas europeias, lemos no artigo de abertura de *A Marmota na Corte*, importante folha publicada por Paula Brito, metáforas que associam o impresso à comida, ou seja, ler e comer estavam claramente associados, principalmente para um público leitor oitocentista que necessitava de metáforas didáticas que pudessem associar o impresso ao cotidiano:

Essa folha há de ser um guisadinho saboroso, e bem temperado por tal forma que faça os leitores ou convidados dela lamberem os beiços e pedirem repetição da dose: há de ser um pudim de cousas boas, já de levar o leite da verdade, o pão da religião, os ovos das pilhérias, o cidrão da lei, as passas da poesia, a noz moscada da crítica, e por fim a canela da decência para aromatizar o paladar das famílias, e dar uma vista agradável ao bolo. Ora pois, abram a boca e fechem os olhos para chuparem o petisco.<sup>32</sup>

E quanto ao *penetrar*? Não seria essa também uma forma de apropriação –

<sup>30</sup> Utilizamos aqui o termo utilizado por Peter Bürger em *Teoria da vanguarda* (2008).

<sup>31</sup> Andrade, 2001, p. 48.

<sup>32</sup> Este texto de autoria do sócio de Paula Brito à época, o perspicar Próspero Diniz foi publicado em *A Marmota na Corte*, n. 1, 7 de setembro de 1849.

cuja manifestação mais notável é a hipertrofia do privado em relação ao público – resiliente na cultura brasileira? Seja nos capítulos de história política, seja no noticiário atual, a dificuldade de distinguir entre o público e o privado parece ser uma constante na nossa cultura. O espaço público é frequentemente *penetrado* por interesses privados. Ora, o “homem cordial”<sup>33</sup>, é justamente aquele que *penetra* o espaço público com suas relações personalizadas, seus interesses privados e seus afetos. Para tal homem, a impessoalidade e a distância são o horror. Insistindo na atualidade e na atualização do “homem cordial”, João Cezar de Castro Rocha desenvolve em *Literatura e Cordialidade* (1998) uma “teoria do espaço público brasileiro” em que aponta a polêmica pessoal, no contexto literário de meados do século XIX, como uma estratégia para o homem de letras “cordial” *penetrar* a esfera pública literária. A cordialidade das relações desfavorecia o exercício de uma crítica autônoma, valorizando a oratória em contraste ao ajuizamento e à argumentação, o que conferiria um forte caráter oral ao nosso sistema literário<sup>34</sup>. Notemos que a forte presença da oratória não deixa de ser uma (inter)penetração entre formas de conhecimento aparentemente distintas, a oralidade e a escrita. No caso da imprensa, lembremos, ainda, que, pouco tempo depois de uma curta exclusividade estatal, houve no período da independência uma numerosa proliferação de pasquins, descritos por como “insultos impressos”<sup>35</sup>. Dedicados em sua maioria a violentos ataques pessoais, os pasquins pré-independência escondiam-se sob o anonimato e tinham em sua efemeridade a confirmação de seus métodos unidirecionais. Assim, a constituição de uma esfera de discussão pública na imprensa foi marcada pela violência dos ataques pessoais e defesa de interesses privados, algo mais próximo de uma luta corporal do que de uma batalha de ideias.

Na colônia sem prensas, a raridade da escrita e da imprensa conferia a seus objetos uma certa aura mística, a dificuldade de se imaginar sua origem reafirma-

<sup>33</sup> Referimo-nos à definição de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*.

<sup>34</sup> De acordo com o autor: “a valorização da oratória, mais do que simplesmente definir um hábito brasileiro, corresponde a uma situação cultural entre o círculo oral e o circuito comunicativos inaugurado pelo advento da palavra impressa” (Rocha, 1998, p. 220.)

<sup>35</sup> Izabel Lustosa faz uma caracterização genérica dos pasquins: “Surgidos assim da ebulição política do momento, quase todos os jornais do período que vai da partida do rei, em abril de 1821, à dissolução da Assembléia, em novembro de 1823, tiveram vida efêmera. A maioria não durou mais que alguns meses. Apareciam uma ou duas vezes por semana e suas tiragens eram reduzidas. As dificuldades de comunicação impediam a divulgação pelas províncias. Muitos não deviam atingir senão o público das cidades onde eram publicados. Eram distribuídos somente aos assinantes, cujo número raramente ultrapassava duas centenas. Só muito mais tarde é que se inauguraria a venda avulsa pela cidade por jornaleiros apregoando o título do jornal e as principais manchetes.” (Lustosa, 2000, p. 28).

va o poder daqueles capazes de produzir ou atualizar escritos. Ao descrever a relação de proximidade corporal intensa que o cristianismo luso-brasileiro manteve com os santos, e identificando como tal proximidade seria pouco usual e “inadequada”, Gilberto Freyre identifica uma forma de apropriação mística da escrita:

tinha-se tanta liberdade com os santos que era a eles que se confiava a guarda das terrinas de doce e de melado contra as formigas:  
 – “Em louvor de S. Bento  
 que não venham as formigas  
 cá dentro”,  
 escrevia-se num papel que se deixava à porta do guarda comidas.<sup>36</sup>

Nesse manuscrito a função pragmática de proteger o alimento prevalece, a escrita se investe de uma qualidade presencial mágica cuja voz seria capaz de afugentar os insetos. Há nesse exemplo um curioso endereçamento animal: seriam as formigas capazes de decifrar tal pedaço de papel? Obviamente que não. Mas, então, poderiam elas ouvi-lo? O absurdo da questão pode nos levar à compreensão do que está em jogo nesse pequeno pedaço de papel. A escrita não é compreendida como *medium* capaz de transmitir intenções subjetivas, funciona principalmente para a invocação da voz. Em outro exemplo, Freyre aponta para a persistência da percepção mágica do manuscrito quando o sobrado se estabelece como primeiro sintoma de urbanização. Ao identificar o valor supersticioso atribuído a plantas, aves e outros animais nas varandas e nos quintais dos sobrados, pedaços de papel ocupam uma vez mais sua função místico-pragmática: “E convém não nos esquecermos dos papéis com orações também profiláticas – guardando a casa de cidade dos perigos de ladrões, de peste, de malfeitor – que se pregavam às portas e às paredes”<sup>37</sup>. Tal função mística, que ainda resiste nos dias de hoje, estava presente em alguns dos impressos produzidos e comercializados por Paula Brito (Figuras 3, 4 e 5).

Bem sabemos que a capital da corte em meados do século XIX não era habitada por Nhambiquaras ou por Tupinambás, mas algo das “lições de escrita” parece ter atravessado a “cidade das letras”. Em uma instigante reflexão identificando de que forma as “práticas escriturárias” desenharam-se sobre o imaginário e o planejamento urbano na América Latina, reproduzindo uma ordem centralizadora desejada pelo colonizador, o crítico uruguaio Ángel Rama identifica com perti-

<sup>36</sup> Freyre, 1969, p. XLII.

<sup>37</sup> Freyre, 1961, p. 227.

nência resquícios de magia na prática do escrivão que realizava a partilha das propriedades:

*Pensar a cidade* competia a esses instrumentos simbólicos [palavras e diagramas gráficos] que estavam adquirindo sua pronta autonomia, que os adequaria ainda melhor às funções que lhes reclamava o poder absoluto.

Apesar de que se continuou aplicando um ritual impregnado de magia para assegurar a posse do solo, as ordenanças reclamaram a participação de um *script* (em qualquer de suas expressões divergentes: um escrivão, um escrevente ou um escritor) para redigir uma *escritura*. A este se conferia a alta missão que se reservou sempre aos escrivães *dar fé*, uma fé que só poderia proceder da palavra escrita, que iniciou sua esplendorosa carreira imperial no continente.<sup>38</sup>

Buscamos apresentar alguns exemplos que se opõem à suposta separação entre corpo e espírito operada pela imprensa, indicando dificuldade em se institucionalizar uma cultura cujas formas de apropriação principais são a interpretação e a comunicação. É importante ressaltar que essa dificuldade não se restringia aos poucos letrados e iletrados, mas podia ser percebida mesmo em um privilegiado leitor na segunda metade do século XIX:

O imperador dizia gostar dos livros com a satisfação dos cinco sentidos, isto é:  
*visual*, pela impressão exterior ou aspecto do livro;  
*tátil*, ao manusear-lhe a maciez ou aspereza das páginas;  
*auditivo*, pelo brando crepitar ao folheá-lo;  
*olfativo*, pelo cheiro pronunciado do papel impresso ou fino couro da encadernação;  
*gustativo*, isto é, o sabor intelectual do livro, ou mesmo físico, ao umedecer-lhe ligeiramente as pontas das folhas para virá-las.<sup>39</sup>

O que se torna claro nessa citação é justamente a importância da percepção sensível do objeto impresso. O fetichismo que delicia o Imperador Pedro II indica uma relação sensual com o livro, relação que não se limitava à transmissão das ideias de um autor. Ao destacar as qualidades físicas do objeto impresso, observamos um relevante deslocamento em sua percepção, uma vez que não serve apenas como *medium* entre consciências. Ao não ser tipicamente *interpretado*, a materialidade se reveste de sentidos, o corpo se faz presente no texto e no ato de leitura. A ingenuidade objetiva do observador sem corpo não teria lugar em um observador que necessariamente se auto-observa durante a observação, notando inevitavelmente sua posição, seu corpo. Se as condições para a formação de um campo hermenêutico no Brasil surgem somente no século XIX, simultaneamente ao surgimento do observador de segunda ordem, não seria possível eliminar o

<sup>38</sup> Rama, 1984, p. 29.

<sup>39</sup> *Apud* Holanda, 1955, p. 180.

corpo do processo de significação. Em parte, parece ser justamente o movimento de autopercepção o que caracteriza nosso nobre leitor, contudo não se trata de um aspecto reflexivo que ocorre à consciência, mas de uma interpelação corporal ao ato de leitura, um corpo-fantasma que assombra e interfere no sentido do impresso. Como uma forma de apropriação típica da cultura de sentido, a interpretação, comporta-se diante das manifestações de presença do corpo? Quais seriam as consequências de uma percepção corporal do impresso? Em que medida essa percepção pode interferir na configuração do leitor? Como o editor se posiciona como mediador entre corpo e consciência? Buscaremos responder a essas questões ao longo da tese.

#### 1.4 Desgraçadamente tarde

Escrevendo desde a longínqua Londres, Hipólito da Costa, aquele que se tornaria o patrono da imprensa brasileira, dirigiu essas palavras significativamente à posteridade, consciente da importância do que anunciara: “Tarde; de[s]graçadamente tarde: mas em fim aparecem typos no Brazil; e eu de todo o meu Coração dou os parabens aos meus compatriotas Brazilienses.”<sup>40</sup>. Inaugurava-se, afinal, a possibilidade de se desenvolver a imprensa brasileira e de se escrever e publicar sua história. No entanto, o advérbio –“desgraçadamente”– já apontava algo irreversível. A história do Brasil já se encontrava amaldiçoada pelo atraso. Ao abordarmos a historiografia que tratou direta ou indiretamente das transformações da imprensa no Brasil, buscamos elementos que foram capazes de estruturar um sistema de comunicação impresso onde a literatura pôde se desenvolver. Ressaltamos que os objetivos aqui se limitam à forma de estruturação do sistema, sem uma preocupação específica em identificar formas singulares nas obras literárias.

Desconsiderando-se a efêmera existência de poucas oficinas tipográficas no Brasil, anteriormente à chegada da corte portuguesa, é importante lembrar que a história da imprensa brasileira pode ser descrita com um percurso duplamente tardio, pois seu atraso se estabelece não só em relação ao seu surgimento na Europa, mas em relação às demais colônias do Novo Mundo. Historiadores apontam que tipografias trazidas às Américas espanhola e inglesa foram acompanhadas da urbanização de centros administrativos e da criação de escolas e universidades,

<sup>40</sup> *Correio Braziliense*, Vol. 1, out. 1808, p. 394.

inserindo-se em processos de disseminação do conhecimento letrado que ultrapassavam os objetivos de um aparelhamento burocrático ou um proselitismo religioso. Com a importação e formação de uma elite burocrática e eclesiástica, criou-se em algumas dessas colônias a condição para se continuar o processo de letramento iniciado na metrópole. Na América espanhola em meados do século XVII, a maior parte das mais importantes cidades já possuía oficinas tipográficas em pleno funcionamento<sup>41</sup>.

Enquanto espanhóis faziam de seus territórios uma extensão do reino, preocupando-se em enviar-lhes parte de sua elite, que deveria construir cidades e professar a fé, protestantes anglo-saxões de diversas origens, letrados pelo menos ao ponto de praticar sua religião, aportavam para construir uma nova nação na América do Norte. Por seu lado, a *Terra de Santa Cruz* se manteve por muito tempo como entreposto comercial, seu extenso litoral convidava aventureiros e apadrinhados a “transformar ousadia em lucros”, modelo que não requeria sofisticação na infraestrutura e urbanização<sup>42</sup>. Pode-se afirmar que esses diferentes modelos de colonização resultaram em ao menos uma diferença relevante no que diz respeito a um sistema literário. Uma vez que no Brasil Colônia, muito poucos eram aqueles capazes de ler e escrever e que a administração colonial não dependia de um estamento burocrático vigoroso, fica óbvia a condição de excepcionalidade e marginalidade que tais restrições impunham à produção, circulação e recepção de impressos. Por outro lado, houve uma tentativa de erigir uma “cúpula de letras” na América hispânica e apagar os vestígios nativos, como no caso da imposição de um desenho urbano geométrico, que tinha força suficiente para encobrir geografia e cultura estabelecendo a centralidade da administração impe-

<sup>41</sup> “Entrou a tipografia no novo mundo oitenta e oito anos após inventada em 1533, pela sua porta mais civilizada: a da cidade do México, no vice-reinado da Nova Espanha. Três séculos levaria para cobrir o hemisfério; do México ao Domínio Britânico cento e cinco anos e ao domínio português duzentos e setenta e cinco.” (Rizzini, 1968, p. 155). “Até o termo do século XVIII, a tipografia ingressou nos seguintes lugares da América espanhola: Puebla de los Angeles, em 1640; Guatemala, 1660; Missões jesuíticas do Paraguai, 1700; Oaxaca, 1720; Havana, 1724; Santa Fé de Bogotá, 1738; Ambato, 1754, cuja oficina se transferiu em 1759 para Riobamba e em 1760 para Quito; Nova Valência, 1764; Córdoba, 1765; Cartagena das Índias e Nova Orleães, então relevando da Espanha, 1769; Santiago do Chile, 1776; Buenos Aires, já capital do vice-reinado do Rio da Prata, 1780; São Domingos, 1782; Pôrto Espanha, 1786; Santiago de Cuba, 1791; Guadalajara, 1792; e Vera Cruz, 1794.” (Rizzini, 1968, p. 157). Por sua vez, na América inglesa, as prensas aportaram em 1638 para servir à Universidade de Harvard.

<sup>42</sup> Seguimos a análise de Sérgio Buarque de Holanda: “Ao lado do prodígio verdadeiramente monstruoso de vontade e inteligência que constituiu esta obra [dos jesuítas], e do que também aspirou a ser a colonização espanhola, o empreendimento de Portugal parece tímido e mal aparelhado para vencer. Comparado ao dos castelhanos em suas conquistas, o esforço dos portugueses distingue-se principalmente pela predominância de seu caráter de exploração comercial (...) os castelhanos, ao contrário, querem fazer do país ocupado um prolongamento orgânico do seu.” (2006, p. 101) e ainda: “Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual do Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem por em risco a estabilidade de seu domínio.”. (2006, p. 129)

rial no grande retângulo que delimitava uma “plaza mayor”<sup>43</sup>. Desde um centro estrategicamente fortalecido pela imprensa, o poder da Igreja e a burocracia do Estado se disseminavam no cotidiano colonial hispânico. Na América portuguesa, por sua vez, a “cidade das letras” tardou a se desenhar, seja na imaginação, seja nos mapas, e o Estado demoraria a estabelecer alguma centralidade, talvez por não contar com auxílio da imprensa para fortalecer sua presença:

No caso do Brasil, mesmo a capital do vice-reino não contou com um prelo permanente antes de 1808. Isso foi possível, até certo ponto, porque o governo era tão elementar e o ritmo da administração tão lento que qualquer material podia ser enviada à metrópole para ser impresso. (...) Portugal mostrou muita paranóia com o risco de seus funcionários locais adquirirem algum grau de independência, e, quando o governador de Pernambuco, em 1703, e o governador do Rio de Janeiro, em 1747, ousaram instalar um prelo, os dois receberam ordens para fechá-los assim que Lisboa tomou conhecimento de sua existência.<sup>44</sup>

Quais teriam sido as motivações que levaram Portugal a reprimir a instalação de tipografias? Nota-se, na historiografia brasileira que primeiro tratou a questão, uma obsessão em relacionar imprensa e liberdade, identificando a técnica como principal meio para alcançar as luzes europeias. Ao partir de uma visão retrospectiva, os historiadores comprovam sua tese descrevendo a Independência (1822) como efeito da chegada da imprensa (1808). Depois que a chamada revolução liberal portuguesa – contaminada por movimentos similares na França e na Inglaterra – publicou, em 1820, a lei de liberdade de imprensa<sup>45</sup>, a constatação de um vigoroso florescimento dos pasquins que “incendiaram” a política nos anos imediatamente anteriores à Independência, reafirmaria a hipótese desses primeiros historiadores. Ainda a favor dessa argumentação idealista está o fato de que a Coroa portuguesa não tomou nenhuma iniciativa oficial para instalar prelos em sua colônia americana, diferentemente da bem-sucedida introdução das prensas

<sup>43</sup> Como sintoma do sucesso em enterrar o passado dessas ações “civilizatórias”, podemos lembrar que foram escavações para a construção de uma linha de metrô, na segunda metade do século XX, que fizeram surgir sob a gigantesca praça central da Cidade do México (El Zócalo), uma joia da arqueologia urbana, as ruínas da antiga capital asteca, Tenochtitlán. Além de uma boa dose de acaso, quase cinco séculos foram necessários para redescobrir o passado que fôra encoberto pela história escrita do colonizador espanhol.

<sup>44</sup> Hallewell, 2005, p. 65.

<sup>45</sup> “Abria-se assim a liberdade de Imprensa, precisamente no momento em que o país, abalado por convulsões profundas, era colocado perante os mais graves problemas. Foi a conjunção destes factores que fez nascer em Portugal a *imprensa de opinião*, a qual havia já aparecido em outros países: em Inglaterra, no princípio do século XVIII; em França, no último quartel do mesmo século. A nossa [portuguesa] imprensa periódica sofre, desta maneira profundas modificações, que vão desde o conteúdo à apresentação gráfica. Não poderá ser esquecido o importante papel que os jornalistas exilados, regressando a Portugal apos a Revolução de 1820, exercem na renovação e modernização dos nossos processos e técnicas jornalísticas, pondo-os a par dos mais perfeitos que então se praticavam em Inglaterra e em França.” (Tengarrinha, 1989, p. 131)

nas colônias asiáticas desde o século XVI<sup>46</sup>. Sendo assim, a imprensa teria sido proibida pela Coroa para evitar o risco de emancipação política da colônia<sup>47</sup>.

No entanto, é importante destacar que não havia leis específicas para impedir a instalação de prensas na colônia brasileira. Apesar de relevantes, as evidências que apontam motivações políticas para a interdição da imprensa não parecem suficientes. Ao se abster de sua função legisladora, a Coroa portuguesa permitia que impressores aventureiros tentassem a sorte contando, muito provavelmente, com a simpatia de autoridades locais<sup>48</sup>. O controle político da Coroa parece ter sido marcado por um certo desleixo, causado pela pouca relevância econômica da colônia até a descoberta do ouro no século XVIII. Reafirmando tal posição, contrariamente à argumentação de cunho idealmente político, a leitura das cartas régias e provisões que se dedicaram a repudiar as primeiras tentativas de ingresso da imprensa apontavam para os interesses econômicos de Portugal em manter as tipografias proibidas em território brasileiro. Vejamos um trecho da ordem régia expedida para interromper as atividades de Antônio de Isidoro Lisboa, em 10 de maio de 1747.

[No Estado do Brasil] não é conveniente se imprimam papéis no tempo presente, nem pode ser de utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício, aonde as despesas são maiores que no Reino, do qual podem ir impressos os livros e papéis no mesmo tempo em que dele devem ir as licenças da Inquisição e do Conselho Ultramarino, sem as quais se não podem imprimir nem correrem as obras.<sup>49</sup>

Parece-nos razoável pensar que a Coroa portuguesa interrompeu os negócios do impressor lisboeta com o objetivo de manter o monopólio da imprensa metropolitana. De acordo com o lamento do historiador português, o negócio da impressão não ia lá muito bem em Portugal<sup>50</sup>, o que explicaria a necessidade de monopólio.

Vejamos, ainda, como um dos mais importantes historiadores da imprensa brasileira, o coronel marxista Nelson Werneck Sodré, sintetiza as motivações da

<sup>46</sup> Cf. Melo, 2003, pp. 62-69.

<sup>47</sup> “A imprensa demora a ser instalada no Brasil por razões essencialmente políticas, Portugal resguardando seus interesses de metrópole colonizadora, utiliza todos os recursos disponíveis para impedir o funcionamento de qualquer tipografia na colônia americana. Essa posição teria fundamento na intransigência dos dirigentes lusos ante a possibilidade de se concretizar a independência brasileira.” (Melo, 2003, p. 98).

<sup>48</sup> Nas duas tentativas comprovadas de instalação os governos das capitanias foram coniventes com os impressores.

<sup>49</sup> *Apud* Rizzini, 1945, p. 310.

<sup>50</sup> Assim afirma um historiador da imprensa portuguesa: “Deve-se sublinhar que era grande o atraso tipográfico entre nós, relativamente aos mais evoluídos países europeus. Na verdade, por volta de 1820, Portugal continental só tem tipografias em Lisboa, Coimbra e Porto”. (Tengarrinha, 1989, p. 133.)

dificuldade de instalação da imprensa: “O atraso da imprensa no Brasil (...), em última análise, tinha apenas uma explicação: a ausência de capitalismo, ausência de burguesia. Só nos países em que o capitalismo se desenvolveu, a imprensa se desenvolveu”<sup>51</sup>. Ao situar a colônia na periferia do capitalismo, o historiador insere sua narrativa no interior da linha de evolução do capitalismo, determinada por expectativas externas em que as particularidades de nossa própria história se apagam<sup>52</sup>. Para revelar essas particularidades é necessário distanciar-se da linearidade de uma narrativa externamente constituída sem, no entanto, deixar de considerá-la.

Certamente, contextualizações que privilegiam questões políticas e econômicas são relevantes, mas não devemos nos limitar a elas. Em uma tentativa de revelar as limitações dessas matrizes, José Marques de Melo (2003) complexifica o discurso ao inserir a história da imprensa em um contexto mais amplo. A enumeração de uma série de fatores correlacionados, que o autor nomeia como causas “socioculturais”, para o atraso na instalação da nossa imprensa é suficientemente esclarecedora para expor sua tese: “a) natureza feitorial da colonização; b) atraso das populações indígenas; c) predominância do analfabetismo; d) ausência de urbanização; e) precariedade da burocracia estatal; f) incipiência das atividades comerciais e industriais; g) reflexo da censura e do obscurantismo metropolitanos”<sup>53</sup>. Apesar de apresentar um visível deslocamento em relação à matriz político-econômica, incluindo em sua análise uma perspectiva social e cultural mais ampla, o autor ainda se mantém, assim como os primeiros historiadores que se dedicaram à imprensa, ofuscado por suas “luzes”.

Apresentamos até aqui argumentos dos quais devemos nos distanciar, não só por acreditarmos serem muitas as limitações em uma identificação demasiado positiva da imprensa, mas porque propõem uma relação mecânica entre causa e efeito, limitando as possibilidades de análise. Caso os seguissemos, uma linearidade inevitável de causa e consequência iria se impor: adversidades políticas, econômicas e culturais atrasaram a chegada da imprensa, que, por sua vez prote-lou a independência política, econômica e cultural do Brasil, em outras palavras, o

<sup>51</sup> Sodré, 1999, p. 28.

<sup>52</sup> Elisabeth Eisenstein (1979) faz uma pertinente aproximação entre o funcionamento das tipografias que buscavam ampliar o público leitor adotando práticas sistemáticas para aumentar a produção e o lucro ao se utilizarem do princípio de “partes intercambiáveis” dos tipos móveis, colocando a imprensa como uma precursora da indústria e do sistema capitalista.

<sup>53</sup> Melo, 2003, p. 113.

atraso levou ao... atraso! Se considerássemos as relações intrínsecas entre história e imprensa, obteríamos formulações ainda mais assombrosas como “historicamente atrasado”. Para melhor compreendermos o significado do “atraso”, faz-se necessário considerá-lo, em primeiro lugar, como algo que se constitui com base em uma perspectiva externa. Reconhecemos suas qualidades reveladoras, mas é preciso notar que os acontecimentos que marcam o progresso histórico dificilmente partem da periferia. A construção de uma narrativa histórica, com base em uma normatividade externa, implica tanto qualidades reveladoras quanto pontos cegos, sendo a ocorrência dos últimos reforçada pelo próprio sistema narrativo. Isso se traduz, por exemplo, na ausência de uma dimensão diacrônica na história indígena, em uma certa obscuridade em que se encontra a história do Brasil colonial, na destacada posição ocupada pelos relatos de estrangeiros e viajantes em nossa historiografia e literatura e na pouca relevância atribuída ao período regencial, quando as rebeliões provinciais colocaram em cheque a unidade nacional<sup>54</sup>.

Ao nos desviarmos de motivações político-econômicas ou socioculturais, que acabaram por caracterizar o atraso como atraso, desejamos posicionar o atraso como base para se compreender traços característicos da constituição do literário no Brasil. Identificar as particularidades no processo de apropriação da imprensa no Brasil significa considerar, simultaneamente, sua posição como secundária e própria. Sabemos que as condições culturais dos nativos encontrados nas colônias já foram consideradas como determinantes para a instalação de um aparato burocrático mais ou menos denso necessário ao domínio das metrópoles. Onde se encontraram culturas nativas mais desenvolvidas – como os astecas no México ou incas no Peru – seriam instaladas tipografias e escolas com o objetivo de dominar tais culturas. Por outro lado, onde os nativos não haviam atingido um “alto grau de civilização”, o domínio não necessitaria da imprensa. Como os nativos encontrados em território brasileiro foram considerados “primitivos”, a imprensa não seria necessária. Não cabe aqui questionar tal argumentação com base em uma perspectiva antropológica contemporânea, sua estreiteza se revela com uma simples comparação: a América inglesa também contava com nativos tão “primiti-

<sup>54</sup> “Se os novos cidadãos do novo império do Brasil já não eram ‘portugueses americanos’, não deixavam de ser pernambucanos, baienses, paulistas ou mineiros; deveriam, porém, sentir, pensar e agir como brasileiros, acima de tudo. A inúmeras e diferenciadas identidades locais e regionais forjadas durante os 300 anos da colonização portuguesa eram deslocadas em proveito de uma nova identidade, a ela se articulando e subordinando, como frações de uma mesma unidade; o lugar de nascimento, antes referido a alguma localidade próxima e a mútua familiaridade – a pátria –, deslocava-se para outro espaço, incomensuravelmente mais amplo e imaginado – a nação.” (Mattos, 2009, p. 25)

vos” quanto os indígenas brasileiros. O que tal tipo de argumentação revela é a necessidade de problematizar a função civilizatória creditada à escrita e à imprensa que se contrapõe mecanicamente ao conhecimento tradicionalmente fundado na oralidade. No entanto, é importante destacar que, diferentemente do espectro do atraso, a interdição das tipografias manteve a escrita e o impresso distantes do cotidiano colonial, dando condições para a institucionalização de um sistema comunicativo face a face, que foi a base das relações sociais, econômicas e culturais que se travaram no Brasil antes da imprensa. Uma história da comunicação e da imprensa não deve ignorar esse sistema. Sendo assim, para incluí-lo, se faz necessário compartilhar interesses pelas formas de apropriação que têm lugar nas práticas cotidianas, assim como aqueles que buscam uma história cultural.

A historiografia brasileira tem dado ênfase, algumas vezes, para o surgimento dos veículos impressos, embora seja ainda precária a consolidação de uma história da imprensa. Mas não se dimensionou devidamente o peso dessas expressões manuscritas [cartazes, avisos, orações etc], verbais e gestuais (que permanecem após a consolidação da imprensa periódica) que, em geral, continham o que não podia ser impresso (ou mesmo falado) dentro dos limites vigentes e, ainda, permitiam envolver setores mais amplos que o público habitualmente leitor ou redator. É de supor a importância de tais manifestações públicas para a política vivida no cotidiano, numa sociedade caracterizada pela comunicação oral e visual.<sup>55</sup>

Esse deslocamento em direção à diversidade de vozes do cotidiano impõe uma investigação um pouco mais detalhada a propósito dos “meios coloniais de comunicação”, como assim os chamou em estudo pioneiro Carlos Rizzini (1946). Ao reler nossa narrativa inaugural – a *Carta de Pero Vaz de Caminha* –, é fácil identificar qual foi a estratégia de domínio do colonizador português que se estendeu, com crescente complexidade, pela maior parte do período colonial. De acordo com as palavras do escrivão, bastaria aos colonos “aprenderem bem sua fala e os entenderem”, pois os nativos seriam de tal forma “ingênuos” que “*imprimir-se-á* facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar”<sup>56</sup>. Dito em outras palavras, desde o início, o domínio da cultura nativa se realizaria pela fala, pela troca, pela *conversa*. Daí, talvez, a desobrigação de instalar prensas e, ao mesmo tempo, a preocupação com o controle dos impressos em circulação. Se, por um lado, a “ingenuidade” nativa convidava à conversa como estratégia, também apresentava-se como perigo, uma vez que quaisquer discursos poderiam proliferar, inclusive

<sup>55</sup> Morel, 2005, p. 224.

<sup>56</sup> Fonte: Carta de Pero Vaz de Caminha, 1500, Amado & Figueiredo, 2001, p. 71-122.

algum que contrariasse os interesses da Coroa. Mas, como bem sabemos, estratégias de domínio nem sempre resultam nos efeitos pretendidos.

Encontramos em um instigante capítulo da história linguística colonial uma curiosa distorção que parece ser resultado das qualidades interativas da *conversa*. Ao comentar a formação e importância da chamada “língua geral” – nome dado à língua de origem tupi amplamente adotada no Brasil Colônia ao longo dos séculos XVI e XVII –, Sérgio Buarque de Holanda identifica um hábito significativo: os colonos portugueses “teriam que renunciar a muitos dos seus hábitos hereditários, de suas formas de vida e de convívio, de suas técnicas, de suas aspirações e, o que é bem mais significativo, de sua linguagem.”<sup>57</sup>. A ausência de um sistema de comunicação capaz de estabelecer uma unidade linguística, além do baixíssimo número de indivíduos alfabetizados, fizera os colonos reféns de sua estratégia. No contato com a alteridade cultural e linguística dos nativos, a renúncia da língua pátria é um sintoma da maior importância que revela a disposição do colono à interação e à alternância cultural<sup>58</sup>. Na colônia sem prensas não foi possível consolidar uma língua ou *medium* “oficiais”, sendo necessário aos colonos se entregarem à flexibilidade interativa da *conversa*.

Como seriam recebidos por tal sistema de comunicação os “assuntos externos”, ou seja, temas que atravessavam o Atlântico por meio de boatos, de manuscritos, ou, menos frequentemente, de impressos? A predominância pragmática da oralidade parece ter gerado uma tal impermeabilidade a esses assuntos que, mesmo quando transmitidos oralmente, despertavam pouco ou nenhum interesse: “A tarefa dos novidadeiros – jornalistas de boca – não seria árdua, pois quase nada ocorria no universo que interessasse a reinóis e mazombos, e nada, absolutamente nada a índios e negros.”<sup>59</sup>. É importante contrastar essa apatia colonial com o grande interesse por temas internacionais na imprensa oitocentista, como um acalorado debate a propósito da guerra na distante Criméia, que originou um mote que os leitores não se cansavam de glosar demonstrando sua grande popularidade:

<sup>57</sup> Holanda, 2006, p. 141-42.

<sup>58</sup> “Do menino indígena (...) os padres recolheram o material para a organização da ‘língua tupi’: esta resultou do intercuro intelectual entre catequista e catecúmeno. Pela mulher transmitiu-se da cultura indígena à brasileira o melhor que hoje nos resta dos valores materiais dos ameríndios; pelo menino veio-nos a maior parte de elementos morais incorporados à nossa cultura: o conhecimento da língua, o de vários medos e abusões, o de diversos jogos e danças recreativas.” (Freyre, 1969, p. 209)

<sup>59</sup> Rizzini, 1988, p. 176.

As Potencias do Occidente,  
Com as Aguias e os Leões,  
Ou tomam Sebastopol,  
Ou deixam de ser Nações.<sup>60</sup>

A experiência cotidiana da comunicação colonial foi marcada pela presença e gestualidade da conversa, neutralizando a possibilidade de uma “ação social à distância”. Abriu-se um abismo entre o cotidiano, pragmático e oral, e a escrita, distante e abstrata, abismo que se desdobrou na formação de duas “línguas” e cuja transposição – assim como identificou Freyre – se configurou mais tarde como tarefa da nossa literatura:

Ficou-nos (...) dessa primeira dualidade de línguas, a dos senhores e a dos nativos, uma de luxo, oficial, outra popular, para o gasto – dualidade que durou seguramente século e meio e que prolongou-se depois, com outro caráter, no antagonismo entre a fala dos brancos das casas-grandes e a dos negros das senzalas – um vício, em nosso idioma, que só hoje, e através dos romancistas e poetas mais novos, vai sendo corrigido ou atenuado: o vácuo enorme entre a língua escrita e a língua falada.<sup>61</sup>

A presença da Coroa portuguesa se dava pela conversa, elevando as artimanhas da oralidade e da retórica como forma principal para o estabelecimento de relações de poder. No entanto a distância obrigava à Coroa utilizar-se da escrita. Impunha-se uma necessidade de constante decodificação de suas ordens e recomendações manuscritas e impressas por alguns poucos indivíduos capazes de tal, desdobrando-se em nova codificação para que as informações se introduzissem na dinâmica da conversa. Esse processo de “recodificação” resultava, grosso modo, em processos de ritualização, que marcaram a apropriação da escrita na colônia. Levando-se a sério a falta de interesse nos assuntos externos, pode-se especular sobre um excesso de dramatização para despertar o público. De qualquer forma, as ordens da Coroa deveriam ser ritualizadas, ou seja, deveriam ser traduzidas em gestos, falas e imagens para que pudessem alcançar alguma eficácia na comunicação face a face. Esses processos de recodificação e encenação caracterizam a recepção de manuscritos e impressos nos primeiros séculos da colônia. Na ritualização a voz do estado, da lei ou de um autor, se tornava presente em um momento onde a impessoalidade da escrita se transfigurava em práticas performativas singularizantes.

<sup>60</sup> O convite à glosa foi publicado na *Marmota Fluminense*, n. 530, 12 de dezembro de 1854, com os seguintes dizeres: “Chegada do Paquete. Não foi tomado Sebastopol.. [sic] por isto, por aquillo, por aquill’outro; mas hade ser por este motivo, por aquelle, e principalmente, por causa das brechas...”

<sup>61</sup> Freyre, 1969, p. 207.

A leitura oral, pública e privada, era corrente em Portugal no Setecentos. Em Lisboa, d João V, quando doente, e seu sucessor, d. José I, adotavam o sistema de “ouvir ler”; lavadeiras, carregadores, moleques de rua juntavam-se para ouvir as histórias contados por cegos e adquirir folhetos de cordel. Em Coimbra, os estudantes, vários deles brasileiros, em suas casas e também pelas ruas, liam oralmente livros, emprestavam-nos, expunham e discutiam seus conteúdos, travando “disputas”, imergindo numa boemia literária (...). No Brasil, sucedia o mesmo, tanto que as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, editadas no início do século XVIII, proibiam não apenas a leitura de obras defesas, mas também *ouvir ler* as mesmas.<sup>62</sup>

Se no espaço público nascente foi necessária uma encenação da escrita, na intimidade da casa grande colonial, onde tudo era confessado aos padres ou às mucamas, é significativa a ausência de diários. Até mesmo a troca de cartas parece ter sua função mitigada pela falta de institucionalização de suas práticas<sup>63</sup>. Estando escrita e leitura à margem da construção da subjetividade, seus objetos ocupavam, principalmente, uma função que se esgotava no uso pragmático, sendo sua conservação desconsiderada. Além das dificuldades impostas pelo clima, uma certa desfaçatez contribuiu para tornar escassa a nossa memória escrita<sup>64</sup>, fato que contribuiu para dificultar ainda mais a ordenação de uma história colonial. No entanto, apesar de tanta restrição, sabemos que diversos manuscritos e impressos, fossem eles autorizados ou não, circularam no Brasil colônia<sup>65</sup>. Lembremos também que o controle lusitano não impediu, e, até mesmo autorizou, a impressão na Europa de mais trezentos títulos de autores nascidos em território brasileiro<sup>66</sup>. Todavia, para a pequena comunidade letrada, a distância das tipografias relegou ao ostracismo muitas das obras que se intentaram publicar, provocando uma certa frustração aos autores que as escreviam, pois grande parte era publicada postumamente ou nunca chegava a ser impressa.<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Villalta, 1997, p. 378-379.

<sup>63</sup> Assim nos informa Rizzini: “Sobre a primitiva prática postal há dados históricos interessantes. O público não queria saber de correio para nada. Obstou a introdução do terrestre e combateu o marítimo. Em mão própria iam as cartas a domicílio, de graça e secretas”. (1988, p. 180)

<sup>64</sup> Assim como descreve Gilberto Freyre: “os livros (...) tinham outros inimigos: o mofo, a traça, o cupim. Daí terem sido raros os livros e mss. guardados nas estantes ou nas secretárias das casas-grandes e sobrados patriarcais que passaram de avós a netos. Daí e, também do pouco amor da gente nova por livros, papéis e até retratos velhos que eram às vezes queimados nos fundos dos sítios em pequenos autos-de-fé.” (1961, p. 228)

<sup>65</sup> Esta afirmação pode ser comprovada pelo crescente interesse da historiografia brasileira em investigar o livro e a leitura no Brasil colonial. Para um panorama mais detalhado desse crescimento conferir o artigo de “A história do livro e da leitura no Brasil: novas abordagens” (Bessone, 2009, p. 97-111).

<sup>66</sup> Assim como se pode verificar em *Bibliografia brasileira do período colonial* (Catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808), de Rubens Borba de Moraes.

<sup>67</sup> “Tolhidos pelo custo e distância das tipografias e pelas licenças da censura, segregados ou esquecidos nos armários oficiais, expiraram os melhores trabalhos artísticos e científicos da colônia. Exumados, continuaram mortos no seu obsoleto, apenas vivos para os historiadores, como simples documentário da época e da geração que pretenderam orientar e instruir.” (Rizzini, 1989, p. 225)

Autores que não publicam, leitores escassos, pouca disponibilidade de títulos, alto valor dos materiais necessários à escrita, o vagar da navegação, tudo parecia limitar o impacto da imprensa. No cotidiano colonial escrita e impressos mantiveram-se raros e extraordinários, restritos e mágicos. Apesar da proximidade geográfica, o comércio potencial entre as colônias não se realizou, pois a comunicação entre colônia e metrópole era infinitamente mais eficiente que a comunicação entre as colônias. Os mercados editoriais locais que se configuraram eram extremamente reduzidos, o que resultava em um alto custo de produção, inviabilizando economicamente a impressão para comércio. No Brasil, uma circulação mais constante de livros só veio a ocorrer com a maciça imigração portuguesa proveniente da corrida do ouro no início do século XVIII, em parte também impulsionada pela reforma educacional promovida pelo Marquês de Pombal<sup>68</sup>. Premidos pela escassez de leitura e de leitores, além da dificuldade de publicação, alguns letrados buscariam no “espírito associativo”<sup>69</sup> a construção de um ambiente em que tentariam consolidar seus hábitos longe do pragmatismo da ritualização, da visão e dos ouvidos de um público ignorante.

tiveram as tertúlias seis e setecentistas apreciável papel no desenvolvimento das idéias gerais, como núcleo de sociabilidade, aplicação e estímulo literário. Sem fugir às sensaborias do cultismo e aos concursos bajulatórios, algo de bom e duradouro produziram, mesmo no plano estritamente intelectual. Na órbita política exerceu-se sua ação indiretamente, pelo atrito dos debates e pela contaminação imponderável das novas doutrinas e dos novos métodos para pensar. Coagidas à dispersão, como focos notórios de contágio, passaram a reunir-se às ocultas, dando origem aos clubes secretos, primeiro estágio das lojas maçônicas – os instrumentos democráticos da luta contra os regimes absolutistas.<sup>70</sup>

A segregação das primeiras agremiações literárias não parece ter suas razões apenas nos olhos vigilantes da Coroa ou nos primeiros passos da ascensão de uma nova classe burguesa, que já estaria a germinar uma nova forma de subjetividade. O cotidiano colonial era de tal forma avesso às metadiscussões necessárias ao sistema de comunicação letrado que esses espaços segregados surgiam como refúgio necessário da algaravia das ruas.

<sup>68</sup> “Vários fatores concorreram para a escassez de livros na colônia até o ministério de Pombal: a ignorância do povo; a sujeição da diminuta gente letrada à cultura dos jesuítas; o medo às excomunhões e à Inquisição; a barreira da censura literária, e a falta de livrarias.” (Rizzini, 1989, p. 233)

<sup>69</sup> Paula Brito participou ativamente desse “espírito associativo”, que culminaria na *Petalogica*: “Além de membro do Conselho da Associação Tipográfica, era membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, proposto em sessão de 30 de abril de 1843, para o qual foi eleito suplente do Conselho, em 1853. Foi sócio instalador da Imperial Sociedade Auxiliadora das Artes Liberais e Mecânicas, sócio da União e Beneficência e sócio honorário da Palestra Fluminense. Pertencia à Sociedade Literária do Rio de Janeiro, e foi eleito, em 1853, membro da Comissão Manufatureira e Artística da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, sob cujos auspícios surgira, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”. (Gondim, 1965, p. 56-57)

<sup>70</sup> Rizzini, 1988, p. 266-267.

Se a posição periférica permitia que apenas uma pequena parcela da população se relacionasse com representações “centrais”, enquanto a maioria parecia avessa a quaisquer acontecimentos que ultrapassassem sua experiência imediata, com a chegada da corte e a presença do Rei, o eixo se desloca e o centro se aproxima. O “atraso” em que se encontrava a colônia era incompatível com a burocracia e com os hábitos cortesãos, sendo necessário um processo de sincronização e ordenação imediata. Daí a grande derrama de cartas régias em 1808 e a necessidade de se institucionalizar um sistema de comunicação baseado na escrita: a criação da Imprensa Régia e de outras instituições que visavam amparar o novo sistema de comunicação imperial (escolas, faculdades, bibliotecas, institutos etc.). Buscavam-se ações para fortalecer a centralidade do Estado por meio da institucionalização de um sistema de comunicação que poderia apresentá-lo por meio da escrita e dos impressos (Figura 6). Foi também uma mentalidade cortesã que trouxe a percepção do atraso, uma vez que as prensas imprimiam um ritmo acelerado aos periódicos e publicações que contrastava com o vagar cotidiano. A formação de um público leitor mais abrangente acompanhou o desenvolvimento e popularização da imprensa ao longo do XIX, e depois de algumas décadas se alcançaria uma estrutura mínima capaz de formar uma sociedade leitora.

Só por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora: estavam presentes os mecanismos mínimos para produção e circulação da literatura como tipografias, livrarias, bibliotecas; a escolarização era precária, mas manifestava-se o movimento visando à melhoria do sistema<sup>71</sup>

Foi somente em meados do século XIX, com o surgimento de um novo público leitor constituído principalmente por funcionários públicos, bacharéis, estudantes e mulheres, que a literatura passa a ter maior relevância para a vida cotidiana das cidades imperiais. Mesmo assim, é importante notar que esse novo ambiente literário que surgia não corresponde a um espaço idealizado cujas práticas silenciosas seriam capazes de estimular o aparecimento de uma consciência autônoma e crítica, pois a encenação que marcara a apropriação da escrita nos tempos coloniais se mantinha presente:

mulheres jovens e casadoiras, interessam-se sobretudo pela emoção transmitida pela poesia e os romances-folhetins, muitas vezes saboreados em conjunto, lidos pela pessoa de maior talento teatral e voz mais harmoniosa, enquanto a família, ao redor, escuta avida-

<sup>71</sup> Lajolo & Zilberman, 1999, p. 18.

mente, torcendo pelo herói, enxugando lágrimas furtivas ou reagindo com gestos de revolta diante das canalhices de algum vilão, numa reação bem semelhante à do público atual diante das telenovelas de hoje.<sup>72</sup>

A escrita e a imprensa possibilitaram ao Estado estender seus braços até o desconhecido sertão, e mesmo as fronteiras mais longínquas não escapariam ao escrutínio do discurso científico e da cartografia. Contudo, um vigoroso sistema de comunicação face a face havia se consolidado desde a colônia, e os sintomas de sua resistência não cessariam de aparecer. A própria dificuldade de universalização do letramento, fato que teima em nos assombrar até o momento contemporâneo, não deve, como querem alguns, ser atribuída simplesmente à incompetência endêmica de gestores estatais. As restrições à cultura escrita produziram formas de apropriação de seus objetos que, muitas vezes, não se limitam à interpretação. Da percepção mágica ao desprezo, da violação à digestão, linhas escritas transfiguradas em *performance* e marcadas pela oralização passaram a integrar o cotidiano<sup>73</sup>.

### 1.5 Um salto tecnológico

Ao menos um aspecto nitidamente contraditório atravessa a história da imprensa brasileira, considerando-se mais uma vez a dificuldade em se alcançar a universalização de uma comunicação escrita por meio do impresso. A estruturação tecnológica da imprensa brasileira no século XIX ocorreu com surpreendente sucesso e rapidez, passando a acompanhar passo a passo avanços e invenções das nações europeias mais avançadas à época. O mesmo se pode dizer em relação à qualidade do *design* editorial, que no século XX já se equiparava à de países de tradição bem mais longa<sup>74</sup>. Apesar de manter sua posição periférica dependente – o que explica,

<sup>72</sup> Machado, 2010, p. 52.

<sup>73</sup> Se, por um lado, a recepção dos textos impressos parece ser permeada por características próprias de uma *performance* oral, por outro, a oralidade também parece ter sofrido constrangimentos que não deixaram de ser notados: “Com a imprensa, a facilidade de acesso ao livro e a multiplicação de saraus, os sermões perdiam rapidamente a atração. Os fiéis chagavam a perturbar o orador, com seus cochichos intermináveis. Monte Alverne reclama que o auditório estava transformando a igreja em salão profano. Era pior que isso: o povo perdera o interesse pela palavra dos grandes oradores sacros, cada vez mais entregue ao que um jornal chamou de ‘a turbulência da vida moderna’”.(Machado, 2010, p. 55)

<sup>74</sup> Mesmo que até hoje as editoras não tenham conseguido solucionar a questão das baixas tiragens das publicações nacionais, a qualidade gráfica das edições não deixa quase nada a dever às estrangeiras. No entanto o mesmo não poderia ser dito a respeito de uma qualidade editorial que considera sua própria história, sendo notório, por exemplo, a inexistência de uma edição crítica das obras completas de um escritor do quilate de Machado de Assis.

por exemplo a inexistência de uma fundição de tipos no Brasil –, as inovações tecnológicas passaram a ser conhecidas simultaneamente ao seu aparecimento.<sup>75</sup>

Devemos compreender mais detalhadamente o momento tecnológico em que se encontrava a imprensa no século XIX, pois essa foi a imprensa com a qual nos sincronizamos. Além das inovações que aceleraram vertiginosamente a velocidade das prensas, desenvolvendo sua vocação industrial, como a fabricação de papel contínuo ou as impressoras rotativas e uma grande variedade de novas técnicas cujas nomenclaturas confundiam até mesmo os especialistas da época, o que de mais relevante acontece na imprensa oitocentista tem origem nas duas inovações para a produção e reprodução de imagens, a saber, a litografia e a fotografia. Se a tipografia se manteve sem grandes modificações por quase cinco séculos, é quase simultaneamente à descoberta de uma revolucionária técnica de impressão – a litografia – que as prensas tipográficas aportam no Rio de Janeiro<sup>76</sup>.

Se as prensas tipográficas, por meio da rigidez mecânica imposta pelos tipos modulares, apagam os vestígios do corpo, a litografia, precursora da técnica de impressão mais utilizada no século XX – o sistema de impressão indireta (*offset*) –, trouxe uma transformação significativa para a forma dos impressos, além de facilitar a reprodução de imagens. Com a litografia foi permitido ao artista desenhar livremente sobre a pedra, possibilitando a produção de impressos “não-tipográficos” no impresso. Nessa pequena revolução, resgata-se a fluidez da mão, possibilitando ao impresso uma integração orgânica entre textos e imagens. Foram essas qualidades do desenho transferidas às pedras litográficas que permitiram a popularização das caricaturas, gênero que muito colaborou para ampliar o público leitor:

A comunicação pelo humor via caricatura ganhou relevo no país de difícil propagação da palavra escrita. A válvula de escape do humor funcionou como antídoto contra a censura vigente, bem como o desenho, como expressão plausível de fácil e imediata comunicação.

<sup>75</sup> Assim nos informa um historiador especialmente preocupado com as questões do impresso, Rafael Cardoso: “se é verdade que o Brasil-Colônia tardou muito a integrar-se ao circuito de produção e consumo de livros que marcou a Europa entre os séculos XVI e XVIII, é igualmente verdadeiro que o Brasil-Império ingressou praticamente ao mesmo tempo que a Europa e os Estados Unidos no novo regime industrial de comunicação visual por meio dos impressos ilustrados, pois é notório que a litografia e a fotografia foram introduzidas no Brasil em virtual simultaneidade à sua disseminação no resto do mundo.” (2005, p. 164)

<sup>76</sup> Inventada pelo jovem compositor alemão Aloys Senefelder em 1798, a litografia se disseminou rapidamente disseminada na Europa. Em seguida, as primeiras pedras litográficas chegaram ao Brasil pelas mãos do artista francês Arnaud Julien Pallière, em novembro de 1817, o que não diferia de outras nações europeias como nos informa Costa Ferreira: “Como se merecesse uma espécie de reparo por ter recebido tão tarde a tipografia, o Brasil conheceu a litografia logo depois de haver esta sido introduzida em caráter definitivo em alguns dos mais importantes países da Europa, a França, por exemplo (1814), e mesmo com avanço sobre outros como a Espanha (1819) e Portugal (1824).” (1995, p. 313)

Da oralidade jocosa da colônia – com um Gregório de Matos, por exemplo – , chegou-se rapidamente à proliferação do desenho satírico do papel impresso da Regência, constituindo-se o traço caricaturado numa das linguagens de maior aceitação do Brasil. Não por obra imediata da introdução dos prelos, em 1808, mas por arte dos tantos transplantes que pontuaram nosso ansioso e desesperado ajuste com o tempo cultural dos países ditos “adiantados”. Sobretudo quando ateliês e/ou oficinas litográficas (na sua maioria estrangeiros), prevendo um novo mercado e engendrando-o, subsidiaram as estampas iniciais.<sup>77</sup>

Em meados do século XIX, o aparecimento da fotografia provoca, por assim dizer, uma espécie de contraponto, pois seu caráter mecânico de captura da imagem substitui a mão, opondo-se à fluidez manual do litográfico. Mas somente no século XX o processo fotomecânico de reprodução de imagens eliminaria a interferência da mão do artista. O palco dessa movimentação, que aproxima e distancia a produção das imagens do corpo, é a imprensa do século XIX. Notar que a fotografia se mantém amplamente utilizada, enquanto as pedras litográficas repousam em alguns poucos ateliês de artistas plásticos, ilustra para qual direção esse fluxo prevaleceu.<sup>78</sup>

Ainda em relação à sincronia tecnológica, vale lembrar um importante episódio da história da fotografia no Brasil, que demonstra princípios de subversão de sua situação periférica. Em meio ao desenvolvimento das diversas técnicas químicas e óticas que buscavam a impressão pela luz, o francês radicado no Brasil, Hercule Florence, chegou a desenvolver de forma independente uma técnica que batizou de “poligraphye”. Tendo alcançado resultados expressivos em 1833, tal técnica pode ser considerada pioneira em relação à daguerreotipia, da qual pouco se diferenciava<sup>79</sup>. Estivesse ele em Paris, poderia, talvez, colher os louros da sua invenção<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Martins, 2008, p. 64-65.

<sup>78</sup> Antes da popularização da fotografia, as imagens reproduzidas em litografia ainda mantinham muito de seu caráter “aurático” uma vez que a fotografia demorou a se popularizar: “Apesar de a produção de paisagens ter começado a se implementar já na primeira metade do século XIX, tinha contra si dois obstáculos de monta: o alto custo das pinturas e o caráter ainda incipiente da produção de estampas e gravuras, de modo que a fotografia encontrou aí um terreno praticamente vago, sobretudo quanto se iniciou a ligação regular por navios a vapor por toda a Europa, na década de 1860, aumentando a demanda por esse tipo de imagens por parte dos visitantes estrangeiros.” (Vasquez, 2002, p. 13-14).

<sup>79</sup> Cf. Kossoy, 2004.

<sup>80</sup> A despeito do tímido pioneiro e da simultaneidade com a qual o daguerreótipo aportou no Rio de Janeiro, espectros do fantasma do atraso continuavam a nos assombrar, e algumas deficiências técnicas impediram a popularização da imagem fotográfica por meio da imprensa. “No Brasil, diferentemente do que ocorreu na Europa, não chegamos a ter no século XIX uma produção consistente de livros ou publicações periódicas com fotografias. Nosso legado é igualmente pouco expressivo no campo das estampas litográficas declaradamente copiadas de fotografias – se numericamente comparado ao de outros países mais avançados. E mesmo no campo da imprensa periódica, em que a fotografia se fez mais presente, a inexistência de uma mão-de-obra especializada na confecção de matrizes xilográficas, bem como, posteriormente, as dificuldades econômicas para a instalação de um parque gráfico local capaz de realizar a reprodução fotomecânica em autotipia, ocasionaram um atraso de aproximadamente vinte anos em relação à Europa e aos Estados Unidos. A partir do início do século XX a fotografia começou a se fazer mais presente nos impressos brasileiros –

Antes de finalizar esta breve contextualização técnica da imprensa, é necessário mencionar duas técnicas de produção e reprodução de imagens que floresceram na história gráfica brasileira simultaneamente à tipografia: a xilografia e o talho doce<sup>81</sup>. As “cartas de jogar” impressas em xilogravura têm um alvará régio datado de 8 de agosto de 1770, indicando que, provavelmente, havia falsificadores em atividade no século XVIII, indicando ser essa, a primeira atividade de impressão genuinamente realizada em território brasileiro<sup>82</sup>. Isso revela a popularidade dos jogos de baralho, indício confirmado pela história da Imprensa Régia que, encontrando-se em dificuldades financeiras já em 1811, obrigou ao governo que anexasse a ela uma lucrativa Fábrica de Cartas de Jogar. Não se deve subestimar a xilogravura por não ocupar posição privilegiada no panteão das artes, uma vez que suas técnicas não eram ensinadas nas academias de arte do século XIX, sendo considerada arte mecânica e popular. Sua relativa facilidade de apropriação e o baixo custo atraíram inúmeros artesãos, bastava a eles o canivete, o “cajueiro”, a tinta e o papel. Enquanto as chapas de metal e pedras calcárias eram importadas a elevados valores, além de seu manuseio depender de conhecimentos mais especializados (o que reforçava um certo misticismo que envolvia suas imagens), a madeira se encontrava em abundância e mesmo as prensas poderiam ser improvisadas, assim como a própria tinta. A xilografia foi a primeira técnica responsável por inserir imagens no cotidiano imperial por meio de anúncios e cabeçalhos de periódicos, além de estampas de tecidos e papéis de parede<sup>83</sup>.

De manuseio mais complicado que a xilografia, o talho-doce, que também foi introduzido em meados do século XVIII, permitiu que as mãos educadas de artistas gravassem estampas religiosas, retratos, paisagens, mapas etc. com sofisticado nível de detalhamento. O número de cópias era mínimo e sua recepção restrita. Apesar das limitações, a arte do buril foi ganhando as ruas por meio de uma diversificada “gráfica efêmera”, ornamentando as páginas fragmentadas que iriam

---

embora tenha permanecido comum, por muitas décadas, o hábito de contratar serviços de impressão no estrangeiro para obras concebidas em nosso país.” (Andrade, 2005, p. 93)

<sup>81</sup> Seguimos aqui a distinção proposta por Orlando da Costa Ferreira em seu minucioso estudo: “Imagem e Letra: Introdução à bibliologia brasileira: A imagem gravada”. (1994)

<sup>82</sup> Rizzini, 1968, p.164-170

<sup>83</sup> : “Eis, pois, como penetravam na mente dos brasileiros, por assim dizer subliminarmente, as primeiras imagens importadas do estrangeiro: nas flores das chitas e dos papéis de parede e nas figuras das cartas de jogar”. (Costa Ferreira, 1994, p. 140)

integrar os rodapés do “grande livro colorido da cidade”<sup>84</sup>. Com o aparecimento de vários ateliês de gravura ao longo do século XIX, a exuberância dos traços inscritos com precisão no metal passaram a fazer parte do cotidiano da corte, como podemos imaginar por meio da leitura de lista compilada em anúncios da imprensa da época:

Ação de companhia / “adresse” de loja / apólice / bilhete de boas-festas / bilhete de loteria / carta de enterro / carta de jogar / envoltório de caramelos / estampilha / etiqueta / fatura / jogo da glória / letra (título cambiário) / lista de preços / cartão de visitas / cartão comercial / cartão postal ilustrado / chita / circular / conhecimento / convite de baile / convite de casamento / diploma / papel de parede / papel-moeda / papel timbrado / passaporte / pauta de caligrafia / rótulo de bebida / rótulo de remédio / selo postal<sup>85</sup>.

Os impressos cotidianos da cidade recobriam seus conteúdos pragmáticos com exuberância tipográfica, com a simulação de ornamentos caligráficos, revelando numa certa “pomposidade” a importância de uma percepção superficial. Dessa forma, o impresso consolida sua presença no cotidiano sem se aproximar de uma linearidade sistemática sugerida pela ordenação meticulosa dos tipos móveis, sua superfície se apresentava em formas livres e letras distorcidas pela mão do artista. Estavam lá, a confundir a linearidade, o traço livre das imagens litográficas, a inscrição do gravurista sobre as chapas metálicas, o jogo convocado pelas cartas de baralho, o humor da caricatura, a empáfia dos ornamentos e das letras douradas, as cores dos cartazes tipográficos e a imagem impressa. É como se, em nossa história gráfica, o impresso convocasse a atenção do leitor potencial para sua superfície e relegasse a uma instância secundária sua função de um *medium* que suprime a presença.

Independentemente do rigor do mimetismo, uma certa aura mística acompanhava a recepção das primeiras imagens impressas de grande circulação<sup>86</sup>, o que as levou a protagonizar populares experiências de ilusão pré-cinematográfica.

Em 1835, na década em que o Rio de Janeiro se encheu de cosmoramas, em permanente e rumorosa rivalidade, o proprietário do “Diorama” da Rua do Ouvidor, 212, declarou no Jornal de 20 de junho que o seu espetáculo apresentava vistas exatamente iguais às que estavam causando admiração no Palais Royal de Paris. No entanto, continuava, “proprietários de marmotas e lanternas mágicas, conhecidas sob os pomposos nomes de cosmo-

<sup>84</sup> Esta expressão foi utilizada por João do Rio em na crônica “Tabuletas” e refere-se mais especificamente aos seus pintores, mas estes pequenos impressos, ainda não percebidos como integrantes d. A alma encantadora das ruas.

<sup>85</sup> Essa lista foi compilada por Costa Ferreira (1994, p. 447-448).

<sup>86</sup> “A necessidade da experiência visual (...) é uma constante no século XIX. Numa sociedade em que a maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilita em novo tipo de conhecimento, mais imediato, mais generalizado, ao mesmo tempo que habilita os grupos sociais a formas de autorepresentação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato.” (Mauad, 1997, p.189)

ramas e panoramas, têm despertado a curiosidade dos habitantes desta corte, dando-lhes assim uma idéia bem pouco lisonjeira destes espetáculos”, pois mostravam “através de vidros [...] pinturas inexatas, toscas estampas e até mesmo papéis de forrar salas”.<sup>87</sup>

Parecem ser justamente as restrições do repertório visual que possibilitavam ao espectador aceitar um mero papel de parede como protagonista de uma exibição espetacular. Em outras palavras havia uma certa facilidade em se produzir um efeito ilusionista, não seria necessário muita sofisticação técnica para impressionar um público pouco habituado às imagens. Mas, de fato, o que foi marcante no salto tecnológico que teve lugar na imprensa brasileira em meados do século XIX foi sua simultaneidade com a popularização de técnicas de reprodução da imagem, o que tornava a superfície impressa ainda mais atraente, para o público leitor em expansão.

### **1.6 A imprensa como revolução e a longa história da leitura**

Poucos divergem a respeito da função estruturante da escrita em relação à narrativa e à consciência histórica, entretanto, no que diz respeito à seleção de modificações ou acontecimentos decisivos na história da escrita, parece ser difícil encontrar consenso. Todavia, parece ser possível identificar duas grandes linhas: de um lado estariam os que se concentram em transformações técnicas ou sistêmicas – a representação fonética, o alfabeto, o pergaminho, o códex, os tipos móveis, a imprensa – como capazes de modificar de maneira determinante as formas de produção, armazenamento e circulação do conhecimento; de outro, aqueles que buscam se afastar do que chamam “determinismo tecnológico”, professando um conjunto complexo de fatores – econômicos, sociais, políticos etc. – entre os quais as transformações técnicas estariam inseridas.

Abordaremos primeiramente a noção que a imprensa teria possibilitado uma verdadeira “revolução”, assim como formulou Elizabeth Eisenstein. E em seguida, buscando um contraponto vamos situar nosso objeto em uma “longa história da leitura”, ou seja, em uma rede complexa de fatores que, diferentemente das revoluções, ocorrem de formas mais dispersas ou lentas, vamos nos aproximar das figurações do editor assim como elaborado na obra de Roger Chartier. Com essa estimulante polêmica no âmbito da história cultural, pretendemos – intencional-

---

<sup>87</sup> Costa Ferreira, 1994, p. 448-449.

mente – apresentar uma posição ambígua, ora elevando o aparecimento da imprensa a um marco revolucionário capaz de promover significativas transformações, ora como um acontecimento que se insere na duração longa e complexa da história.

Ao descrever os efeitos e consequências da mudança do manuscrito para o impresso na Europa ocidental de meados do século XV a meados do século XVI, o principal problema investigado por Elisabeth Eisenstein é como a imprensa alterou a comunicação escrita dentro de uma comunidade letrada, ou seja, a mudança na forma de comunicação entre os letrados, do manuscrito à imprensa. A autora apresenta a imprensa como um “*agent of change*” capaz de provocar revoluções científicas, religiosas, políticas e econômicas<sup>88</sup>. De início, alguns problemas logo se impõem para transpor a “revolução” descrita por Eisenstein. A chegada da imprensa em território brasileiro se distancia em mais de três séculos do seu aparecimento na Europa e, enquanto a circulação de manuscritos na Europa pré-Gutenberg fora capaz de formar sólidas comunidades, no Brasil, manuscritos e impressos que aportaram simultaneamente aos primeiros colonos não tiveram o mesmo efeito, ao menos até o século XIX. Além disso, desconfiamos dos limites impostos pelo recorte metodológico adotado pela autora, que privilegia o desenvolvimento de suas hipóteses restringindo-se à comunicação dentro de uma “*Commonwealth of Learning*”. A autora parece pressupor que as transformações em uma comunidade letrada afetam, de “cima” para “baixo”, todas aquelas que se situam *fora dela*<sup>89</sup>. Todavia, insistir em uma “revolução” – em contraposição a uma evolução gradual – ainda parece interessante para pensar os efeitos da chegada da imprensa no Brasil, haja vista as grandes transformações políticas que se operam no início do século XIX, depois da chegada das primeiras prensas. Para utilizar o conceito de revolução será necessário acompanhar a autora, que o define como algo que não se reduz em fórmulas simplificadoras, implicando paradoxalmente continuidades e rupturas.

Ao recusar qualquer “auto-evidência” no impacto revolucionário da imprensa, Eisenstein apresenta como sintoma dessa falta, os escassos estudos que se

<sup>88</sup> Cf. Eisenstein, 1979.

<sup>89</sup> Assim podemos ler: “*Most rural villagers, for example, probably belonged to an exclusively hearing public down to the nineteenth century. Yet what they heard had, in many instances, been transformed by printing two centuries earlier*” (Eisenstein, 1979, p. 130). A autora também não se furta de acusar “*the bizarre typographical format*” ou mesmo “*the chaotic format of The Gutenberg Galaxy*”, conhecida obra de Marshall McLuhan. Tal adjetivação revela sua preferência por uma linearidade lógica própria do *medium* que considera revolucionário.

dedicam ao tema. Para a autora, não se trata apenas de identificar como o acesso a uma maior abundância de impressos afeta os processos de aprender, pensar e perceber entre as elites letradas. Diferentemente de mostrar que a “estandarização” (*standardization*) é um efeito da imprensa, a autora busca compreender como as leis, linguagens e construções mentais são afetadas pela produção e recepção de textos mais uniformes. Padronização e sincronização – comuns após a imprensa – nos fazem esquecer que na era dos escribas eram usualmente ausentes. De fato, parece ser para nós, hoje, conectados ao *google maps*, cada vez mais difícil imaginar a inexistência de mapas uniformes. Entretanto, esse é o tipo de imaginação necessária para se compreender como o cotejamento de leituras pôde impulsionar uma atividade crítica e criativa<sup>90</sup>.

Ao destacar aspectos distintivos da imprensa – “*dissemination*”, “*standardization*”, “*reorganization*”, “*data collection*”, “*preservation*” e “*amplification and reinforcement*” – longe de propor um determinismo tecnológico, a autora apresenta uma convincente e complexa trajetória de transformações que tem como ponto de partida a produção, circulação e leitura de impressos. Vamos nos deter na descrição de tais qualidades e de suas conexões, pois, se a “revolução” aventada pela autora não pode ser simplesmente aceita ou transposta sem problematização, estabelece um sofisticado contraponto crítico à perspectiva de “evolução gradual”, ou seja, os parâmetros e as expectativas estabelecidos pela imprensa como revolução funcionam para se constituir um horizonte comparativo.

Diferentemente de outras invenções, é notável a incrível velocidade da disseminação da imprensa pela Europa. Ao final do século XV, poucas décadas após seu surgimento, todos os grandes centros europeus registram a existência de casas impressoras. O número de horas de trabalho necessárias para que um escriba realizasse uma cópia em muito superava o tempo para se imprimir uma. Assim, a disseminação das prensas tem como efeito imediato um enorme acréscimo nas tiragens e uma significativa redução do custo unitário do objeto impresso. Um importante contraste entre manuscrito e impresso também se faz notar na lógica de produção: enquanto copistas marcavam a escrita com rastros do corpo, fazendo dos manuscritos objetos “únicos”, um impresso era muito semelhante à sua repro-

<sup>90</sup> During the first centuries of printing, old texts were duplicated more rapidly than new ones. On this basis we are told that “printing did not speed up the adoption of new theories”. But where did these new theories come from? Must we invoke some spirit of the times, or is it possible that an increase in the output of old texts contributed to the formulation of new theories? (Eisenstein, 1979, p. 71.)

dução. Se por um lado, os primeiros livros impressos eram formalmente muito semelhantes aos incunábulo produzidos pelos copistas, ou seja, não havia diferenças qualitativas entre os manuscritos e os primeiros impressos; por outro lado, como já foi dito, o mesmo não pode ser afirmado em relação às diferenças quantitativas. De acordo com Eisenstein, essa combinação paradoxal marca a percepção da imprensa com a *aparência de continuidade*.

Se num primeiro momento o impresso mimetizou o manuscrito, suas lógicas de produção em muito se diferenciavam: o escriba se preocupava com a superfície da página que preenchia simetricamente com seu meticuloso trabalho manual, já o compositor decompunha e escrutinava o conteúdo para recompô-lo na página. Uma nova composição implicava processos de revisão, edição e correção. Os resultados dessas constantes modificações fizeram com que os impressos se distanciassem formalmente das convenções dos escribas para servir à conveniência do leitor. A aparência do texto se modificou ao serem incluídos elementos que realizavam novas configurações entre letras, números e imagens na página: títulos, subtítulos, folha de rosto, índices, notas, figuras, tabelas, paginação, datas etc. Esses novos elementos facilitavam a aproximação do texto a um público leitor que se expandia, notando também que, muito rapidamente, o número de títulos impressos disponíveis em muito ultrapassava o de manuscritos. Outra importante transformação não deixa de ser notada pela autora: as relações sociais inéditas proporcionadas pelo novo modo de produção. Nas oficinas tipográficas aconteceu um intenso intercâmbio cultural entre editores, mecenas, artesãos, artistas e autores. Os empreendimentos de impressão passaram a atrair intelectuais e estrangeiros, transformando-se em importantes pontos de encontro para a expansão da comunidade de letras.

Eisenstein afirma que a circulação de um grande número de impressos duplicados foi capaz de modificar a natureza da memória coletiva, uma vez que se tornava cada vez mais comum *aprender lendo* (algo distinto de aprender a ler). Essa possibilidade de aprendizagem fez com que o conhecimento não mais dependesse de um acúmulo de informações personificadas. Na medida em que a confiança na informação impressa avançava, estimulava-se um espírito observador, sempre disposto a comparar o conhecimento recebido por formas tradicionais (como a escuta ou a prática) com informações recém impressas. Em outras palavras, o aumento na circulação de títulos disponíveis altera os padrões de recepção

de todos os textos, manuscritos e impressos. As consequências do acesso individual a uma maior quantidade de textos pode ser percebido na modificação das práticas de leitura: no lugar de glosadores e comentadores surgira um leitor que dispunha de um grande número de textos “estandardizados” pela edição, produzindo uma intensificação nas consultas e relações entre diferentes textos. Dessa forma, contradições se tornavam mais visíveis e tradições divergentes poderiam ser mais facilmente reconciliadas, fazendo com que diferentes ideias e disciplinas fossem combinadas, resultando, assim, na emergência de um novo sistema de pensamento.

A substituição do traço manual dos escribas por impressões mecanicamente padronizadas pelos tipos de metal implicou uma transformação no conceito de “estilo”, que deixa de ser associado ao manuseio do *stylus*. De uma concepção caligráfica, “estilo” passou a significar algo que possuía um padrão, convergindo com as noções de unidade, consistência interna e harmonia, que caracterizam o estilo “clássico”. O leitor poderia comparar a réplica impressa e o original manuscrito, percebendo as idiosincrasias dos escribas e delimitando mais claramente o que constitui o estilo clássico e o que dele se diferencia. Essa nova concepção uniforme de “estilo” desenvolveria uma interdependência entre os conceitos de unidade e diversidade, podendo-se observar como um de seus efeitos o processo de uniformização de costumes, vestuário, leis, línguas etc., ou seja, a formação das identidades nacionais. Nessa dinâmica aparentemente contraditória, na medida em que as identidades podiam ser apresentadas de forma mais homogênea, diferenciavam-se umas das outras, criando uma “diversidade de tipos”.

De acordo com Eisenstein, a estandardização dos elementos que compõem a página operou uma verdadeira reorganização do raciocínio dos leitores. Eram justamente os impressores que determinavam *como* seriam as edições, escolhendo ou desenhando tipos adequados, criando padronizações ortográficas, selecionando artistas e ilustrações, realizando traduções etc. A publicação de obras de referência (manuais, dicionários, gramáticas, mapas etc.) estimulou um recurso repetido a uma ordenação que não era homogênea antes da imprensa. Esses novos sistemas de classificação eram reflexos da prática da oficina tipográfica, onde os tipos móveis eram organizadas e reorganizadas diariamente de acordo com uma ordem específica, implicando um exercício constante de análise textual. A imprensa instituiu formas de indexação que passaram por um processo de “naturalização”,

como a adoção da ordem alfabética, que não era “comum” para os copistas medievais. Buscando maior produtividade<sup>91</sup>, as práticas de composição e decomposição seriam cada vez mais sistematizadas, produzindo uma certa neutralidade moral em relação aos temas tratados. Foi justamente esta neutralidade que impulsionou uma aproximação inédita entre temas anteriormente considerados de natureza diversa. A competitividade entre os impressores fez com que as compilações dos *index* se tornassem cada vez mais completas e sistematicamente organizadas, avançando ainda mais, a autora afirma que as rotinas sistemáticas dos editores resultaram em um método que é incorporado ao sistema de pensamento como conceito<sup>92</sup>.

Se o esforço de sistematização não impediria que se repetissem erros e se cometessem equívocos em edições mal feitas ou apressadas, a percepção de erros por um número cada vez maior de leitores faria com que os editores aperfeiçoassem suas publicações, acumulando e expandindo referências e marcando uma diferença em relação aos leitores de manuscritos<sup>93</sup>. O aperfeiçoamento e a correção de textos em sucessivas edições surgiu como uma “vantagem” característica da imprensa, eliminando a “corrupção” que marcava os manuscritos. Daí o futuro parecer mais “esclarecedor” que o passado.

A preservação talvez seja a característica mais importante proporcionada pela reprodutibilidade da imprensa, pois, como sabemos, nenhum manuscrito permanecia inalterado pela ação corrompedora dos copistas. Depois da imprensa, a durabilidade do suporte material tornou-se menos importante, ou seja, a abundância do papel substituiu a imutabilidade da pedra e a escassez dos pergaminhos<sup>94</sup>. A aparente fragilidade do papel modificou profundamente a forma de conservação do conhecimento. Se, por um lado, tornou-se mais clara a distinção entre o antigo e o novo, entre um processo de recuperar e conservar os textos da tradição (*recovery*) e descobrir algo novo (*discovery*); por outro lado, para se preservar o conhe-

<sup>91</sup> A autora propõe que a sistematização dos procedimentos nas oficinas tipográficas era impulsionada pela busca constante por produtividade, marcando a imprensa como um empreendimento capitalista, de fato, os tipos móveis prenunciam a lógica de partes intercambiáveis na qual a indústria irá se basear.

<sup>92</sup> “Increasing familiarity with regularly numbered pages, punctuation marks, sections breaks, running heads, indices, and so forth, helped to reorder the thought of *all* readers, whatever their profession or craft. Hence countless activities were subjected to a new ‘esprit de système’”. (Eisenstein, 1979, p. 105-106)

<sup>93</sup> “After printing, large-scale data-collection did become subject to new forms of feed-back which had not been possible in the age of scribes.” (Eisenstein, 1979, p. 111)

<sup>94</sup> Foi essa escassez, conjuntamente com sua materialidade, que fez dos pergaminhos e papiros suporte para palimpsestos, que, partindo de uma reutilização, faziam com que os textos fossem dispostos em diferentes camadas. Com a imprensa, esse tipo de “profundidade” se apaga, trazendo textos mais planos, cuja complexidade reside nas relações que tem entre si.

cimento não seria mais necessário escondê-lo ou trancafiá-lo em cofres ou lugares secretos, mas multiplicá-lo e torná-lo público<sup>95</sup>.

Antes de investigar quais novos ideais emergiram com a nova classe de intelectuais que se formou em torno das oficinas tipográficas, faz-se necessário identificar qual é o *ethos* que ordena suas relações<sup>96</sup>. Formada basicamente por uma maioria de literatos vulgares, essa classe distinta protagonizou uma significativa modificação na forma de ação social: a impessoalidade da comunicação impressa tornou possível uma espécie de ação social à distância, fazendo emergir um novo tipo de público que não possui um ideal definido, mas que é permeável à força das ideias<sup>97</sup>.

Apesar de a autora afirmar que a imprensa é apenas *um* fator de mudança que deverá ser observado conjuntamente com outros, vamos repetir algumas críticas à sua obra feitas pelo historiador da cultura e do livro Roger Chartier. Ao efetuar um recorte metodológico que privilegia os impactos da imprensa dentro de uma comunidade letrada, Eisenstein posiciona essa mesma comunidade como o centro da produção e recepção do conhecimento. Tal método não parece ser compartilhado por Chartier, uma vez que, em seu amplo conceito de cultura, inclui a *diferença* produzida por apropriações de dentro ou de fora do âmbito de uma cultura letrada. Apesar de mostrar-se sensível à materialidade e à tecnologia, refletindo sobre a inegável importância da transição do manuscrito para o impresso, o historiador francês insere o advento da imprensa em uma “história de longa duração” da escrita e da leitura em que as transformações operadas pela invenção de Gutenberg teriam sua importância relativizada por outras transformações, como a mudança do pergaminho ao códice<sup>98</sup>, ou uma maior universalização da leitura, identificada pelo autor no século XVIII.

<sup>95</sup> Before trying to account for an “idea” of progress we might look more closely at the duplicating process that made possible not only a sequence of improved editions but also a continuous accumulation of fixed records. For it seems to have been permanence that introduced progressive change. The preservation of the old, in brief, launched a tradition of the new. (Eisenstein, 1979, p. 124)

<sup>96</sup> “The new industry (...) encouraged the formation of an ethos which was specifically associated with the Commonwealth of Learning – ecumenical and tolerant without being secular, genuinely pious yet opposed to fanaticism.” (Eisenstein, 1979, p. 140)

<sup>97</sup> “A most important consequence of printing press (...) was that it did create a new kind of public for *idéés forces*. The reading public was not necessarily vocal, nor did its member necessarily frequent composed of silent and solitary individuals who were often unknown to each other and who were linked only by access to bookshops, lending libraries, or *chambers de lecture* and, here and there, also membership in ‘corresponding societies’”. (Eisenstein, 1979, p. 149)

<sup>98</sup> “De início, é claro que, em suas estruturas essenciais, o livro não foi modificado pela invenção de Gutenberg. De um lado, ao menos até princípios do século XVI, o livro impresso mantém-se muito dependente do manuscrito. Imita sua disposição em páginas, as escrituras, as aparências e, sobretudo, considera-se que deva ser acabado a mão: a mão do iluminador, que pinta iniciais ornadas e miniaturas; a mão do corretor ou

Com a imprensa, o leque de utilização do objecto escrito alarga-se e, como corolário, forma-se uma rede de práticas específicas que definem uma cultura original, que esteve durante demasiado tempo reduzida à leitura (...) Reconhecer as particularidades produzidas pela invenção tipográfica não significa quebrar a continuidade que une a era do manuscrito e os tempos do objecto impresso. Em primeiro lugar, elas referem-se à própria forma do objecto. Foi durante os últimos séculos do livro copiado à mão que se pôs em marcha uma hierarquia duradoura que faz a distinção entre o grande fólio, ou “livro de mesa”, que tem que ser pousado para ser lido e que é um livro universitário e de estudo, o livro humanista, com o seu formato médio mais manuseável e que dá a ler textos clássicos e novidades literárias, e, finalmente, o livro transportável, de bolso ou de cabeceira, de múltiplas utilizações, religiosas ou seculares, para a grande maioria dos leitores. (...) Uma segunda poderosa razão leva-nos a inscrever a cultura do impresso no seu enraizamento de longa duração. Com efeito, foi bastante antes da invenção de Gutenberg que surgiu no Ocidente uma maneira de ler, em silêncio e com os olhos, que entre em ruptura com a leitura necessariamente oralizada, universal (ou quase) durante muito tempo.<sup>99</sup>

Para os objetivos desta tese, não basta observar o impacto restrito a uma reduzida classe intelectual, sendo necessário observar de que maneira a instituição da imprensa, ao promover a separação entre letrado e não letrado seria capaz de excluir e absorver características de um e de outro. Então, identificamo-nos com o conceito de cultura assim como formulado por Chartier, que busca identificar conflitos e aproximações entre o letrado e o não-letrado, entre a fala e a leitura, entre o oral e o escrito. Em um livro tão curto quanto potente, *A ordem dos livros*, o autor revela o cerne de sua obra:

desencadear uma reflexão de alcance mais geral sobre as relações recíprocas mantidas pelas duas significações que, espontaneamente, atribuímos ao termo cultura. Aquela que designa as obras e os gestos que numa dada sociedade justificam uma apreensão estética e intelectual; e aquela que trata das práticas comuns, “sem qualidades”, que exprimem a maneira através da qual uma comunidade (...) vive e pensa a sua relação com o mundo, com os outros e com ela mesma.<sup>100</sup>

Na significação ambígua da cultura reside a possibilidade de abordar simultaneamente a tradição, que institui os limites de um determinado sistema, ou seja, sua forma, e as práticas de apropriação fugazes e irregulares que atravessam esses limites fazendo parte do sistema, mas sem determiná-lo. É justamente esse conceito ambíguo de cultura que nos permitirá identificar zonas de contato e de conflito entre a instituição e as práticas, entre o próprio e o errante que constituem

---

*emendator*, que acrescenta sinais de pontuação, rubricas e títulos; a mão do leitor, que escreve na página notas e indicações marginais. De outro lado, e mais fundamentalmente, tanto depois quando de Gutenberg, o livro é um objeto composto de folhas dobradas, reunidas em cadernos ligados uns aos outros. Nesse sentido, a revolução da imprensa não significa a ‘aparição do livro’. Foi com efeito, doze ou treze séculos antes da nova técnica que o livro ocidental encontrou a forma que mantém na cultura do impresso.” (Chartier, 2003, p. 30-31)

<sup>99</sup> Chartier, 1998, p. 10-11.

<sup>100</sup> Chartier, 1994, p. 8-9.

uma cultura. Tal conceito mostrou-se um instrumento especialmente produtivo para compreender a configuração do literário, uma vez que aceitamos sua dependência, por um lado, aos aspectos materiais da indústria que se forma em torno da produção de impressos e, por outro, às práticas de apropriação e leitura desses objetos.

De acordo com Chartier, uma necessidade de ordenação acompanha o grande aumento na circulação de textos provocado pela imprensa. Seriam justamente as mudanças na ordem dos textos que revelariam os gestos e pensamentos que atravessam os séculos e marcam nossas relações com os textos até hoje. Deslocando-se entre produção, circulação e recepção, o autor afirma que as relações que constituem uma cultura letrada são marcadas por um movimento contraditório entre o conjunto de constrangimentos e regras estabelecidos por um sistema literário e a “liberdade” do leitor. Haveria, assim, dois sentidos para “a ordem dos livros”. Em primeiro lugar a instauração de uma ordem:

O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores.<sup>101</sup>

Além de tematizar a história da leitura, uma segunda implicação para a “ordem” seria revelar de que maneira a forma material interfere em usos e apropriações, colaborando para definir uma hierarquia do discurso em uma determinada cultura, ou seja, de que maneira poderíamos relacionar aspectos técnicos e visuais dos livros com os prováveis sentidos de sua recepção. É justamente essa ênfase na recepção que permite a Chartier identificar como as competências e expectativas do leitor são capazes de deslocar, inventar e distorcer os significados dos textos.

Como sabemos, todo autor cria na *dependência* de determinadas regras (como aquelas definidas pelo mecenato ou pelo mercado) e de determinações materiais que impregnam a obra e fazem com que ela seja concebível, comunicável e decifrável. Apesar de serem produzidos no interior de uma ordem específica, os textos são decifrados com base em esquemas mentais particulares que distinguem uma cultura. A partir dessa constatação, que contrasta as restrições de um sistema com uma relativa liberdade do leitor, Chartier identifica na história cultu-

---

<sup>101</sup> Chartier, 1994, p. 8.

ral uma articulação paradoxal entre *dependência* e *diferença*. Se a *dependência* diz da forma como as condições de possibilidade e de inteligibilidade se inscrevem nas invenções estéticas e intelectuais, por seu lado, a *diferença* diz das formas pelas quais as sociedades separam do cotidiano práticas particulares.

Para compreender esta articulação paradoxal entre *diferença* e *dependência*<sup>102</sup> elegemos a figura do editor, justamente aquele que personifica a mediação entre obras e leitores. Se trata de uma posição privilegiada para identificar espaços legíveis entre constrangimento e apropriação na constituição do literário no âmbito da cultura brasileira. Daí a importância de Paula Brito, que já foi chamado de “iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro”<sup>103</sup>. Como vimos, a imprensa aportou no Brasil juntamente com a corte portuguesa na primeira década do século XIX, mas foi somente em meados do mesmo século que se apresentou uma estrutura mínima para a produção e circulação de impressos. A primeira tipografia de Paula Brito foi adquirida em 1831. O início de suas atividades, talvez não por acaso, coincide com a autonomização da profissão de editor, identificada por Chartier na história editorial francesa:

a edição é o momento em que um texto se torna um objeto e encontra leitores. Toda as dimensões da história da cultura impressa podem se associar à figura do editor, à prática da edição, à escolha dos textos, ao negócio dos livros e ao encontro com um público de leitores. Sobre estas bases construímos o projeto [*Histoire de l'édition française*] com atenção ao nascimento do editor, se pensamos em uma profissão particular, separada do comércio da livraria ou da atividade impressa, o que nos remete à década de 1830 na França. Nesse momento a profissão de editor torna-se autônoma.<sup>104</sup>

Ampliando o conceito de publicação e edição em relação à sua modalidade autônoma, o autor acrescenta duas outras figurações que a antecedem, mas que

<sup>102</sup> Dialogando com os conceitos desenvolvidos pela estética da recepção, Chartier aponta a importância da edição e da análise de composições tipográficas para identificar vestígios da *diferença* inscritos pelas práticas de leitura: “Reconhecer como um trabalho tipográfico inscreve no impresso a leitura que o editor-livreiro supõe para seu público é, de fato, reencontrar a inspiração da estética da recepção, mas deslocando e aumentando seu objeto. Ao centrar sua atenção apenas na relação autor/leitor e nas obras como estatuto literário, essa forma de crítica textual limita duplamente seu enfoque de leitura. De um lado ignora os efeitos produzidos pelos dispositivos de produção de livros na recepção dos textos, portanto, na construção de sua significação através do ato da leitura. (...) Por outro lado (...) a estética da recepção hesita entre suas perspectivas: seja considerar que os dispositivos textuais impõe necessariamente ao leitor uma posição relativa à obra, uma inscrição do texto em um repertório de referências e de convenções, uma maneira de ler e compreender; seja reconhecer a pluralidade das leituras possíveis do mesmo texto, em função de dispositivos individuais, sociais e culturais de cada um dos leitores. Implicitamente, na primeira perspectiva o horizonte de expectativa dos leitores é pensado como sendo unitário, fundado sobre uma experiência partilhada que permite o deciframento correto dos sinais textuais depositados no texto. Na segunda, as condições diferenciais de apropriação do texto repercutem fora do texto e, portanto, fora do alcance de um enfoque unicamente centrado sobre o leitor na obra e não no social. Uma atenção dada aos dispositivos tipográficos permite, talvez, reduzir essa ambiguidade, já que inscrevem no objeto tipográfico leituras socialmente diferenciadas (ou, ao menos, as representações feitas pelos fabricantes dos impressos).” (Chartier, 1996, p. 99).

<sup>103</sup> Este é o subtítulo da biografia de Paula Brito escrita por Eunice Gondim (1965).

<sup>104</sup> Chartier, 2001, p. 44-45.

muito nos interessam. Seguindo uma linearidade temporal pouco rígida, Chartier relaciona o primeiro momento da edição à enunciação oral, quando editar é publicar por meio da leitura em voz alta.

Uma primeira forma de edição, de publicação, foi precisamente a leitura em voz alta de um novo texto, que era a prática das universidades ou das cortes medievais e que permaneceu ao longo da modernidade, quando publicar um texto era lê-lo em voz alta em um salão, em uma sociedade ilustrada, em um cenáculo literário, como visto algumas vezes com a poesia, gênero que manteve este tipo de publicação e edição do texto, por meio da voz.<sup>105</sup>

Em um segundo momento, a edição estaria diretamente relacionada à comercialização dos livros, quando “publicar é editar sob a dominação do capital comercial, quando a função de editor se deduz da função de livreiro”. O típico “livreiro-editor” esteve em atividade desde o início da imprensa, quando as relações com os leitores e outros livreiros-editores, intermediadas pelos catálogos, foram determinantes para a formação de um mercado e de um público leitor. Depois da voz e do comércio, a edição alcançou uma certa autonomia, instituindo o *editor como ofício particular*. Finalmente, a publicação poderia ser definida por critérios intelectuais, dando origem aos conflitos entre a autonomia do editor e a profissionalização do autor.

As claras diferenças entre o mercado editorial europeu e a realidade do jovem Império não devem ser ignoradas, mas também não devem obscurecer a decisiva influência francesa no mercado editorial brasileiro, o que poderia ser ilustrado pela própria formação de Paula Brito. Sua trajetória nas oficinas dos franceses Ogier e Seignot-Plancher foi longa e ascendente, ocupando os mais variados cargos, desde tipógrafo compositor até diretor de oficina, e exercendo também as funções de revisor, redator e tradutor. A imprensa que aportou no Brasil após o estabelecimento da corte é um sintoma do avançado estágio de expansão da imprensa que ousava lançar-se para fora do continente. O crescimento do mercado editorial brasileiro no século XIX, com a forte presença de empreendedores europeus, comprova a percepção dos tipógrafos imigrantes que viram na jovem nação um mercado em potencial. Parte do sucesso empresarial alcançado por Paula Brito poderia ser explicado dentro desse contexto. Aproveitando-se da experiência adquirida, ao inaugurar sua pequena loja tipográfica na antiga

---

<sup>105</sup> Chartier, 2001, p. 45.

Praça da Constituição, o então jovem editor inseriu-se em um mercado em expansão.

Tanto as enunciações de um Vieira ou a tradição oral condensada na voz de Gregório de Matos, quanto as atividades pioneiras de um Silva Porto ou de um Paulo Martin podem ser aproximadas das duas primeiras figurações da edição descritas por Chartier em relação a uma história editorial francesa. No entanto, os limites das figurações parecem estáticos para descrever as atividades de Paula Brito, tão diversas quanto a venda de chá, o incentivo a jovens autores nacionais ou a conversa fiada da *Petalogica*. Tentaremos demonstrar que Paula Brito sobrepõe as três figurações do editor, como se nossa indústria editorial, apesar da pouca idade, já nascesse “madura”. Assim, os três capítulos que seguem aproximam as atividades de Paula Brito de cada uma das figurações. Essa estratégia de redação não visa separá-las, mas traçar relações entre as três dimensões, muitas vezes expandindo suas implicações para fora do universo estritamente editorial. Desse modo, no segundo capítulo, *Mastigando chumbo*, trataremos do Paula Brito livreiro-editor, um empresário no crescente mercado editorial; já no terceiro capítulo, *A mecânica da autonomia*, buscaremos descrever o desenvolvimento do processo de autonomização do editor; e, finalmente, no quarto capítulo, *Petas no ar*, ao descrever a sociedade “litero-humorística” liderada por Paula Brito, a *Petalogica*, buscaremos por reverberações da oralidade, ou melhor, pela presença da voz no literário.

## 2. Mastigando chumbo

*It seems more accurate to describe many publishers as being both businessmen and literary dispensers of glory. They served men of letters not only by providing traditional forms of patronage but also by acting as press agents and as cultural impresarios of a new kind.*

Elizabeth Eisenstein

## 2.1 Um mulato letrado

Assim como nos alertou Jean-Michel Massa a respeito do jovem Machado de Assis<sup>1</sup>, é necessário um olhar atento para questionar o que biógrafos e cronistas descrevem como a “origem muito humilde” de Francisco de Paula Brito<sup>2</sup>. Os indícios que apontam para uma necessária relativização da posição social do futuro editor encontram-se em suas notas biográficas. Seu avô materno, Martinho Pereira de Brito foi “um dos maiores toreutas do Brasil”, discípulo do também mulato Mestre Valentim e responsável por memoráveis lampadários que ainda ornaram nossas igrejas católicas<sup>3</sup>. Além disso, Martinho retirou-se do exército com o título de sargento-mor, uma posição considerável na hierarquia militar. Trazido de volta à corte por esse avô após uma temporada em Suruí (de 1815 a 1824), aos 15 anos, Paula Brito empregou-se como caixeiro em uma farmácia, aplicando a vantagem de saber ler e escrever, conhecimento que lhe fora transmitido por uma irmã mais velha<sup>4</sup>. Esses indícios já seriam suficientes para afirmar que o jovem Paula Brito não se encontrava misturado à ralé monárquica, mas junto a uma minoria letrada no início do século XIX, acima dos homens livres libertos sem nenhum tipo de instrução. Assim, apesar de não possuir o mais relevante traço distintivo da elite imperial, a saber, uma educação formal, distinguiu-se das camadas mais baixas da população justamente por saber ler e escrever. E mesmo que não fizesse parte da elite, foi possível a Paula Brito conseguir uma ocupação que requisitava o letramento, posicionando-se de forma intermediária. Dispor desse raro conhecimento aproximaria o futuro editor das ocupações profissionais das elites.

<sup>1</sup> Apoiando-se em uma ampla pesquisa documental e bibliográfica Jean-Michel Massa ressalta a importância do “aprendizado das letras” na infância e adolescência do jovem Machado de Assis, mesmo situando sua família dentro uma classe intermediária de “agregados” sem fortuna, a distinção cultural, ou seja, o conhecimento das letras, fazia tal família integrar uma minoria: “Por ignorância, falseou-se o quadro em que Machado de Assis veio ao mundo e onde viveu os dez primeiros anos de sua vida. Na estrutura das classes que então constituíam o Brasil, os Machado de Assis não se achavam situados embaixo na escala social. O seu nível era mesmo relativamente elevado. Ainda que a cultura não tivesse o relevo que hoje se costuma outorgar-lhe, não era um fato desprezível. Mais exatamente, somente a ela tinham acesso os que, preliminarmente, houvessem adquirido um certo nível social.” (Massa, 2008, p. 65)

<sup>2</sup> Para ficar em apenas um exemplo: “Francisco de Paula Brito nasceu nesta cidade, na antiga Rua do Piolho nº 148, atual Rua da Carioca, a 2 de dezembro de 1809. Seus pais, um modesto casal, o carpinteiro Jacintho Antunes Duarte e Maria Joaquina da Conceição Brito, viram, assim, aumentada a família, onde outros filhos cresciam sob um teto humilde, porém rico em dignidade, ternura e entendimento humano.” (Gondim, 1965, p. 13)

<sup>3</sup> É significativo pensar que o avô de Paula Brito foi um “ourives de martelo”, com habilidades para fundir e moldar a prata nas complexas formas dos lampadários. A ourivesaria, como se sabe, guarda semelhanças com a fundição de tipos móveis.

<sup>4</sup> Gondim, 1965, pp. 13-18.

as poucas ocupações de onde saíam membros da elite eram privativas dos letrados. Essa grande limitação das fontes de recrutamento já era em si um fator de homogeneização da elite na medida em que ficavam de fora vastos setores da população.<sup>5</sup>

Mesmo que a oficina tipográfica necessitasse de trabalhadores letrados, não há notícias no contexto brasileiro de que algum membro da elite tenha se submetido a sujar as mãos de tinta. Vindo de uma família de artífices (o avô era toreuta; e o pai, carpinteiro), não por acaso, o jovem Paula Brito se atrairia pela oficina tipográfica. A tipografia se encaixava não só em sua condição de minoria letrada, mas também na hereditariedade do artífice. Por esse caminho Paula Brito enquadrou-se em um importante movimento de mobilidade social dos oitocentos, identificado por Gilberto Freyre como a “ascensão do mulato”. Quando dessa ascensão, progressivamente, máquinas operadas por homens livres passaram a substituir parte da ampla oferta de mão-de-obra escrava<sup>6</sup>.

Aprendiz na Tipografia Nacional, Paula Brito teve contato com o bom apuro técnico e a sofisticação estética herdados da antiga Impressão Régia<sup>7</sup>. Depois de finalizar seu primeiro treinamento, antes de empreender sua própria tipografia, obteve emprego nas oficinas dos melhores tipógrafos em atividade à época, os franceses Ogier e Seignot-Plancher.<sup>8</sup>

É importante destacar a singularidade do tipógrafo no que diz respeito ao primeiro gesto de apropriação (leitura) dos textos. O tipógrafo é um artífice<sup>9</sup>, sendo sua tarefa coordenar a atividade manual de composição dos tipos de metal com o sentido conceitual das letras. Mesmo que, assim como para outros artífices, aprenda-se na oficina tipográfica por meio da prática e da observação, o progresso

<sup>5</sup> Carvalho, 1980, p. 75-76.

<sup>6</sup> De acordo com a análise de Freyre: “atribuímos o papel desempenhado por êsses negros e mulatos livres na na revolução técnica por que passou o nosso País desde os primeiros anos do século XIX à circunstância de oferecer o domínio da máquina a homens como os livres, de côr, que eram então a parte mais inquieta da população, oportunidades de se elevarem socialmente por meio do exercício de artes mecânicas diferentes das antigas.” (1961, p. 529)

<sup>7</sup> Lembramos aqui a avaliação do bibliófilo Rubens Borba de Moraes a respeito da qualidade dos impressos realizados na Impressão Régia, antecessora da Tipografia Nacional: “não é possível deixar de notar a qualidade material da produção de nossa primeira tipografia. Examinando esses livros, esses folhetos de poucas páginas, ficamos admirados com a qualidade dos impressos. São composições de uma sobriedade, de um bom gosto de fazer inveja aos nossos impressores atuais. Raramente, muito raramente na verdade, a tipografia brasileira atingiu um padrão tão alto de elegância e beleza. São composições dignas dos grandes renovadores da tipografia, os Didot, os Bodoni. Parece até que os paginadores da Impressão Régia estavam a par das teorias desses mestres”. (1993, p. XXX-XXXI)

<sup>8</sup> “[Em] 1824, já empregado na Tipografia Nacional, como aprendiz de tipógrafo, especializou-se com extraordinária rapidez. Algum tempo depois transferiu-se para a Tipografia de R. Ogier e, em seguida, para a de Seignot-Plancher, fundador e editor do Jornal do Comércio, onde chegaria aos postos mais elevados – compositor, diretos das prensas, redator, tradutor e contista.” (Gondim, 1965, p. 18)

<sup>9</sup> Para uma instigante reflexão a respeito do artífice conferir *The Craftsman*, de Richard Sennett, (Yale University Press, 2008). Foi com base na frase que sintetiza a “intuição” perseguida pelo autor nesse livro — “fazer é pensar” — que refletimos sobre uma possível interação entre “corpo” e “conceito” operada pelas mãos do tipógrafo, um artífice das letras.

do conhecimento técnico e a sofisticação da prática do aprendiz dependem do letramento, ou seja, na oficina tipográfica o manejo dos tipos de metal implica a compreensão dos conceitos. O aprendizado do tipógrafo ocorre, portanto, entre o “aprender fazendo” e o “aprender lendo”, entre uma forma de transmissão e aquisição do conhecimento que privilegia a observação e a prática junto ao mestre e os demais aprendizes e uma outra que tem por base a reflexão individual. Na rotina do tipógrafo, a coordenação entre a significação e o movimento das mãos faz dele um ser capaz de operar uma curiosa apropriação corporal do texto, na medida em que, sistematicamente, compõe e decompõe textos com os tipos móveis. O texto não se constitui, assim, em algo a ser apropriado apenas pela visão ou pela audição, mas também se realiza na dimensão tátil do chumbo, do pigmento e do papel, no gosto e no odor das tintas, dos solventes, das máquinas. Para esses primeiros operários até mesmo o espaço que separa letras, palavras ou parágrafos e todos os vazios compostos na página necessitam de uma dimensão material. Foi nesse ambiente, onde o “fazer” depende do “ler”, que Paula Brito desenvolveu-se como “autodidata”; foi ali que aperfeiçoou suas habilidades para ler e escrever.

A tipografia forneceu a Paula Brito modos de ser e fazer que lhe desenharam um vigoroso traço identitário. Para que não se duvide da alta conta que o fazer tipográfico tinha para ele, reproduzimos um texto de sua autoria quando, entusiasmado, informava seus leitores sobre a criação de uma *Associação Typographica*:

Há muito que deveríamos ter falado nesta Corporação Artística, que tanto promete, porque uma Associação de – tipógrafos – deixa sem dúvida conceber a seu respeito vantajosas idéias, visto que, por menos habilitados que fôssem êstes artistas, em todo o caso não seriam nunca inferiores a quaisquer outros, sempre que se tratasse de fazer alguma coisa para a qual em grande parte concorresse a inteligência cultivada; esta nossa falta, porém, que hoje corrigimos, nascia do desejo que tínhamos de ver primeiro consolidada uma Sociedade de homens da nossa arte, da arte da nossa predileção. Amamos tanto a tipografia, somos tão entusiastas dela, que por mais elevada que fosse a nossa posição, por maiores que fôssem os nossos haveres, dir-nos-íamos sempre – tipógrafo – porque se o ser artista, simplesmente não é uma honra; o ter habilitações para o ser, o fazer gosto, capricho em não se desonrar os instrumentos da profissão, nem a classe a que se pertence, é uma glória que, se nem todos a têm, todos deveriam caprichar por tê-la: e ai daquele que exerce uma arte apenas como mercenário! O bom artista nunca morre; porque se o mundo ingrato o esquece, êle vive na lembrança eterna da sua classe, se soube ser homem do trabalho, se soube ser bom companheiro. (...) Dêem-se as mãos os artistas; haja emulação, haja capricho: – um por todos, e todos por um – seja a divisa que os una; porque é da união que nasce a força. No Brasil, a respeito das artes – nada há feito – tudo está por fazer<sup>10</sup>

<sup>10</sup>*Marmota Fluminense*, n. 658, 14 de dezembro de 1855. É importante mencionar que a organização dos tipógrafos em uma “classe” distinta data dos primeiros anos de atividade de Paula Brito como podemos conferir no relato de Hélio Vianna: “O último exemplar da Novidade Extraordinária, de 26 de novembro de 1835, abordou uma das mais delicadas questões que amarguraram a vida interna do Império: o recrutamento.

Antes de continuar a descrição de Paula Brito como um *self-made man* do Brasil Império, vamos ressaltar, além da oficina tipográfica, uma outra contextualização espacial, mais ampla, que talvez a este momento pareça óbvia. Mais uma vez recorremos a Gilberto Freyre, pois a dinâmica de contrastes entre “sobrados e mucambos” instaurada nos centros urbanos nos permite imaginar a emergência de uma espécie de individualidade que foi capaz de promover reformas no Brasil oitocentista, que, então, já demonstrava indícios da decadência do patriarcado rural.

algumas das maiores figuras de reformadores dos nossos métodos de administração e de higiene e da nossa vida política, religiosa e intelectual. Revolucionários de *idealismo prático* ou construtor e não simplesmente demagogos de rua, do tipo que geralmente se associa às cidades, em contraste com o “bom senso conservador” dos fazendeiros, com o “liberalismo esclarecido” dos senhores de engenho. *Homens de cidade* e não de engenho ou fazenda foram os Gusmões e os Andradas; foi o Deão Bernardo Luís Ferreira Portugal; foi Cruz Cabugá; foi Evaristo Ferreira da Veiga; foi Paula Brito; foi Machado de Assis; foi o próprio Joaquim Nabuco.<sup>11</sup>

Apesar de ter passado alguns anos de sua infância no interior, Paula Brito foi um típico “homem de cidade” e o ofício de tipógrafo se encaixou perfeitamente no “idealismo prático” a que se refere Freyre; assim, foi nas oficinas que ele forjou sua suscetibilidade às ideias que fervilhavam na imprensa pós-independência. Ainda nos parece importante destacar uma característica específica dos espaços da cidade onde habitou. Tanto a casa onde nasceu, na Rua do Piolho (atual Rua Carioca), como o lugar onde abriu sua primeira loja, no antigo Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), estavam localizadas junto a um tipo de comércio e frequência mais popular, distinguindo-se das vitrines da vizinha Rua do Ouvidor, como explicitado neste anúncio da sua *Loja do Canto*:

Lá tudo é sempre caro,  
Não tendo mais valor;  
Por ser rua do Tom  
A rua do Ouvidor.<sup>12</sup>

---

Comentando a execução da respectiva lei, apontou abusos registrados e  *julgou livres da perspectiva de serem recrutados para o exército os tipógrafos*, que considerava assemelhados aos titulares dos ofícios fabris e mecânicos, como os tropeiros, boiadeiros, mestres de oficinas com loja aberta, pedreiros, carpinteiros, canteiros e pescadores, já isentos por disposições anteriores.” (1945, p. 309, grifos nossos). Além disso, não podemos deixar de mencionar a pioneira greve dos tipógrafos ocorrida em 1858, quando os trabalhadores das oficinas dos maiores órgãos da imprensa da época cruzaram os braços reivindicando melhores salários e condições de trabalho. (Cf. Vitorino, 2000).

<sup>11</sup> Freyre, 1961, p. 51-52, grifos nossos.

<sup>12</sup> *Marmota Fluminense*, n.403, 23 de setembro de 1853.

É significativo que não só Moraes Filho, mas também outros cronistas da época lembrem-se da inscrição marcante que se encontrava em uma “taboleta-anúncio” afixada à porta da loja de Paula Brito, onde se lia: “Loja de Chá, a melhor que há”<sup>13</sup>. Esses versos tinham uma sonoridade capaz de tocar a sensibilidade de do público. Em sua linguagem simples e despretensiosa, tais versos – assim como o bordão repetido em outros anúncios: “bom, bonito e barato” – poderiam ser facilmente memorizados, inclusive por populares iletrados. Na viva descrição de um contemporâneo de Paula Brito: “a praça do Rocio primava, entre as demais, como núcleo escolhido da capital para *onde convergiam pessoas de varias classes sociaes*, que, á tarde ou á noite, se reuniam em palestras, frequentavam casas de pasto, botequins e o teatro de S. Pedro”<sup>14</sup>. Foi nesse núcleo urbano<sup>15</sup> que o jovem jovem tipógrafo Paula Brito se lançaria à imprensa e ao comércio. (Figuras 7 e 8)

## 2.2 A política das letras

Na tentativa de compreender as *Políticas da Escrita*, Rancière (1995) nos remete à dupla crítica colocada no mito platônico de Fedro: a escrita seria, simultaneamente, muda e falante. *Muda* porque não há nenhuma voz presente que a acompanhe, pois as letras escritas se libertam do ato da palavra, do face a face, deslocando, assim, o *logos* de sua legitimidade personificada. Uma vez que o enunciado livre permitiria um certo anonimato do enunciador, que pode se dirigir a qualquer um, temos uma escrita *falante*, ao se deslocar de espaços autorizados passa a circular livremente, sem saber ao certo a quem diz e o que significa. Uma definição estético-política de literatura que incorpore esse seu aspecto de *fala* pode contribuir para compreender a *partilha do sensível*<sup>16</sup> operada por um sistema literário que se desenvolvia na sociedade brasileira dos oitocentos.

<sup>13</sup> Na memorável descrição do contemporâneo de Paula Brito, Moraes Filho: “em 1831, Paula Brito, o ex-impresor do Jornal do Commercio, se estabelecêra no largo do Rocio n. 52, com loja de papel, cêra e chá, á cuja frente lia-se em taboleta-annuncio : LOJA DE CHÁ, A MELHOR QUE HÁ.” (1905, p. 9)

<sup>14</sup> Moraes Filho 1904, p. 138, grifo nosso.

<sup>15</sup> Temos, ainda, uma outra descrição feita por Gastão Cruls (1952): “A Praça da Coonstituição, que agora se embelezava com a estátua de D. Pedro I, era, de longa data, um ponto muito movimentado. Além de que aí, ou nas proximidades, existiam teatros, sociedades literárias ou recreativas, restaurantes e cafés bastante freqüentados, gente da melhor tinha-o também por zona residencial, ocupando os bons sobrados à sua volta. (...) Famosos também, nessa mesma Praça foram a tipografia e a *Loja do Canto*, de Francisco de Paula Brito, também intitulada *Loja do Chá, do melhor que há*. Ficava na face em que está o Teatro João Caetano e a tipografia dava fundos para a rua da Lampadosa.” (p. 368).

<sup>16</sup> “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a

Com a liberdade promovida pela escrita, há um embaralhamento das relações entre o *fazer*, o *ser* e o *dizer*. Essa é a perturbação gerada pela circulação dos impressos que Rancière nomeia “democracia”. Sendo assim, o conceito de democracia não se liga a uma forma particular de governo, mas depende de uma determinada configuração da comunidade. A escrita pode permitir a democracia na medida em que a forma da comunidade tem por base a circulação de palavras que não possuem autoridade definida. De acordo com o autor, a partir do século XIX<sup>17</sup>, a palavra “literatura” passa a designar a atividade daquele que escreve, voltando seu ensino para a apreciação de obras. Diferentemente do ensino de gêneros poéticos ou de uma arte poética, a escrita passa a ser compreendida como um fazer, o ato indiferenciado da arte sempre singular de escrever. Assim, a literatura não é algo que sucede as belas-letas, mas o que a suprime. Caracterizada por exemplos marginais de gênero (a poesia lírica e o romance), a literatura se apresenta como “uma experiência e uma prática autônomas da linguagem”. Abre-se, então, a possibilidade de surgimento de um estilo livre da subordinação aos gêneros e às suas regras, um modo de vida que permite a fusão entre ética e estilística. Sob o nome de “literatura” maquinam duas operações contraditórias: a ruptura com a tradição das belas-letas e o apagamento dessa ruptura causado pela ilusão de continuidade.

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, idéias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados.<sup>18</sup>

Compreender a literatura como passagem da estética à política, como uma “partilha do sensível”, conduz-nos para as questões que esta tese pretende discutir: as relações entre o literário e o não literário, a capacidade da escrita em inscrever e apagar, ou seja, o que suas linhas revelam e escondem.

---

relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.” (Rancière, 1995, p. 7-8)

<sup>17</sup> Ao discutir o conceito de literatura, Rancière revela a opacidade que o nome “literatura” que oculta um deslizamento sutil e radical. Esse deslizamento pode ser compreendido historicamente como uma passagem de um saber para um arte. No século XVIII, a palavra literatura designava um saber dos homens letrados que permitia a eles apreciarem as “belas-letas”, desta forma, as aulas de literatura dedicavam-se a ensinar ao letrado como apreciar obras a partir de regras técnicas e regras de gosto.

<sup>18</sup> Rancière, 1995, p. 27

O momento histórico em que Paula Brito inicia suas atividades foi caracterizado tanto por um salto técnico nas artes gráficas quanto pela autonomização da atividade do editor. Em meio a um país de iletrados, meio do nada, nosso editor surge como exemplar para uma cultura letrada sem maturação. Se isso não o liberta completamente de modelos, permite que se desvie de um rótulo de autonomia para inventar um regime próprio de sensibilidade e visibilidade. Cumpra a nós descrever esse regime que tem nas faces múltiplas do editor – tipógrafo, tradutor, autor, jornalista, empresário – a figuração do embaralhamento entre *fazer, ser e dizer*. A identidade múltipla insiste em irritar os voos da autonomia literária, trazendo incômodos não-literários que se infiltram, dificultando a definição dos contornos. As transgressões que esta identidade múltipla carrega se desdobram por todos os aspectos da vida literária, e acabam por deixar marcas e aberturas no sistema literário que se animava com seus voos autônomos. Dos jogos tipográficos às conversas petalógicas, Paula Brito insere no universo da letra *muda e falante* dissonâncias e novidades que reconfiguram o comum.

No ano de 1830, dois fatos biográficos relevantes antecedem a abertura da primeira loja por Paula Brito: a morte do avô e o casamento com Rufina Rodrigues da Costa. Entretanto, não existem relatos ou documentos que corroborem a hipótese de que uma herança ou um dote tenham financiado a aquisição da loja de encadernação e da pequena tipografia no ano seguinte<sup>19</sup>. É mais provável que esses fatos pessoais tenham se somado à turbulência política em torno da abdicação de Pedro I, fazendo aflorar lado a lado à sensibilidade nacionalista, a vontade de ascender socialmente e constituir identidade própria<sup>20</sup>.

Os recursos para adquirir a primeira loja parecem mesmo ter vindo do seu próprio trabalho: “Com sacrifício, com o fruto de economias conseguidas à custa de renúncias, instalou Paula Brito sua loja”<sup>21</sup>. Mas também é importante lembrar que o proprietário da “antiga loja de chá e cêra, papelaria e encadernação” comprada por Paula Brito, era seu primo Silvino José de Almeida Brito – sendo esse

<sup>19</sup> Encontramos na obra de Celia Maria Marinho Azevedo (2010) alguma especulação que pretende ligar o casamento de Paula Brito com Rufina à aquisição de sua primeira loja, no entanto a autora se limita a interpretar o excesso de cuidado na biografia de Moreira Azevedo e não apresenta novas informações que comprovem tal ligação: “a ênfase purificadora da imagem do amigo, por parte do biógrafo, deixa mesmo entrever a possibilidade de que o casamento entre Rufina Costa e Paula Brito tenha se constituído em alavanca inicial da ascensão social do tipógrafo (...)” (p. 130).

<sup>20</sup> “(...) os grupos intermediários convencionalmente designados como os homens livres e pobres, os libertos, artesãos, boticários, barbeiros, alfaiates, soldados, trabalhadores das oficinas tipográficas e outras categorias, vislumbraram a possibilidade tanto de uma participação política como de uma ascensão social, empolgados com as palavras de ordem como ‘nação’, ‘constituição’, ‘liberdade’.” (Lima, 2002, p. 30)

<sup>21</sup> Gondim, 1965.

mais um indício de que a família de Paula Brito situava-se acima de uma massa miserável. Esse primo é citado nos processos policiais que tratam do chamado “tumulto das garrafadas”, na noite de 14 de março de 1831<sup>22</sup>. É muito provável que esses acontecimentos violentos tenham influenciado o primo Silvino a vender sua loja para Paula Brito. Não há detalhes a respeito da “pequena tipografia” que foi instalada nessa mesma loja, adquirida do Sr. E. C. dos Santos, sobre quem, infelizmente, não encontramos maiores informações. Entretanto, o fato de Paula Brito incluir o nome do vendedor da tipografia em um texto que publicou quase 30 anos após a realização do negócio aponta uma relação de gratidão ou amizade<sup>23</sup>. Sabemos também que Paula Brito manteve um sócio antes de lançar sua Tipografia Imparcial, o que provavelmente facilitou financeiramente os negócios<sup>24</sup>. Apesar de não ter sido possível desvendar quem fora esse sócio (talvez o próprio primo que lhe vendera a loja), a sociedade chegaria ao fim em 1835<sup>25</sup>.

Acirradas e violentas disputas políticas tomaram a capital federal durante os turbulentos anos da abdicação de Pedro I e da primeira regência. Foi nesse momento, de profunda instabilidade e sob a algazarra de múltiplas vozes dissonantes que reivindicavam seus direitos e identidades, que Paula Brito adquiriu sua primeira loja. Tanto a imprensa, que se configurava como um espaço para a nascente opinião pública, quanto as praças e ruas da capital federal foram palcos de verdadeiras batalhas nesses conturbados anos regenciais. Para compreender a posição de Paula Brito diante das “rusgas de identidade” que então se travavam,

<sup>22</sup> “O insulto de ‘mata que é cabra’ foi dirigido (...) a um livreiro (...) chamado Silvino José de Almeida, com loja na ‘Praça da Constituição’, segundo o próprio fez questão de nomear, à diferença de todos os outros depoimentos que usaram ainda o termo da época colonial, ‘Rocio’. Designado como ‘pardo’ pela documentação, presenciou, acuado em sua loja fechada, uma confusão e ajuntamento de pessoas. As janelas foram quebradas e ouviram-se os gritos de ‘mata, mata que é cabra’”. (Lima, 2002, 29-30)

<sup>23</sup> Vamos aqui reproduzir um trecho da obra de Gondim (1965), em que consultamos grande parte das informações biográficas: “Segundo Moreira de Azevedo, assim iniciou Paula Brito a sua vida de editor: – ‘Em 1831 comprou com sacrifício a loja de encadernação e livros de seu primo o Sr. Silvino José de Almeida Brito./ Este estabelecimento era na Praça da Constituição n.º 21 (sic). / Adicionando à loja de encadernação uma pequena tipografia, começou a sua vida de tipógrafo-editor.’ / Mas Paula Brito nos explica mais alguma coisa na Marmota na Côte, de 15 de janeiro de 1850, n.º 36, pág. 1: ‘... O anunciante não tendo aprendido nenhuma outra arte, nem ofício, desde que deixou de ser caixeiro do Sr. Domingos Gonçalves Valle, farmacêutico desta côte (hoje residente em S. João do Príncipe), para onde veio de Suruí, onde foi criado, tem empregado todo o seu tempo, cuidado, e gôsto, em aumentar de dia em dia, à custa de penosos sacrifícios, a pequena tipografia que comprou ao Sr. E. C. dos Santos, com a qual principiou a desenvolver-se na arte que tanto estima, ...’”. (p. 36-37)

<sup>24</sup> Lemos no *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de setembro de 1834: “Francisco de Paula Brito, tendo de feixar as contas da Typographia de que he socio, roga a todas as pessoas que lhe são devedoras hajão de satisfazer-lhe o que lhe estiverem restando, a fim de não haver ao depois duvida alguma a esse respeito, pois o annunciante dezeja igualmente dar conta de si sem ofender a pessoa alguma, e merecer deste modo a estima da Sociedade.”

<sup>25</sup> “[Paula Brito] “faz publico por esta mudança [de endereço], que sua Typographia se denomina – TYPOGRAPHIA IMPARCIAL DE BRITO, – por haver seu Socio vendido, ha tempos, a parte que lhe pertencia”. (*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de outubro de 1835).

acompanhamos o deslocamento, sugerido por Ivana Stolze Lima, da tradicional oposição entre liberais moderados, liberais exaltados e restauradores. A partir das significações, por vezes contraditórias, de palavras faladas e impressas, a historiadora nos oferece uma boa síntese de uma confusa formação identitária nesses movimentados anos, quando “muitos dos que se autodesignaram ‘brasileiros’ não nasceram necessariamente no Brasil. Muitos dos ‘cabras’ ou ‘pardos’ não eram forçosamente de pele escura”<sup>26</sup>.

De acordo com Lima, a hostilidade mútua entre os grupos colaborava para que o significado de palavras como “cidadão”, “brasileiro”, ou das confusas matizes que tentavam precisar uma identidade racial – “branco”, “de cor”, “cabra”, “cabrito”, “mulato”, “pardo”, “negro” – mantivesse uma relação estreita com as especificidades de um lugar de fala. Ou seja, o sentido dependia de um contexto de enunciação polifônico, que encontrou na imprensa mais um espaço. Paula Brito estava imerso nessas complexas disputas identitárias e, apesar de seu reconhecido temperamento conciliador, chegou a ser acusado de traição ao imprimir folhas políticas de orientações divergentes, tendo sua tipografia atacada por um grupo descontente. Em sua maioria, os jornais publicados por Paula Brito poderiam ser identificados com a facção dos “exaltados”, mas ele também imprimiu folhas ligadas aos “caramuru” e aos “restauradores”<sup>27</sup>. Esse acontecimento é significativo em um contexto de identidades a se definir, pois, ao publicar folhas políticas que aparentemente divergiam das suas convicções pessoais, Paula Brito iria construir uma identidade independente desses conflitos políticos.

Além das tensões políticas, o impressor também estava sujeito a pressões pouco abstratas, como a necessidade de inserção profissional no mercado privado<sup>28</sup>. Nesses primeiros anos, o recém-casado Paula Brito provavelmente se encontrava em dificuldades financeiras para pagar as dívidas contraídas com a compra da loja e da tipografia. Ao editar trabalhos dos quais não compartilhava os ideais, construía uma identidade ambígua, que se sustentava duplamente no ideal da liberdade de imprensa e na concretude das necessidades financeiras. Nem

<sup>26</sup> Lima, 2002, p.30.

<sup>27</sup> “Paula Brito, num boletim avulso, reverbera o procedimento de alguns brasileiros que tentaram invadir e depredar o seu estabelecimento e residência, pelo fato de nele ter sido impresso o jornal *O Restaurador*, defendendo-se, também, da acusação de pertencer ao Partido Restaurador ou Caramuru.” (Gondim, 1965, p. 118).

<sup>28</sup> Mais uma vez Ivana Stolze Lima: “as tensões (...) envolviam disputas mais imediatas, como a ocupação do mercado de trabalho privado, as nomeações para os corpos militares, a participação na Guarda Nacional, e o acesso aos empregos públicos, entre outras”. (Lima, 2002, p. 26)

moderado, nem exaltado, tampouco restaurador: ancorando-se no artifício das letras, poderia servir a quaisquer correntes sem abrir mão de seu ofício. É certo que essa mobilidade colaborava com os negócios, mas também implicava riscos que o editor estava disposto a correr ao conservar o anonimato de redatores das folhas políticas, assumindo, assim, a responsabilidade legal pela publicação<sup>29</sup>. Daí Daí a necessidade de receber clientes nos fundos da sua loja na Praça da Constituição para discutir os “impressos de segredo”:

por ter a mesma casa, fundos para a rua de S. Francisco de Paula (...) onde o poderão procurar todas as pessoas que se quiserem utilizar do seu prestimo, como Impressor; e aquellos Srs. que em particular necessitarem fallar sobre *impressos de segredo* (o que tem observado, e observará religiosamente); o poderão fazer dirigindo-se ao número acima [n. 44] por ser o do seu Escriptorio particular.<sup>30</sup>

Mesmo que mencione, nas assinaturas de seus impressos, lojas nas Ruas Lampadosa, dos Ourives e dos Ciganos, a Praça da Constituição foi um endereço constante de Paula Brito em toda sua história como impressor. A variação de nomes e endereços de suas empresas<sup>31</sup> revela um empresário dinâmico que reagia ao crescimento e às novas demandas da clientela. Paula Brito chegou a possuir três diferentes lojas simultaneamente, sendo a primeira dedicada à oficina tipográfica, a segunda especializada no comércio de livros e a terceira onde vendia o famoso chá e uma diversidade de produtos e miudezas, como podemos distinguir no diálogo abaixo:

- Na Petalogica?
- Sim, na loja de livros, espécie de gabinete de leitura; porque o escriptorio dos negocios typographicos é na casa immediata, e a loja de vender objectos de Paris, chá do melhor que ha, mate, charutos de todas as marcas, penas e papel de todas as qualidades, bonecas, e tudo quanto ha – bom, bonito e barato – é a que se chama – Loja do Canto.<sup>32</sup>

Um exame na bibliografia publicada pelas tipografias de Paula Brito<sup>33</sup>, revela que, em seus primeiros anos, o editor dedicou-se à publicação de um grande número de folhas políticas. Contamos quarenta e oito (!) diferentes títulos até o

<sup>29</sup> O Código Criminal do Império determina as responsabilidades no capítulo I, artigo 7º: “§ 1º. O impressor gravador ou litógrafo os quais ficarão isentos de responsabilidade mostrando por escrito obrigação de responsabilidade do editor. Sendo esta pessoa residente no Brasil, que esteja no gozo dos direitos políticos, salvo quando escrever em causa própria, caso em que não existe esta qualidade; § 2º. O editor que se obrigou, o qual ficará isento de responsabilidade, mostrando obrigação pela qual o autor se responsabilize tendo este as mesmas qualidades exigidas no editor, para escusar o autor.” (Pierangeli, 2004, p. 237-238)

<sup>30</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 19 de outubro de 1835, grifo nosso.

<sup>31</sup> Para uma descrição detalhada dos diversos endereços de Paula Brito ver Gondim, 1965, pp. 38-39.

<sup>32</sup> *Marmota Fluminense*, n. 648, 16 de novembro de 1855.

<sup>33</sup> Utilizamos como fonte as pioneiras notas bibliográficas de Gondim, 1965, pp. 75-116 e o útil catálogo ilustrado que foi complementado por Ramos JR., Deaecto & Martins Filho (orgs.), 2010, pp. 183-260.

fim das regências, em 1840, lembrando que a grande maioria desses “periódicos” circularam apenas uma única vez ou tiveram poucos números impressos. Essa efemeridade se adequava ao confucionismo político do período regencial, mas certamente impossibilitava o financiamento das publicações por assinaturas e aumentava o trabalho do tipógrafo sem necessariamente aumentar seu lucro. A impressão de repetidos números de um mesmo jornal aproveita da sistematização do trabalho, reduzindo o número de horas trabalhadas. O cabeçalho e outros elementos fixos de um jornal não eram modificados de um número ao outro, o que poupava trabalho nas oficinas no caso de uma periodicidade regular. Nesse início o esforço manual do tipógrafo era grande e o lucro reduzido, o que explica parcialmente a necessidade de publicar um grande número de títulos.

Dentre os pasquins políticos publicados por Paula Brito, é útil destacar o já muito lembrado *O Homem de Côr* (1833)<sup>34</sup>. Mesmo que tenham sido impressos apenas quatro números, esse jornal retificou seu título para *O Mulato ou O Homem de Côr* a partir do terceiro número. Essa modificação precoce no título reafirma a dificuldade em se nomear ou fixar uma identidade àquele momento. Apesar do mérito em lançar a questão racial à visibilidade pública, é interessante notar que a ênfase argumentativa do jornal não tem por base um ideal humanista igualitário. Colocadas lado a lado no cabeçalho, encontramos duas citações: um trecho da Constituição Política do Império instituída em 1824: “Todo o Cidadão pode ser admitido nos cargos públicos civis, Politicos, e Militares, sem outra diferença que não seja a de seos talentos, e virtudes”; e uma citação de Manoel Zeferino dos Santos, então presidente de Pernambuco: “O Povo do Brasil he composto de Classes heterogêneas, e debalde as Leis intentem mistural-as, ou confundil-as sempre alguma hade procurar, e tender a separar-se das outras”<sup>35</sup>. (Figura 9). A leitura cruzada das citações revela, por um lado, uma posição “legalista”, e, por outro, um certo corporativismo racial na defesa do direito de acesso do mulato aos cargos públicos. Mais relevante é perceber uma notável ausência. Apesar das

<sup>34</sup> Apesar de existirem dúvidas a propósito da autoria do jornal aceitamos a interpretação de Hélio Vianna de que o impressor teria alguma influência sobre o conteúdo publicado no periódico: “Poderia realmente, ser tido *O Homem de Côr* como órgão dos mestiços brasileiros, e certamente o primeiro em data, caso obedecesse à orientação de seu impressor, o tipógrafo Paula Brito, principal proprietário da então Tipografia Fluminense (...). Contra esta hipótese depõe, entretanto a informação contida no 10º número do *Indígena do Brasil*, onde se diz que *O Homem de Côr* era redigido por um certo Conrado, talvez o Cel. Conrado Jacob de Niemeyer, comprometido na intentona restauradora de 17 de abril de 1832. É lícito supor, porém, que o tipógrafo tenha tido influência na orientação do periódico que imprimia, sendo, como era, ativo membro do Partido Exaltado.” (Vianna, 1945, p. 219)

<sup>35</sup> *O Mulato ou O Homem de Côr*, 16 de outubro de 1833.

diferentes conotações, o homem de cor, o mulato, eram, acima de tudo, homens livres. Sendo assim, *O Homem de Côr* manifestava um curioso espírito igualitário, mas que não servia a todos os corpos: fora do discurso, o corpo escravo continuava seu trabalho forçado. Esse ponto cego não era privilégio de um periódico que teve o mérito de tematizar a questão racial, mas se encontrava completamente disseminado na imprensa por meio da publicação dos muitos anúncios que tratavam do escravo como um objeto a ser encontrado, comprado ou vendido. Restringindo-se aos “cidadãos”, a polêmica legalista d’*O Homem de Côr* isolava-se da polifonia de vozes e identidades que se manifestavam nas ruas. Para os cidadãos da época, como Paula Brito, essas questões que nos aparecem claramente contraditórias ganhavam posições ambíguas que se sustentavam nos discursos que tentavam conservar a distância entre o “escravo” e o “cidadão”. Dessa forma não podemos nos assombrar ao ler esse anúncio que encontramos no *Diario do Rio de Janeiro*: “VENDE-SE um preto, sem moléstias, vícios ou defeitos, na Praça da Constituição n. 64, loja do Sr. Paula Brito.”<sup>36</sup>

Em *A força da escravidão*, estudo revelador das lógicas políticas e sociais capazes de sustentar por quase duas décadas “modos de não ver” o contrabando de mais de 750 mil africanos, mantidos ilegalmente no regime de escravidão do Estado Imperial desde a lei que proibia o comércio escravo em 7 de novembro de 1831, Chalhoub<sup>37</sup> descreve algumas estratégias, como as discussões secretas da Câmara, que consolidaram hiatos e interditos entre os discursos institucionais e as práticas cotidianas de uma “liberdade precária”. Se os desvios retóricos e silenciosos da política buscavam legitimar o enriquecimento da elite que se utilizava dos braços ilegais, o comércio e os anúncios convocavam a um esquecimento diário da lei, uma vez que a idade dos cativos anunciados e vendidos denunciava sua ilegalidade. Ao lado de estratégias políticas que buscavam derrubar a proibição do tráfico, foi republicado em 1837 um opúsculo de autoria de Domingos Alves Branco Muniz Barreto, *Memória sobre a Abolição do Comércio da Escravatura*<sup>38</sup>. Nesse livreto endereçado aos “ilustrados e para aqueles que sabem raciocinar sem se confundir”, o autor justificaria o tráfico de escravos com argumentos que não repetimos sem desconforto. De forma astuta, diferentemente de categori-

<sup>36</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 24 de novembro de 1847.

<sup>37</sup> Cf. Chalhoub, 2012.

<sup>38</sup> “Domingos Alves Branco Muniz Barreto escreveu a sua ‘Memória sobre a abolição do comércio da escravatura’ após o Congresso de Viena (1815) para expor ao príncipe regente dom João as suas reservas em relação ao que fora então acordado para limitar o alcance do tráfico negreiro.” (Chalhoub, 2012, p. 37)

zar os “pretos africanos” como bárbaros ou animais, Muniz Barreto considera que há “uma espécie de Constituição” nas nações africanas possibilitando, assim, que se instaurasse um “pacto social” e comercial. De acordo com os argumentos do autor, seria mesmo vantajoso que os africanos poupados da morte certa pudessem viver sua clemência no “centro do cristianismo e da verdadeira religião”, sem contar, é claro, com as vantagens econômicas para o Império. Não devemos nos alongar na descrição desses argumentos que buscavam uma alternativa ao “direito natural positivo” e terminam por esboçar iniciativas para atrair mão-de-obra europeia para o Brasil, mas é necessário destacar que essa defesa do tráfico foi impressa na Tipografia Imparcial de Paula Brito. Isso nos faz duvidar de uma relação de “esclarecimento” mecanicamente atribuída à imprensa, assim como acrescenta matices de complexidade e contradição às posições políticas atribuídas a nosso editor.

Ao lançar, em 1832, uma folha conhecida por ser a primeira “alusiva ao carnaval”<sup>39</sup>, *O Limão de Cheiro*, Paula Brito demonstrava sua autonomia editorial ao deslocar-se da saturação de publicações políticas e ampliar o leque temático da imprensa. Durante o entrudo carnavalesco, os foliões travavam verdadeiras guerras de bolas de cera preenchidas com água aromatizada. Um dos aromas mais populares que preenchiam essas bolas batiza o periódico. Diante de significativas modificações nos festejos carnavalescos, Paula Brito escreveria versos defendendo as gentilezas românticas do “entrudo inocente”, proibido pelas autoridades municipais, enquanto atacava a licenciosidade dos bailes onde as máscaras tudo permitiriam<sup>40</sup>. Não seria surpresa que, algum tempo depois, os membros da *Soci-Sociedade Petalogica* se envolvessem ativamente nos festejos carnavalescos. Ao desviar-se das violentas disputas políticas, quando as garrafadas e tiros invadiam as praças e os teatros, para se dedicar ao festejo popular, o editor afirmava uma disposição para firmar seu “meio de vida” independentemente da política. Enca-

<sup>39</sup> Chamamos aqui *O Limão de Cheiro* de “folha” por ser conhecido apenas um número publicado, dessa forma modificamos um pouco a expressão do historiador Hélio Vianna: “Será este, certamente, o primeiro jornal alusivo ao Carnaval, aparecido no Rio de Janeiro.” (1945, p. 175)

<sup>40</sup> Em pleno carnaval de 1855, Paula Brito publica o texto *Proclamação que Mixoleta dirige à bella rapazeada no dia do Carnaval*, em que aconselha os foliões a conterem seus modos, mesmo quando estiverem mascarados: “Nem todos sabem, rapazeada pagodeira, o modo com que se deva tratar o melindroso sexo; há pessoas que cuidam, por trazer o rosto coberto com uma mascara, que tem o direito, não de travar uma intriga em regra, mas sim de poder dirigir insultos á pessoa da qual sabe alguns segredos privativos; Por isso vos recommendo / Na minha proclamação / No fallar muita decencia / No tractar circumspecção. Pode-se ser engraçado, sem um instante menos-prezar-se a honra de alguém; pode-se pôr em apuros um nosso amigo, sem que elle se scandalise; Mas para isso se exige / Não mui pouca habilidade, / Perfeito conhecimento / Do que é civilidade!”. (*Marmota Fluminense*, nº 555, 25 de fevereiro de 1855).

rando a imprensa como “meio de vida”, Paula Brito poderia imprimir opiniões que não se limitavam às suas, assim como podemos verificar no texto que o redator do *Limão de Cheiro* publicou em seu primeiro e único número conhecido.

Como a arte de escrever, transmitindo qualquer Cidadão ao Público, por meio da imprensa, a sua opinião, ou a opinião que não é sua, é hoje um *meio de vida*, com as invenções de batizarem todos os números dos jornais com novos títulos, a fim de que o público, já cansado de gastar dinheiro com *papéis impressos*, seja assim forçado pelo espírito de novidade a concorrer para a manutenção de escritores, alguns dos quais não sabe do que vivem (exceto do que comem): eu também publico hoje este novo impresso, como título de – *Limão de Cheiro* – por ser véspera de Entrudo.<sup>41</sup>

Outro título significativo nesse aparente descolamento da política surgiria de forma mais complexa em *A Mulher do Simplicio* ou *A Fluminense exaltada*, cujo primeiro número aparece em 1832, sendo impresso de forma irregular até 1846 (Figura 10). Nesse “não-periódico”, Paula Brito travestia sua pena em uma faceta voz feminina, mostrando-se oportunista e atento a um movimento já iniciado pela própria imprensa: “o nome era imitado, para explorar a popularidade do ‘Simplicio’, que circulara em 1831, obtendo tão grande aceitação que logo deflagrou uma epidemia de títulos parecidos”<sup>42</sup>. Seguindo a trilha humorística bem-sucedida, Paula Brito percebeu o florescimento da leitura entre as mulheres, mercado que se mostraria estável e longo, lembrando que sua publicação periódica mais relevante, a *Marmota*<sup>43</sup>, também se direcionava primordialmente a esse público. Em *A Mulher do Simplicio* ou *A Fluminense exaltada* encontramos uma série de artifícios – o humor, a voz feminina, os versos – que parecem se afastar da política, mas que funcionam como uma espécie de cortina de fumaça para realizar a difícil aproximação entre o feminino e a política. Como deixa claro nos versos incluídos no cabeçalho, o verdadeiro objetivo era inserir a mulher como voz ativa na discussão política:

Fragil fez-me a Natureza,  
Mas, com firme opinião:  
He justo que a Patria escute  
A voz do meu coração.  
(*Da Redactora*)

Como dissemos, a publicação de jornais sem periodicidade fazia com a ti-

<sup>41</sup> *Apud* Vianna, 1945, p. 175-176.

<sup>42</sup> Magalhães Júnior, 1958, p. 11. Foi a disseminação desses periódicos humorísticos que Hélio Vianna chamou de “a família dos simplicios”.

<sup>43</sup> *A Marmota na Corte* (1849-1852), *Marmota Fluminense* (1852-1857), *A Marmota* (1857-1861, 1864).

pografia dependesse de um grande número de títulos para ser lucrativa. Certamente, nesses primeiros anos, foram impressões mais lucrativas os discursos parlamentares, os relatórios financeiros e os regulamentos e estatutos. Dentre as primeiras publicações surgiriam também títulos maçons, revelando os laços de Paula Brito com a sociedade secreta<sup>44</sup>. É muito provável que os ideais igualitários da maçonaria tenham atraído o jovem Paula Brito, talvez influenciado por seu antigo mestre Plancher, um conhecido membro da maçonaria. Para o mulato Paula Brito, ser aceito como “irmão” maçom efetivamente ampliou suas relações com indivíduos letrados, funcionando como “canal de mobilidade social”, uma vez que essas relações resultaram em trabalhos impressos por sua tipografia.

Apesar de o biógrafo e amigo [Moreira Azevedo] não fazer menção à filiação maçônica de seu biografado, é possível afirmá-lo com certeza através do exame de diversos títulos maçônicos publicados por Paula Brito em sua editora ao longo de sua vida. O próprio nome de uma de suas editoras não deixa dúvidas quanto à participação de seu proprietário na grande irmandade maçônica: Typographia Imparcial do Irmão F. P. Brito.<sup>45</sup>

Um bom exemplo de que fazer parte da irmandade colaborou com seus negócios foi a publicação da *Revista Médica Brasileira* (Figura 11), periódico volumoso impresso por Paula Brito de 1835 a 1840. Um dos fundadores dessa revista foi o médico maçom Joaquim Candido Soares de Meirelles, com quem Paula Brito mantinha muito boas relações. Provavelmente vieram dessas mesmas relações os contatos para a impressão de um grande número de discursos e teses publicados para a Escola Imperial de Medicina<sup>46</sup>, celeiro de estudantes provenientes de ricas famílias interessadas em afirmar sua distinção com a inclusão de seus nomes em algum volume.

Desde meados da década de 1830, Paula Brito dedicou-se a traduzir obras do francês e escrever alguns contos, dramas e cenas cômicas, demonstrando não só versatilidade e amadurecimento intelectual, mas uma visão editorial capaz de ampliar e provocar o interesse do público leitor. É importante notar que muitos dos textos em que figura como autor e tradutor não foram publicadas por ele, mas por outros editores, como Plancher<sup>47</sup> e J. Villeneuve<sup>48</sup>. Enquanto autor e tradutor

<sup>44</sup> Em 1837, encontramos um volume de 93 páginas impresso pela “Tip. Imp. do Ir. F. de Paula Brito” e intitulado *Coleção das Constituições, Regulamentos e Mais Peças Maçônicas. Traduzidas e Publicadas por Bem da Ordem*.

<sup>45</sup> Azevedo, 2012, p. 83.

<sup>46</sup> Além de diversas teses e discursos, Paula Brito publicou também o estatuto da mesma escola.

<sup>47</sup> Encontramos publicados no *Jornal do Commercio* os contos de Paula Brito *O enjeitado* (1839), *A mãe-irmã* (1839) e *A revelação póstuma* (1839). Também se encontram na mesma publicação os seguintes títulos publicados sob a forma seriada do folhetim: *Anna D’Arcona*, romance de Alexandre Devergne, 1839; *A casa*

Paula Brito demonstrava estar consciente da distinção entre essas funções e a de editor, ao não acumulá-las e, sim, a buscar por editores que não ele próprio. Afinal, uma das qualidades do editor seria justamente a de atribuir credibilidade à publicação. Ao ser publicado por outros editores e impressores<sup>49</sup>, Paula Brito participava de uma dinâmica de permutas comerciais, técnicas e intelectuais.

Em busca do financiamento necessário para produzir suas publicações, Paula Brito lançava mão das usuais listas de assinaturas, oferecendo vantagens para os assinantes (Figura 12). Além de um valor inferior ao da venda avulsa, os assinantes poderiam ser atraídos pelas cautelas de loteria e pelas publicações que eram oferecidas de brinde. Muitas vezes o editor apelava aos assinantes em momentos de dificuldade (especialmente aos fiéis assinantes das *Marmotas*) para que produzissem eles mesmos listas de assinaturas entre seus conhecidos. No caso dos livros, o assinante também almejava ver seu nome impresso ao final do volume. É notável que Paula Brito anunciasse com frequência nos periódicos de maior circulação na corte como o *Jornal do Commercio*, o *Diario do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil* e o *Almanak Laemmert*. Com esses anúncios, além de divulgar seus produtos, reforçava suas relações comerciais, simultaneamente facilitando a distribuição dos seus impressos e aumentando os títulos que poderia oferecer em suas estantes. Esforçando-se para expandir a circulação de seus impressos além das fronteiras da Corte, Paula Brito enviava e recebia impressos das províncias. Outra forma de diversificar os títulos oferecidos em suas estantes era o comércio de livros usados. O livreiro anunciava como vantagem de sua loja a consignação das obras usadas. Apenas no caso da venda seria cobrada uma percentagem<sup>50</sup>. Entre essas estratégias de anúncio e venda não podemos deixar de mencionar *O*

---

*de duas portas*, romance de Cordelier, 1839; *Uma desgraça completa*, romance de Frederic Soulliè, 1840; *Os dois tirados do pó*, romance de Frederic Soulliè, 1839; *A espã ou O segredo dos carbonários*, conto de Frederic Soulliè, 1839; *Fiamma*, conto de Emile Souvestre, 1839; *João sem medo ou A justiça dos maridos*, conto de Pitre Chevalier, 1839; *Mestre Adam, o calabrez*, romance de Alexandre Dumas, 1839; *Othon, o arqueiro*, romance de Alexandre Dumas, 1839; *Três dias da vida de M. de Marigny*, conto de Cretineau Joly, 1840.

<sup>48</sup> O lançamento em volume de duas dessas traduções atesta que as traduções tiveram boa aceitação entre os leitores. Villeneuve publicou *A casa de duas portas*, de Cordelier Delengue e *Emillia*, de J. A. David.

<sup>49</sup> Esses laços comerciais também se confirmam pela publicação de periódicos que não eram exclusivamente publicados na tipografia de Paula Brito, como *O Clarim da Liberdade* (1831-1833), *O Republico* (1837) e *O Pregoeiro* (1838), para citar apenas alguns. Essa forma de publicação compartilhada revela que, desde o início, o editor circulava entre as tipografias discutindo ideias, trocando informações e, certamente, travando algum tipo de relação comercial.

<sup>50</sup> Assim como podemos ler neste anúncio encontrado no *Diario do Rio de Janeiro* de 19 de setembro de 1849: “Paula Brito, correspondente n’esta corte dos Srs. – Santos e C.a – impressores – livreiros de Pernambuco, tem sempre para vender na sua loja da rua dos Ourives n. 21, belíssimas edições de excelentes obras, tanto de instrução, como de recreio, não só em brochura como encadernadas. Recebe na mesma casa para vender toda e qualquer obra, que possa ser anunciada, cuja comissão tira *unicamente* das sommas apuradas.”

*Grátis da Marmota* (1859), que, assim como revela o título, era uma folha distribuída dentro da *Marmota* contendo anúncios de Paula Brito e de outros livreiros e comerciantes<sup>51</sup> (Figura 13).

Paula Brito foi um dos protagonistas do salto técnico que se operava no Brasil. Investindo na aquisição de novos equipamentos, seu nome era constantemente listado entre os destinatários dos pacotes importados que publicava o *Diário do Rio de Janeiro* nas décadas de 1840 e 1850. Muitas vezes os conteúdos desses pacotes não se encontravam detalhados, mas os relatórios mencionam caixas contendo material tipográfico, tipos, papéis e tintas. Além disso, o livreiro também adquiria equipamentos usados de outras oficinas.<sup>52</sup>

Exaltado como artífice habilidoso, Paula Brito ficou conhecido pelos incessantes aperfeiçoamentos técnicos que perseguia<sup>53</sup>, sem deixar de lado uma prática de preços razoáveis que estava de acordo com a frequência de sua vizinhança. Tal combinação entre qualidade e preço foi o que atraiu clientes como Próspero Diniz, que se tornaria seu sócio na *Marmota na Corte*. No primeiro número do periódico, lançado em 7 de setembro de 1849, o futuro desafeto declarava: “incumbi a impressão ao Paula Brito porque me disseram que era o menos careiro de tipografias (...) e além disso tem tipos tão belos que sem óculos a gente lê a gazeta.”<sup>54</sup>

É importante ressaltar que, ao menos até fins da década 1840, Paula Brito não contou com auxílio do Estado para a expansão dos seus negócios<sup>55</sup>. Talvez, nas duas primeiras décadas (1830-1840), o porte das tipografias e as disputas

<sup>51</sup> Esta ideia não era exatamente nova, uma vez que o *Jornal do Commercio* editado por Plancher também partia desse princípio.

<sup>52</sup> “F. de P. B. tem o prazer de anunciar ao público, em geral, e em particular aos seus amigos e fregueses, quer nacionais quer estrangeiros, que, tendo construído no lugar de sua antiga residência (com a permissão do Sr. Miguel de Antunes Lopes) uma bela casa de altos e baixos para seu conhecido estabelecimento, consideravelmente aumentado, não só com objetos de gosto, que o anunciante julgou necessário, como com uma grande variedade de tipos, vinhetas, prelo de ferro, etc., arrematados da ex-tipografia d’*O Despertador*, achase agora assaz habilitado para encarregar-se de todas as obras, qualquer que elas sejam, tanto no gosto inglês, como no francês para o que possui belos tipos e lindas tarjas, para uma ou outra coisa”. (*Jornal do Commercio*, n. 188, 15 de setembro de 1842).

<sup>53</sup> Assim como vimos no primeiro capítulo. Moreira Azevedo faz questão de ressaltar essa qualidade de Paula Brito: “Começando a sua vida como typographo, tornou-se Francisco de Paula Brito pelo seu talento e trabalho o primeiro editor do paiz; artista inteligente, era o primeiro em introduzir qualquer melhoramento ou invenção que apparecia na arte typographica (...)” (1881, p. 51)

<sup>54</sup> *Marmota na Corte*, n. 1, 7 de setembro de 1849.

<sup>55</sup> De todas as tipografias estabelecidas na Corte, é fato, incontestável, que a do Sr. Paula Brito é a única que não tendo, desde sua criação (1833) [sic], obtido um só favor, uma só proteção, quer do governo, que das câmaras gerais, municipais, etc., tem tido admirável progresso, e tem apresentado muitos desses melhoramentos que por aí se notam, e que podem ser avaliados por qualquer obra, ainda a mais insignificante, que se seus prelos sai. Mas digamos a verdade, que animação para isso tem tido o Sr. Paula Brito, a não se aquela que lhe dão seus numerosos fregueses; a não ser a justiça que imparcialmente todo o mundo lhe faz? Nenhuma, absolutamente nenhuma! (*Iris: periódico de religião, bellas-artes, sciencias, letras, história, poesia*. Rio de Janeiro: Typ. do Iris, 1848, p. 336).

políticas tenham evitado essa aproximação. Já no final da década de 1840, quando foi publicado o trecho que acabamos de citar, encontramos um requerimento de empréstimo feito à Assembleia Legislativa Provincial, o que demonstra a aproximação de Paula Brito, um já conhecido livreiro e o Estado com vistas à ampliação de seus negócios:

Foi presente á comissão de fazenda provincial um requerimento de Francisco de Paula Brito, oferecendo-se para montar na capital da província um estabelecimento typographico e litographico em grande escala, que publique um diario onde inserirá gratuitamente os actos da presidencia e mais repartições, mediante o privilegio da impressão dos actos legislativos e administrativos da província e um emprestimo da quantia de 50:000\$ rs.<sup>56</sup>

Além de contar com favores estatais como esse empréstimo, Paula Brito foi um prestador de serviços para diversas instâncias do poder público, ao imprimir obras como o *Código de Posturas da Camara Municipal* e o *Arquivo Municipal de Dezembro*, no final de 1850, o próprio Estado, na figura do Imperador e da Imperatriz, se tornaria sócio de Paula Brito. Os recursos estatais proporcionaram a Paula Brito um crescimento notável, mas esse crescimento se mostraria desastroso para seus negócios, levando o editor à bancarrota.

### **2.3 Dous de Dezembro**

Hoje, os brasileiros não mais comemoram o “dous de dezembro”. No entanto, em almanaques e calendários publicados no Segundo Reinado lemos a indicação de uma festa de “grande gala” para essa data, que incluía um numeroso cortejo no paço imperial. Essas festividades celebravam, então, o “natalício S. M. I o Sr. D. Pedro II”, tornando a data significativa especialmente para aqueles que fizeram oposição às regências em favor da monarquia constitucional. A coincidência oportuna de fazer aniversário na mesma data do Imperador, inspirou Paula Brito a batizar seu mais ousado empreendimento editorial de *Empreza Typographica Dous de Dezembro* (Figuras 14 e 15). Além disso, a data também marcava o dia em que o livreiro havia resistido à invasão de sua tipografia em 1833.

Quando, “Suas Majestades Imperiais” foram anunciadas como “primeiros acionistas” da empresa, quase vinte anos depois da abertura de sua primeira loja,

<sup>56</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, n. 7827, 21 de junho de 1848.

Paula Brito já se encontrava em um lugar destacado nas letras. Sintonizado ao novo Código Comercial, Paula Brito abria o capital da sua empresa buscando pela expansão dos seus negócios. Os nobres sócios eram não só motivo de orgulho para o editor, mas certamente iriam atrair investidores que gostariam de ser colocados ao lado do Imperador e da Imperatriz (Figura 16). Por sua vez, o Imperador poderia contar com o reconhecido prestígio e a habilidade do editor para inscrever as armas imperiais nos assuntos literários. Além disso, a abertura de capital coincidiu com um momento econômico especialmente favorável, uma vez a proibição efetiva do tráfico de africanos aquecera o capital do mercado interno<sup>57</sup>. As vantagens oferecidas aos acionistas não se limitavam ao prestígio social, acenava-se com juros de 6%, além da assinatura “gratuita” dos jornais publicados pela empresa. Ao se identificar com a missão de “auxiliar a propagação da Ciência e das Letras”, os acionistas igualavam-se ideologicamente ao mecenato praticado pelo Imperador. Paula Brito valia-se de espaços na sua folha mais popular, a *Marmota*, para publicar informes aos acionistas.

Em relação ao mercado livreiro no Rio de Janeiro dos anos 1850, somos informados por Ubiratan Machado que duas importantes livrarias que concorriam na preferência dos intelectuais, situadas na Rua do Ouvidor, foram fechadas nos anos posteriores à abertura da *Empreza Typographica* de Paula Brito. O “mais antigo sebo da cidade e do país”, fundado em 1828, a *Casa do Livro Azul* fechou as portas em 1852 e a prestigiada *Livraria Mongie* encerrou suas atividades em 1853<sup>58</sup>. Paula Brito deve ter herdado grande parte da clientela dessas livrarias, pois foi justamente nessa época que sua tipografia ficou famosa pela frequência com o surgimento da *Sociedade Petalógica*.

Protagonista do salto técnico que descrevemos no primeiro capítulo, ao dispor de recursos que financiassem sua ambição, Paula Brito importou equipamentos e mandou vir da França o impressor-litógrafo Louis Thérier. Assim, em 1853, depois de uma longa espera pela importação do equipamento e pelas reformas físicas necessárias para recebê-lo, o novo “impressor da Casa Imperial” anunciaria essa importante expansão. Assim, finalmente, encontrava-se preparado

<sup>57</sup> Como vimos, o tráfico funcionava ilegalmente desde 1831, até que em 1851 notou-se uma redução drástica da entrada de africanos, decorrente de uma fiscalização mais rigorosa e efetiva após a aprovação da chamada *Lei Euzebio de Queiroz*, em 4 de setembro de 1850.

<sup>58</sup> Machado, 2010, pp. 67-81.

para oferecer sofisticados serviços de litografia, estamperia e encadernação<sup>59</sup> (Figura 17). Há algum tempo o editor já havia reconhecido a potência das imagens impressas, dedicando-se à distribuição de valsas, lundus, modinhas, estampas importadas de figurinos e caricaturas aos assinantes da *Marmota*. Ao replicar, na *Marmota da Corte*, Próspero Diniz, seu antigo sócio, a quem acusava de ter sido negligente com suas obrigações de redator, Paula Brito discordava da noção de que a qualidade do texto seria o maior responsável pelo sucesso de um periódico. Defendendo sua posição de editor, afirmava que, para que uma publicação se tornasse bem-sucedida, deveria “publicar músicas e figurinos... que é hoje [1852] do que o público mais gosta”<sup>60</sup>. No caso dos figurinos, além dos custos, a importação das gravuras impunha outras dificuldades ao editor, principalmente em relação ao imperativo de novidade da moda, explícito no título que acompanhava alguns desses figurinos: “Ultima moda de Paris” (Figuras 18 e 19).

Se a pena afiada de Próspero Diniz fora capaz de alavancar um bom número de assinantes com suas bem escritas “vistas”<sup>61</sup>, as imagens distribuídas por Paula Brito foram capazes de substituí-lo, as imagens se estabeleceram como um elemento relevante para manter e ampliar a popularidade da *Marmota*. É interessante notar, ainda, que desde o encarte do primeiro figurino<sup>62</sup>, os longos textos descritivos (“explicação da gravura”) vão aos poucos reduzindo sua extensão, até que, finalmente, o editor descartaria sua necessidade: “Distribuimos hoje aos nossos assignantes o 2.º figurino do corrente mez. Não fazemos a descrição dele, porque queremos dar ás amaveis modistas o trabalho de os examinar; e o prazer de entrarem umas com outras em discussão”<sup>63</sup>. Ciente da importância das imagens para um público leitor ainda pouco acostumado a elas, o equipamento litográfico adquirido por Paula Brito foi utilizado para aperfeiçoar a sincronia entre as

<sup>59</sup> *Marmota Fluminense*, nº 338, 8 de fevereiro de 1853. De acordo com Costa Ferriera, Paula Brito anunciava a capacidade para a produção de sofisticadas imagens: “[Paula Brito] não só anunciava estampas de talho doce em cores, douradas e matizadas, como, tendo contratado em França o perito em cromolitografia Louis Thérier, ia dispensar para a sua *Marmota*, a importação de estampas litográficas coloridas. Thérier usava não só a técnica dos blocos múltiplos, para superposição na tiragem, mas a das tintagens simultâneas de diferentes zonas da mesma pedra, a que dava o nome de tintas graduadas (1994, p. 454)

<sup>60</sup> *Marmota Fluminense*, n. 260, 11 de maio de 1852.

<sup>61</sup> O recurso utilizado pelo narrador das vistas, se colocando em movimento nos lugares e percursos que buscava descrever, demonstram um interesse em apresentar ao leitor diferentes perspectivas que se relacionavam a um mesmo objeto.

<sup>62</sup> “Nunca foi do programma da *Marmota* da figurinos a seus assignantes; este anno, porém, anunciou-se que entre valsas, modinhas, lundus romances, etc., se daria tambem figurinos e riscos de bordados. Temos portanto a satisfação de apresentar aos nossos estimaveis assignantes, e ao publico, se o quizer, uma estampa com duas bellas moças vestidas no grande tom da moda em furor da capital de Luiz Napoleão, moda que pôde ser eleita já, para entrar em exercicio em tempo competente. (*A Marmota na Corte*, n. 236, 17 de fevereiro de 1852.)

<sup>63</sup> *Marmota Fluminense*, n. 360, 26 de abril de 1853.

imagens impressas e a realidade local, uma vez que as estampas importadas não só demoravam a chegar, mas também se mostravam pouco adequadas, como podemos observar no tom cético do texto que acompanhava mais um figurino importada:

Como se sabe, os figurinos, que aqui recebemos, não são os que regulam as modas de Paris, porque lá, como aqui, cada um se veste como quer, ou como póde – tudo é moda. Dado mesmo o desconto de que a moda dos seis mezes de inverno em França não nos póde servir, porque são os seis mezes de verão no Brasil; aparecendo semanalmente dez ou doze figurinos com alterações, seria impossível haver quem acompanhasse tão extravagantes novidades.

Hoje tem as nossas amáveis leitoras três jornaes que distribuem figurinos – o Correio das Modas, o Jornal das Senhoras, e a Marmota Fluminense ; – ora, perguntamos nós: ¿ ha alguma Senhora que traje actualmente como indicam esses figurino? certamente que não.

(...) *os figurinos servem para regular os feitios*, tanto do trajar dos homens, como das Senhoras, e nada mais.<sup>64</sup>

Podemos afirmar que, se em um primeiro momento as imagens se mostraram atrativas por conta de sua novidade e escassez, logo se mostrariam inadequadas e insuficientes. Os figurinos importados não poderiam ser copiados por modistas ou leitoras, mas apenas “regulariam os feitios”, ou seja, seriam necessárias transformações, adaptações, correções para que funcionassem de acordo com o clima e o hábito local. Gostaríamos, ainda, de acrescentar que, como podemos ler na citação, as modas também interessavam aos homens e ao menos um dos figurinos publicados dedicou-se a apresentar figurinos masculinos.

Antes de dispor dos recursos necessários para a compra de uma litografia, Paula Brito já se esforçava em publicar pequenas vinhetas e imagens impressas a partir de matrizes de madeira. Dessas imagens pioneiras, duas merecem nossa atenção: o “anão mineiro” e a “negrinha-monstro”<sup>65</sup> (Figuras 20 e 21). Ambas se referem à exibição de um tipo de atração circense que parecia ter grande popularidade na corte. É importante notar que o extraordinário que impressionou os espectadores que pagaram para presenciar esses bizarros espetáculos certamente tinha por base distorções corporais (nanismo e obesidade), mas seu impacto se reforça-

<sup>64</sup> *Marmota Fluminense*, n. 537, 5 de janeiro de 1855, grifos nossos.

<sup>65</sup> Devemos notar que “monstro” era uma palavra frequentemente associada a uma qualificação de tamanho, assim um grande açougue se tornava o açougue-monstro. No caso da “negrinha”, ou seja da “Criança-Monstro” sua excepcionalidade se dava justamente pela desproporção, como podemos ler neste anúncio: “Consta-nos que se acha na casa n. 150, da rua do Ouvidor, a maior monstruosidade que se pode dar no corpo humano! Uma negrinha, de 7 annos, e de tamanho correspondente á sua idade, é tão gorda que os braços são mais grossos do que a cintura de qualquer homem, e as coxas bem que iguaes, mais parecem dous barris do que membros inferiores! Toda ella, porém, é proporcionada, e arranjada pela natureza com graça; fala bem, come pouco (mas do bom), e anda de modo que parece um João Paulino a cambalhotar!...”. (*A Marmota na Corte*, n.112, 22 de novembro de 1850.)

va na medida em que se vislumbrava nesses corpos, a despeito de suas distorções, a presença de um espírito. Assim lemos abaixo do retrato do “anão mineiro” que se trata de “um homem que vale a pena ser visto, pela presença de espírito”<sup>66</sup>. No caso da “negrinha-monstro”, suas deformidades não impediram que se identificasse nela o espírito feminino:

Por este debuxo é fácil  
Ajuizar quem quizer,  
Que o ser monstro não tirava  
D’a negrinha ser mulher.<sup>67</sup>

Esses versos que acabamos de citar foram assinados pela *Mulher do Simplicio*, revelando o quanto Paula Brito se sensibilizara com os infortúnios dessa jovem criança e escrava, que viria a morrer precocemente. Narrando os infortúnios da pobre criança, o editor compôs *A Negrinha Monstro ou O Phenomeno da Natureza*, que foi musicado por J. Goyano e ganhou a forma trágica de uma ária cantada nos teatros fluminenses (Figura 22).

Uma outra imagem impressa na litografia mecânica da *Empreza Tipographica Dous de Dezembro* tem uma história reveladora. Partindo da análise do óleo *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana* (1853), de José Correia de Lima (1814-1857), Rafael Cardoso (2008) refaz a fascinante história dessa rara representação em pintura de um homem negro em meados do século XIX<sup>68</sup> (Figura 23). Em texto curto, mas revelador, Cardoso insere a obra em seu contexto de produção e recepção, deduzindo que, muito provavelmente, a pintura tenha sido encomendada por Paula Brito com vistas à produção de uma gravura. Um dos aspectos que lhe permitiu tal inferência são as características plásticas da própria pintura. Em uma perspectiva comparativa, o historiador percebeu que a tela não tem o mesmo acabamento de outras obras do pintor na mesma época, deduzindo, então, que o retrato teria sido feito às pressas para ilustrar, no calor dos acontecimentos, o heroísmo do retratado. Além disso, contavam-se nos dedos as pinturas que retratam negros. Vejamos os acontecimentos que levaram à emergência desse herói negro, de acordo com o que relatou Moreira de Azevedo:

<sup>66</sup> *A Marmota na Corte*, n. 198, 3 de outubro de 1851.

<sup>67</sup> *A Marmota na corte*, n. 127, 28 de janeiro de 1851.

<sup>68</sup> Cf. CARDOSO, Rafael. José Correia Lima. Retrato do intrépido marinheiro Simão. In: *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008, pp. 45-53.

Naufregando em 9 de outubro de 1853 o vapor Pernambucana ao sul da Laguna, morreram 28 pessoas, salvaram-se 42, e destas 13 deveram sua vida ao intrépido marinheiro Simão, que treze vezes transpôs a nado as ondas, venceu insuperáveis perigos, expôs-se à morte conseguindo arrancar das profundezas do mar, entre outros, um cego, e um militar que tinha uma perna de menos. Este preto, natural da ilha de S. Vicente, em Cabo Verde, tinha mulher e oito filhos, mas nessa hora de perigo esqueceu-se de si e dos seus e correu em auxílio dos náufragos. Em recompensa desta ação tão meritória abriram os diretores da companhia brasileira de paquetes a vapor uma subscrição para a qual concorreram o imperador, a Imperatriz e todo o corpo do comércio; o imperador deu-lhe uma medalha de ouro, o rei de Portugal outra, e o tipógrafo Francisco de Paula Brito mandou tirar-lhe o retrato e distribui-lo.<sup>69</sup>

Assim como revela a epígrafe de seu relato dos fatos – “A cor não faz o Herói, não, são seus feitos!” –, Paula Brito estava engajado na construção da imagem de um inédito herói negro. Sendo assim, na *Marmota Fluminense* do dia 11 de novembro de 1853, os leitores receberiam encartada a gravura *Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana* (Figura 24). A inegável semelhança de composição e enquadramento entre a pintura e a gravura não esconde que o gravurista modificou o busto do retrato, amansando-lhe a cabeleira e vestindo-lhe uma casa-ca. Também notamos que o título dado à gravura evita demonstrar a baixa patente do herói marinheiro. Tais artifícios buscavam tornar mais aceitável no ambiente letrado urbano a representação de um herói negro e subalterno. Para elevá-lo à posição espiritual de herói foi necessário destituí-lo de seu figurino e contexto natural. No espaço abstrato da estampa seu busto pôde ser modificado de acordo com algumas expectativas do público ao qual se destinava. Entretanto, a superfície da imagem conserva o rosto do desconcertante herói negro. A julgar por anúncios – como este: “Retrato do Preto Simão - 1\$000”<sup>70</sup> – encontrados 5 anos depois pois dos atos do marinheiro, a estampa deve ter sido reimpressa várias vezes. O nome escrito na estampa – “Simão” – revelava, em sua síntese, que não se tratava apenas de uma ilustração de um acontecimento histórico ou jornalístico, mas da tentativa de construção de um herói simbólico que dependia de uma disjunção entre corpo e espírito. O retrato do Preto Simão se mostra relevante não só por seu ineditismo e popularidade, mas também pela velocidade com que foi produzido e distribuído. Do acontecido à gravura passou-se no máximo um mês, inaugurando uma nova fase para a representação dos acontecimentos na narrativa dos jornais: “O retrato de Simão encartado na *Marmota Fluminense* é um dos primeiros pro-

<sup>69</sup> AZEVEDO *apud* Cardoso, 2010, p. 47 Cf. Azevedo, *O Rio de Janeiro: Sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, 1877.

<sup>70</sup> *A Marmota*, 27 de abril de 1858, n. 946.

ditos brasileiros da revolução imagética proporcionada pela litografia em escala industrial”.<sup>71</sup>

Com a litografia, Paula Brito seria capaz de produzir imagens exemplares cujo mérito estava justamente no fato de serem produzidas no País, ou seja, imagens que representavam especificamente temas e objetos nacionais. Sem dúvida o imperador e a família real seriam privilegiados com gravuras:

A Imprensa, a Estamparia, a Encadernação e a Lithographia a fumo eram ha muito conhecidas no Brasil e V. M. I. tinha já visto excellentes trabalhos de habeis artistas; em *Chromo-lithographia*, porem, nada havia aparecido, que digno fosse de V. M., superando todas as dificuldades, depois de fazer alguns ensaios em pequenos cartões, quiz que o hábil desenhista da sua empreza, Louis Therier, se desse todo ao trabalho de fazer um quadro *Chromo-lithographico* – OFFERECIDO, DEDICADO E CONSAGRADO – a V. M. I. e à S. M. A Imperatriz, quadro que se não é uma idéa nova, um desenho perfeito, uma obra bem acabada, não deixa todavia de ter o mérito de ser feito no paiz, e a custa da dedicação de um Brasileiro, para quem é um evangelho o axioma dos francezes – *Querer é Poder.* –<sup>72</sup>

A descrição retórica das virtudes da “cromo-lithographia”, assim como a gravura oferecida não buscavam apenas agradar ao Imperador, mas era uma estratégia para convencê-lo da potencialidade do equipamento, o que poderia autorizá-lo a produzir um impresso lucrativo desde os tempos coloniais. Depois de oferecer a estampa ao Imperador, Paula Brito solicitaria permissão para imprimir cartas de jogar<sup>73</sup>. Entretanto, apesar de obter privilégios<sup>74</sup>, “os melhoramentos da arte tipográfica” perseguidos por Paula Brito deviam consumir mais recursos do que produzir lucros. Fatores como a perseguição de uma virtuose tipográfica e os altos rendimentos prometidos aos acionistas provavelmente interferiram na derrocada financeira da companhia. Podemos também perceber que, ao ser questionado sobre o alto valor das ações (400\$000 réis) ainda no primeiro ano da *Dous de Dezembro*, Paula Brito anunciaria um problema ao reduzir o valor das cotas e aumentar o número de acionistas:

<sup>71</sup> Cardoso, 2008, p. 51.

<sup>72</sup> *Marmota Fluminense*, n. 546, 30 de janeiro de 1855.

<sup>73</sup> “Attendendo ao que me requereu Francisco de Paula Brito, impressor e lithographo estabelecido n’esta cidade (...) hei por bem, como premio da introdução no Brasil do processo chromo-lithographico aplicado ao fabrico de cartas de jogar, do qual, segundo alega o supplicante, obtiverão patente de invencção em França Grimaud e C., sendo as mesmas cartas semelhantes ás amostras que apresenta e ficam competentemente archivadas, conceder-lhe privilegio exclusivo por tempo de cinco anos, para que só elle possa em todo o império fabricar cartas de jogar pelo referido processo.” (*Diario do Rio de Janeiro*, 26 de fevereiro de 1856).

<sup>74</sup> “Das officinas do Sr. Paula Brito acabão de sahir finos baralhos de cartas de jogar perfeitamente chromolithographadas pelo habil lithographo francez L. Therier. As tintas destas cartas são inalteráveis; tendo por isso grande superioridade sobre as outras, porque não podem ser conhecidas.” (*Diario do Rio de Janeiro*, 26 de abril de 1857.)

Primeiro que tudo eu preciso de um prompto capital que sirva de recurso ao desempenho de compromissos que fui obrigado a contrahir para elevar meu estabelecimento (que não conta superior nesta corte) (...) e vendo eu que nossos capitalistas, para darem emprego a seus fundos, não precisam das vantagens que lhes offereço em dinheiro, porque ahi estão as apolices, os bilhetes do tesouro, os bancos, &c., para nisso o empregarem com garantias infalíveis (se as ha nesta vida); offereço-lhes então os jornaes meus, ou em que tenho parte, Ora, estes jornaes que eu daria aos meus 150 accionistas de 400\$, se fossem emitidas todas as acções, não os poderia dar a 300, se elas fossem de 200\$, ou a 600 se ellas fossem de 100\$. Poderia, é verdade, ter eu concebido o meu plano de outro modo; pensei nisto, em caso nenhum, porém, me convinha ter grande numero de accionistas, e a razão eu a darei para o futuro.<sup>75</sup>

Infelizmente o futuro não daria razão a Paula Brito. Ao final de 1853, ele já anunciava ações no valor de 100\$000 rs., oferecendo também um aumento no rendimento de 6% para 10% “no caso de não querer o Accionista nenhum dos impressos”<sup>76</sup>, ou seja, no caso do acionista ser apenas um capitalista, e não um interessado nas letras. Essa tentativa de atrair novos investidores não foi suficiente para estabilizar suas finanças, pois pouco tempo depois, Paula Brito publicou na *Marmota Fluminense* uma outra tentativa de reerguer seu empreendimento, como podemos ler nos *Estatutos da Nova Empreza Litteraria Dous de Dezembro*, que foram submetidos à aprovação do Governo em 17 de Abril de 1855<sup>77</sup> (Figura 25). Nesse estatuto, o primeiro artigo revela a modificação mais significativa que se buscava: um grande aporte de capital.

Art. 1.º A empreza – Dous de Dezembro, – composta de typographia, em grande escala, lithographia, estamperia e officina de encadernação, passa a ser de uma associação, com o titulo acima, cujo capital será de 500:000\$000, em 2,500 acções de 200\$000 cada uma.<sup>78</sup>

Além dessa assombrosa multiplicação do capital da empresa – de 60 para 500 contos de réis –, outra mudança significativa na nova empresa era a criação de um fundo que indicava aos potenciais acionistas a natureza artística de seus investimentos. Esse fundo, no valor de 20 contos de réis, estaria destinado a “desenvolver a arte typographica e auxiliar o progresso das letras, na proteção dada aos autores por meio de prêmios ás suas obras, compra de manuscritos, e divulgação não só disto como de todo e qualquer impresso, por preços moderados”<sup>79</sup>. Se se buscasse apenas lucro, não seriam oferecidos “prêmios” ou “preços moderados”, daí o novo nome: “Empreza Litteraria”. Ainda é notável que Paula Brito

<sup>75</sup> *A Marmota na Corte*, n. 174, 22 de julho de 1851.

<sup>76</sup> *Marmota Fluminense*, n. 412, 25 de outubro de 1853.

<sup>77</sup> *Marmota Fluminense*, n. 583, 18 de maio de 1855.

<sup>78</sup> *Marmota Fluminense*, n. 583, 18 de maio de 1855.

<sup>79</sup> *Marmota Fluminense*, n. 583, 18 de maio de 1855.

tenha incluído nos estatutos da “nova” empresa a criação de uma “fundição de tipos”, indústria cuja inexistência dificultava a popularização da imprensa – “as impressões não são entre nós mais commodas em preço, porque o papel e o typo nos vem de França”<sup>80</sup>. Vejamos uma explicação do próprio Paula Brito a respeito de seus planos para o fundo que demonstram sua faceta de agitador cultural ao estimular a produção de textos de autores brasileiros.

Estabeleci 20:000\$ para prêmios, compras de manuscritos ou traducções, etc., etc.; isto que á primeira vista parece pouco, é mais que sufficiente para o paiz, como passo a demonstrar. Postos nos bancos estes 20:000\$, d’elles se tirará o dinheiro preciso para o traductor ou expositor que se deu au trabalho de compor ou traduzir um bello drama, mas que não sabe o que ha de fazer d’elle: realisada a compra, é a empresa quem contrata com as empresas dos theatros, e adianta o dinheiro preciso (se assim fôr necessario) para que tudo se faça bem e breve; e logo depos que tudo isto se lhe paga, segundo os ajustes, volta o dinheiro para a caixa de que sahiu. Assim como faz isto, faz o empresário tudo o mais: propõe premios a quem melhor apresentar peças theatraes para tal ou tal dia (devendo haver uma especial, e sempre nova, para o dia 2 de dezembro); a quem melhor organizar compendios, que ella imprima e venda por sua conta; a quem der importantes artigos para o jornal da casa [Marmota Fluminense] (que deve ser unicamente *scientifico, artistico e litterario*). Ora não havendo entre nós muitos autores de grande nomeada, e não podendo as pagas ou premios ser, em caso nenhum (salvo obra extraordinária, como dictionarios, etc), menores que 100\$ nem maiores de 2:000\$; voltando este dinheiro, logo que as composições ou traducções subão á scena, ou sejam impressas e vendidas, claro está que 20:000\$ não se esgotão assim facilmente no fim de 1, 2 ou 3 annos.<sup>81</sup>

Ecoando a tentativa de reestruturação da empresa, Paula Brito publicava textos como *Do que o governo ganha com as typographies*<sup>82</sup>, em que tentava demonstrar as vantagens da indústria tipográfica, tomando como exemplo a própria *Dous de Dezembro*. Somos informados nesse texto que, em meados de 1855, a empresa possuía 10 prelos tipográficos e 5 litográficos, uma estamperia e uma oficina de encadernação, além de contar com 60 empregados; *A Marmota* teria, então, 1600 assinantes. Mas o verdadeiro objetivo do texto se revela de forma direta no apelo que o conclui:

O que pede o empresario, para poder incorporar uma nova companhia ou associação é nada para o que póde fazer o governo. (...) Tendo já feito muito pelo seu paiz, só e sem recursos, é esta a primeira vez que Paula Brito recorre aos Poderes do Estado, para fazer de uma vez o que de certo se não fará, a não ser pelo meio proposto.<sup>83</sup>

Como vimos no pedido de empréstimo à Assembleia Legislativa Provin-

<sup>80</sup> *Marmota Fluminense*, n. 587, 1 de junho de 1855.

<sup>81</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 21 de abril de 1856.

<sup>82</sup> *Marmota Fluminense*, n. 584, 22 de maio de 1855.

<sup>83</sup> *Marmota Fluminense*, n. 584, 22 de maio de 1855.

cial<sup>84</sup>, essa não foi a primeira vez que Paula Brito recorreu ao governo. É provável que o governo e os acionistas tenham acudido mais uma vez ao apelo de Paula Brito, sustentando artificialmente suas contas por mais algum tempo. No entanto, a nova *Empreza Litteraria* nunca decolou. Diante da pressão dos credores e acionistas, Paula Brito se viu obrigado a pedir concordata em 1856, fechando-a definitivamente em 1857. Com ela se encerrou também a admiração incondicional de Paula Brito ao Imperador, que, dessa vez, não o socorrera. Em uma detalhada análise das *Marmotas*, Juliana Simionato nota que “a partir de 1857 houve certa parcimônia em relação aos tributos prestados ao imperador”<sup>85</sup>. Paula Brito não deixaria de travar relações comerciais com o Estado, mas não renderia tantas homenagens ao monarca. Mesmo com a concordata, Paula Brito não perdeu o respeito no meio literário, tendo sua “boa fé” reconhecida, mas da ambiciosa empresa restaram-lhe apenas algumas dívidas e uma tipografia “um pouco deteriorada”, assim como escreve Leonel de Alencar:

Tão poucas vezes falo sôbre as artes, sem que lamente o seu estado, que apresso-me em dar-vos uma boa notícia. Há entre nós um artista, filho da inteligência e da vontade, que passou os melhores anos da vida curvado sôbre a mesa de trabalho, procurando atingir na sua arte o grau de perfeição possível; o produto dêsse trabalho de longos anos, a recompensa do tempo e da fortuna perdida foi só um desengano no fim da idade. Quanto havia ganho não bastava para pagar aos seus credores. Êsse artista é o Sr. Paula Brito. Sexta-feira última os credores da emprêsa Dois de Dezembro, reunidos perante o juiz comercial, Dr. Firmino Rodrigues Silva, aceitaram unânimemente a proposta de ceder-se ao Sr. Paula Brito a tipografia, já um pouco deteriorada, e o resto de obras impressas existentes em sua casa, pela quantia de doze contos de réis pagáveis em cinco anos, obrigando-se êle a fazer o rateio dessa quantia, logo que o possa obter. Assim pois resta a esperança de que o Sr. Paula Brito não abandonará a arte tipográfica, que êle estima como um bom filho ama sua mãe. O prejuízo que sofrem os credores é com mais fôrça lastimado pelo Sr. Paula Brito. A verdade desta proposição sabem-na todos os que conhecem o artista, e faz que não se admire as provas de simpatias que lhe foram dadas nesta ocasião. É preciso confessar que os homens às vezes se esquecem de ser egoístas! Infelizmente porém isto não é muito comum.<sup>86</sup>

Os credores levaram Paula Brito à bancarrota tomando-lhe algumas de suas preciosas ferramentas de trabalho (Figura 26). O exame realizado pela historiadora Cláudia Adriana Alves Caldeira acerca do inventário *post-mortem* feito em 1866<sup>87</sup> revela a espoliação dos bens do livreiro. Depois da aventura da *Dous de*

<sup>84</sup> “É concedido a Francisco de Paula Brito um empréstimo de 50:000\$ rs., que lhe será dado de uma vez em apólices da dívida da província, pelo preço que, no acto da entrega, correrem no mercado (...)”. *Diario do Rio de Janeiro*, 21 junho de 1848.

<sup>85</sup> Simionato, 2010, p. 179.

<sup>86</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 27 de setembro de 1857. Leonel de Alencar publicava suas crônicas em uma coluna intitulada “Livro de Domingo: no jornal presidido pelo irmão José de Alencar. Parte deste mesmo trecho já havia sido citado por Magalhães Júnior, 1958, p. 17-18.

<sup>87</sup> Caldeira, 2010, pp. 156-159.

*Dezembro*, Paula Brito voltaria a ser o *self-made man* dos primeiros anos de sua tipografia, apesar do fim da empresa, restou-lhe o ofício tipográfico e algumas ferramentas com as quais continuou seu trabalho.

Apesar dos percalços financeiros, a *Dous de Dezembro* demarcou um período especialmente produtivo para Paula Brito. Entre 1851 e 1857, dispondo de prestígio, recursos e maquinário, o editor publicou livros e periódicos lembrados em nossa história gráfica e literária. A partir de 1853 passou a imprimir gravuras, músicas etc.<sup>88</sup> Além de investir na produção de originais que alimentavam a população *Marmota Fluminense*, Paula Brito teve uma produção notável nesse período. De sua autoria, publicou o lundu para piano *A marrequinha de Iaiá* (1853) e as *Fábulas de Esopo para uso da mocidade arranjadas em quadrinhas* (1857). Sob a direção de Manuel de Araújo Porto-Alegre, Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo, imprimiu *Guanabara, Revista Mensal, Artística, Científica e Literária* (1849-1856), uma ambiciosa publicação que foi acompanhada pela edição da *Biblioteca Guanabarensis*. Esta foi constituída de romances e dramas da literatura brasileira, formando uma inédita coleção de “clássicos” brasileiros, ou seja, de obras que haviam obtido sucesso na forma de folhetim, mas que não haviam sido publicadas em volume. Paula Brito imprimiu o primeiro volume (de um total de sete) de *Sátiras, Epigramas e Outras Poesias*, do sacerdote José Joaquim Correa de Almeida (1853), *O Uruguai*, de José Basílio da Gama (1856), e o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães (1856). Além disso, publicou em volume romances como *A carteira de meu Tio*, de Joaquim Manuel de Macedo (1855), *As Fatalidades de Dous Jovens*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1856), *Os Desterrados*, de Luís José Pereira da Silva (1854). Paula Brito também publicou dramas e tragédias, além de continuar a publicação de comédias de Luiz Carlos Martins Penna: *O Caixeiro da Taberna* (1852) e *A Família e a Festa na Roça* (1853). Ainda podemos acrescentar o *Vocabulário Brasileiro para Servir de Complemento aos Dicionários da Língua Portuguesa*, de Braz da Costa Rubim (1853), e *Zaira Americana Mostra as Imensas Vantagens que a Sociedade Inteira Obtém da Ilustração, Virtudes e Perfeita Educação da Mulher como Mãe e Esposa do Homem* (1853). Como impressor da Casa Imperial também imprimiu ainda muitas teses, estatutos, relatórios, discursos e regulamentos.

<sup>88</sup> *Marmota Fluminense*, n. 298, 21 de setembro de 1852.

Mesmo sendo amplamente reconhecido como tipógrafo, fato que pode ser comprovado examinando-se a qualidade gráfica dos seus impressos, Paula Brito foi considerado “mau negociante”<sup>89</sup>. Joaquim Manuel de Macedo, cronista que frequentava a loja de Paula Brito, lembra, alguns anos depois de morte do editor, suas desventuras nos negócios:

[Paula Brito] engrandecia o seu estabelecimento, elle fundava outras typographias na côrte e na cidade de Nictheroy; errava talvez multiplicando-as; provavelmente errou ainda mais, creando grande empreza typographica com interesse de accionistas, á cuja frente gastou annos, dedicação, incrível esforço, trabalho inexcedível, e só ganhou desgostos, e ruina.<sup>90</sup>

Talvez o esforço e o tempo necessários para promover “melhoramentos na arte tipográfica” tenham sido incompatíveis com o lucro. A despeito do mecenato imperial e dos recursos dos acionistas, o alto investimento em maquinário e estrutura, conjugado ao desafio do artífice rigoroso em imprimir obras longas e complexas, fez o empreendimento fracassar. É provável que o apoio decisivo do Imperador tenha sido retirado não em virtude do prejuízo financeiro, mas pelo desgaste sofrido com a polêmica em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Quebrando as regras de uma cordialidade cortesã, o ainda “desconhecido em nossas letras” José de Alencar, diretor do *Diario do Rio de Janeiro*, atacou criticamente os versos de Magalhães em uma série artigos assinados pelo pseudônimo “Ig.”. A polêmica desdobrou-se com as réplicas do “Amigo do Poeta” (Manuel de Araújo Porto-Alegre) e do próprio Imperador, o “Outro Amigo do Poeta”, entre outros. Como comprovaria o próprio Alencar, ao lançar em volume uma autoedição das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos por Ig*, o aparecimento de uma inédita voz crítica não se mostrou desinteressada. Alencar aproveitava o ataque ao já consagrado Magalhães para penetrar no mundo das letras, apresentando ele mesmo uma representação literária para a nação em *O Guarani*. Não desejamos aprofundar nas particularidades da polêmica, o que nos parece ser significativo é que ela possa ser compreendida como uma espécie de sintoma da incompatibilidade entre a expansão da vida literária e as restrições do cenáculo literário patriarcal que se agrupava em torno do Imperador. Talvez fosse

<sup>89</sup> “Pobre Paula Brito! No mesmo ano em que imprimira *A Confederação dos Tamoios* [1857], tinha de confessar que se achava às portas da falência e pedia uma concordata preventiva. Homem de grande coração, revelara-se um mau comerciante... Os credores foram tolerantes, aceitando a composição que lhes propôs Paula Brito. E a imprensa da época estimou que assim tivesse sido, tão bom era o conceito de que êle gozava.” (Azevedo, 1863)

<sup>90</sup> Macedo, 1876, p. 547

essa a causa principal do afastamento de seu nobre ex-sócio.

## 2.4 Impressos e não impressos

Nos primeiros anos de suas oficinas, com dívidas a pagar, contando apenas com a ajuda de algum aprendiz, seria difícil para Paula Brito imprimir livros com sua “pequena tipografia”. Além disso, o tempo e o material exigidos para publicar livros seriam incompatíveis com os numerosos e efêmeros jornais políticos publicados pelo editor. É bom lembrar que essas folhas, em sua maioria, consistiam em uma simples folha *in 4º* dobrada ao meio, ou seja, algo bem mais simples e rápido de imprimir do que um livro. Diante dessas dificuldades nos perguntamos como Paula Brito teria sido capaz de expandir seu empreendimento antes de sua sociedade com o Imperador. Se os panfletos políticos rendiam mais prestígio do que dividendos, de onde viriam os recursos necessários para incrementar suas lojas e sua tipografia? Acreditamos que uma análise dos produtos anunciados pelo editor possa demonstrar o desenvolvimento de seus negócios.

Como vimos, da política ao carnaval, assuntos diversos interessaram Paula Brito como matéria a ser editada ou publicada, ao modo deste sintomático tópico da imprensa na época: *variedades*. Acreditamos que, para compreender o livreiro-editor, devemos analisar não só os livros e periódicos que publicou ou as temáticas pelas quais se interessou, mas tudo aquilo que foi impresso em suas tipografias e comercializado em suas lojas. Surge, assim, uma grande diversidade de produtos e impressos que podem parecer secundários à primeira vista, mas que tiveram grande relevância para as atividades do livreiro-editor. Prova dessa importância são os numerosos anúncios que se dedicam a esses produtos e impressos e sua repetida menção nos relatos históricos. Parece-nos que eles configuram um curioso “consumo de livraria” da época, que, assim como anota Ubiratan Machado, serviria para compensar o ainda pouco lucrativo comércio de livros:

[No início do século XIX] Livraria significava um local em que se vendiam artigos de papelaria, tinta, rapé, chá, porcelana, tecidos etc. A venda de livros não era suficiente para garantir ao comerciante lucros capazes de sustentar o negócio. Além da escassa procura, o retorno do capital era muito lento, quando o investimento não virava prejuízo.<sup>91</sup>

Lançando mão de uma original análise de pequenas etiquetas avulsas cola-

---

<sup>91</sup> Machado, 2003, p. 19.

das na contracapa dos livros, que serviam (e servem até hoje) à divulgação das livrarias, Machado demonstra como o livro se configurava como um coadjuvante nas livrarias no século XIX:

além da habitual propaganda em jornais, [os livreiros] gostavam de utilizar etiquetas, em geral retangulares, em preto e branco ou com fundo colorido, com cercadura e tamanho médio entre 5 cm X 3 cm até 7 cm X 4 cm. A norma geral consistia num pequeno texto após o nome e o endereço da loja, e um breve resumo do que a casa oferecia. Chama a atenção a insistência em anunciar a venda de livros em branco, usados para escrituração, e outros materiais de escritório, o que sugere que nestas lojas os artigos de papelaria eram bem mais vendáveis e lucrativos do que os livros impressos. Talvez por isso, muito livreiro ainda preferia denominar-se “mercador de papel”, como se dissesse que o livro era uma mercadoria secundária em sua loja.<sup>92</sup>

Concordamos com esse método de medir pelos anúncios os produtos de maior relevância econômica para os anunciantes e também pensamos ser correta a interpretação de Machado a respeito da inversão de lucratividade dos produtos comercializados pelas livrarias. No entanto, persiste sem resposta as razões que levaram Paula Brito a não imprimir etiquetas: “Uma das poucas livrarias que não imprimiu etiquetas (ou pelo menos ainda não foram localizadas) foi exatamente a mais popular da cidade (...), a livraria de Paula Brito”<sup>93</sup>. Também não encontramos nenhuma etiqueta nas obras consultadas e, a julgar pelo considerável número de livros comercializados em suas lojas muitos deles ainda em circulação ou depositados em bibliotecas, acreditamos que dificilmente Paula Brito tenha utilizado etiquetas.

Se Paula Brito divulgava seus produtos das mais diversas maneiras, por que não utilizar as etiquetas, uma forma de anúncio eficaz e de baixo custo? Para arriscar uma especulação sem maiores consequências, pode ser que a assinatura da casa impressora, posicionada na página de rosto do livro, tivesse uma importância especial para o tipógrafo Paula Brito. Talvez, como consideração à *arte* de imprimir, furtava-se a colar etiquetas do livreiro que competiriam com a assinatura do impressor. Um certo orgulho tipográfico, um tom respeitoso ao seu ofício, pode ter motivado a preservação das contracapas dos volumes.

Depois de um mapeamento dos produtos comercializados por Paula Brito por meio da consulta de seus anúncios e relatos históricos, os separamos em dois conjuntos: *impressos* e *não-impressos*. O primeiro conjunto, *impressos*, é formado por todo o tipo de papel impresso comercializados nas lojas de Paula Brito, fos-

<sup>92</sup> Machado, 2003, p. 26.

<sup>93</sup> Machado, 2003, p. 26.

sem ou não produzidos em sua tipografia. Por oposição, no segundo conjunto, *não-impessos*, agrupamos os demais produtos que encontramos anunciados. Na descrição de alguns desses objetos, buscamos compreender os hábitos de consumo paralelos à leitura, que não só forneceram os recursos para que Paula Brito incrementasse suas tipografias, mas que também podem esclarecer práticas e usos do objeto impresso no Brasil oitocentista. Vejamos a lista compilada:

**Impessos:** Impressões diversas / Guias de mudança / Papel selado / Papel taxado / Letras de cambio / Letras da praça / Apólices / Guias para inspetores / Guias para inspecionados / Listas de família / Bilhetes de visita / Cartões de visita / Títulos de venda de escravos / Convites / Etiquetas / Cartas de enterro / Inscrições para grinaldas fúnebres / Anúncios de missas / Dísticos impressos [fúnebres] / Bilhete de loteria / Estampas / Mapas / Cartas de jogar / Jogos / Folhinhas para o ano / Livro de Sortes / Valsa para piano / Álbuns de músicas / Estamparia religiosa / Estampas / Mapas geográficos e topográficos / Retratos / Figurinos / Paisagens / Letreiros para botica / Riscos de Bordado / Ditos de Ponto de Marca / Coleções de versos para lenços / Receitas para doces.

**Não-impessos:** Charutos / Rapé / Chá / Cera / Perfumarias / Cosméticos / Sabonetes / Brinquedos / Bonecas / Aparelhos de chá para crianças / Máscaras / Tesouras / Canivetes / Pentas / Espelhos / Harmônicas / Cruz milagrosa / Remédios para bichas / Lyrio do Japão [remédio] / Pulseiras de aço / Caixinhas de amêndoas / Caixinhas de vidro / Caixas de tartaruga branca / Cestinhas de vime / Cestinhas bordadas / Lã para tapetes / Carteiras de Veludo / Mosaicos / Estalos fulminantes / Fogos da China / Jogos de vispora / Presentes / Miudezas / Lembranças de livros / Objetos de escritório / Penas / Penas de aço / Tintas / Tinteiros / Papel / Pesos para papel.<sup>94</sup>

Podemos dizer que os impressos vendidos a varejo na loja de Paula Brito fazem parte de um processo de inscrição da imprensa no cotidiano da corte e das províncias. Se concordamos com a idéia de uma “construção da ordem” que teve por base a “homogeneidade ideológica e de treinamento”<sup>95</sup> de uma elite que atuou como um fator determinante para impulsionar as decisões políticas que mantiveram a unidade nacional, diferentemente da América Espanhola. O impresso foi um *medium* capaz de operacionalizar tal “homogeneidade”. Mesmo contando com um número reduzido de letrados, o Império teve sua constituição fundamentada na disseminação impressa da palavra escrita:

Com efeito, era o texto impresso, sobretudo, que permitia aos que se iam constituindo com os novos dirigentes imperiais, no mesmo movimento em que empreendiam uma construção, não apenas instituir uma ordem legal e exercer uma jurisdição compulsória sobre um território, mas sobretudo dirigir o novo corpo político. Por isso mesmo, não bastava redigir e aprovar os textos legais; tornava-se necessário difundir suas determinações,

<sup>94</sup> Essa lista, que tem por objetivo demonstrar a diversidade e natureza dos produtos comercializados, foi compilada com base em anúncios consultados nas *Marmotas* (1849-1861), *Diário do Rio de Janeiro* (1830-1861) e *Correio Mercantil*. É interessante notar que muitos dos produtos possuem variações sazonais para datas como natal, ano novo, semana santa, finados e páscoa.

<sup>95</sup> Nos referimos à hipótese de José Murilo de Carvalho, 1980.

o mais amplamente possível, por toda a extensão do império do Brasil.<sup>96</sup>

Vamos agora nos dedicar à descrição de alguns desses impressos. Ao lado de impressos de conteúdos legal, científico ou político, encontravam-se nas estantes de Paula Brito publicações como o *Almanak administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro*, publicado pelos irmãos Laemmert (1844-1889). Juntamente com outras publicações do gênero, esse almanaque é exemplar para compreender a função ordenadora do cotidiano operada pelo impresso, que informava hierarquias e orientava hábitos, além de fixar e divulgar datas para os dias santos, feriados e festas nacionais. Era também nos almanaques que se divulgavam informações necessárias à sobrevivência no ambiente urbano, onde se assistia à expansão e especialização dos serviços. Se encontravam ali extensas representações de uma complexa hierarquia imperial que partia da figura do Imperador e de seus familiares para distinguir e posicionar socialmente uma grande diversidade de papéis sociais, como marqueses, condes, viscondes, barões, empregados do paço, fidalgos, oficiais, ministros, presidentes de províncias, deputados, secretários, arcebispos, bispos, juízes etc. Os almanaques continham longas enumerações de integrantes e funções em instituições imperiais, como os tribunais de justiça, a polícia, a Casa de Correção, a Guarda Nacional, a Faculdade de Medicina e a Academia de Belas Artes, ou a relação de membros de instituições civis, como a Sociedade de Literatura Brasileira<sup>97</sup>, sem esquecer, é claro, de uma grande lista de comerciantes e industriais categorizados pelos serviços e produtos que ofereciam.

Ao lado da ordenação séria dos almanaques, formatados para a leitura e o uso do homem de negócios<sup>98</sup>, há publicações como as *folhinhas para o ano*, cujo conteúdo repetia em parte os almanaques, principalmente em relação às festas e

<sup>96</sup> Mattos, 2009, p. 34-35.

<sup>97</sup> Paula Brito era membro dessa sociedade, fundada em 7 de setembro de 1843 (*Almanak Laemmert*, 1844, p. 183).

<sup>98</sup> Lemos na “Advertência dos editores”, assinada por Eduardo e Henrique Laemmert, que consta na abertura do primeiro *Almanak* em 1844, a consciência a respeito da utilidade de tal publicação e do público que pretendia atingir: “Como argumento da utilidade de um Almanak para esta Côrte o que poderíamos nós dizer, que augmentasse no Publico esta convicção unanime; convicção fundada na quotidiana experiência?! Não fallemos já dos que em razão de sua profissão teem de frequentar amiudadas vezes os Estabelecimentos publicos ou particulares, as Repartições Civis, Militares, Ecclesiasticas, &c.; tratar com Procuradores, Advogados, Escrivães, com Empregados Publicos, Magistrados, &c., &c.; ainda aquelles, que menos sujeitos estão a taes dependencias, quanto não estimariam ter um Repertorio, que nas ocasiões lhes dispensasse o andarem fazendo indagações, que lhes roubão tempo e multiplicão passadas; quando não é que retardão e embaraço o expedientes de seus negócios, e até ás vezes os transtornão? E para os Provincianos que vem á Capital por qualquer respeito que seja; para esses é um Almanak tão indispensável, como na vastidão dos mares é a Bussola ao marítimo.” (p. III)

feriados, mas que apresentava um tom mais leve e variado buscando talvez por leitores menos sisudos. Nessas *folhinhas*, a função de determinar a organização temporal e publicar informações para a orientação na cidade se juntava a uma quantidade significativa de textos de “variedades”, como informações, receitas culinárias, passatempos, poemas, provérbios e anedotas, aproximando-se do público feminino. A fiarmos pela sofisticada encadernação em couro do exemplar encontrado na Biblioteca Nacional da *Folhinha de Variedades para o ano Bissexto de 1856*, publicado por Paula Brito, esses volumes não seriam utilizados apenas no ano para o qual estavam destinados (Figura 27).

Por sua vez, os *livros de sortes* também funcionavam como um ordenador temporal, uma vez que se destinavam a serem lidos em festejos de determinados dias santos, como o de São João. Essas publicações eram dedicadas ao entretenimento de famílias e grupos de rapazes e moças, funcionando como jogo de perguntas e respostas: “divertimento para 21 damas e 21 cavalheiros sem ser preciso repetir-se a mesma sorte”.<sup>99</sup> Contendo conjuntos de perguntas destinadas ao homem e à mulher, o livro de sortes estimulava o flerte amoroso, e sua popularidade pode ser comprovada pelos diversos anúncios encontrados. O próprio Paula Brito redigiu um livro de sortes assinando pela Mulher do Simplicio<sup>100</sup> e um autor reconhecido como Teixeira e Sousa também se dedicou a escrever perguntas e respostas para as festividades juninas. (Figuras 28, 29, e 30).

Entretanto, não foram apenas impressos volumosos como os *almanaques*, as *folhinhas para o ano* ou os *livros de sortes* que projetaram os braços da imprensa sobre o cotidiano. Surgiram impressos para as mais triviais ações sociais, que funcionavam como pequenos dispositivos para controlar inspeções, comunicar decisões e comprovar negociações e autorizações, ou seja, impressos que funcionavam como documento. Em muitos deles, buscando pela autenticidade conferida apenas ao acontecimento e à presença, era necessário sobrepor à letra impressa uma assinatura, um carimbo ou um selo. Assim é a função documental – registro do acontecido ou vestígio da presença – que prevalece nesses impressos efêmeros que passam a intermediar relações entre indivíduos, empresas e o Estado: convi-

<sup>99</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de junho de 1842.

<sup>100</sup> Encontramos o seguinte anúncio: “Novo Livro de Sortes da Mulher do Simplicio, Para a noite de S. João, contendo 1113 sortes modernas, para divertimento de quarenta e duas pessoas em bellos assumptos para amores, fortunas, segredos, paixões, zelos, saudados, etc. etc. Vende-se nas lojas de costume, e na de Paula Brito, praça da Constituição n. 64, um volume brochado e encapado, por 640 rs.” (*Diário do Rio de Janeiro*, 26 de junho de 1842).

tes, cartões de visitas, listas de família, papéis selados, letras de câmbio, apólices, guias de mudança, guias para inspetores e inspecionados, títulos de venda de escravos etc (Figuras 31, 32 e 33).

Na sociedade cortesã, o cartão de visita tinha a função de substituir a visita presencial ou de anunciá-la, como podemos ler no artigo publicado na *Marmota Fluminense* que ensina aos leitores, oportunamente próximo às festas natalinas, usos para os cartões. Nesse período, quando o número de visitas “necessárias” tornava-se impossível de ser cumprido, esses pequenos impressos funcionavam não só como substituto às visitas, mas como ferramenta para ampliar relações em uma sociedade que mantinha verdadeira obsessão com as vantagens que se poderia obter a partir dos laços pessoais (Figuras 34 e 35).

Representante passivo da pessoa que o envia, elle vai em seu nome fazer a visita, lá chega, é recebido, ... e deitado no cestinho do esquecimento: – Sua missão foi preenchida.

Esse cartão, que vos custou tres mil réis ao cento, em casa do amigo Paula Brito, gravado com o vosso nome, morada e emprego, assetinado e perfumado, é recebido, bom amigo, com toda a consideração com que serieis tratado, E se por acaso não o fôr alguma vez com os braços abertos, este só sera testemunha do máo humor que, se o visseis, vos affligiria. (...)

O amigo Paula Brito, praça da Constituição n. 64, contractou um perito lithographo francez, que sabe abrir cartões de visita pelo ultimo gosto; approximam-se as festas, nada mais facil do que escolher uns 200 nomes do almanak, e mandal-os a esmo, o resto pertence á sorte.<sup>101</sup>

Muitos desses impressos triviais que se espalhavam pelo cotidiano não tinham recepção e uso restrito aos letrados. É interessante notar, por exemplo, que o alcance da escrita e do impresso não dependia necessariamente da leitura. Por exemplo, no *Codigo de Posturas da Câmara Municipal de 1848* determinava-se que negros de ganho, em sua grande maioria não alfabetizados, eram obrigados a ostentar uma placa de metal numerada e portar um “escripto” que funcionava como salvo conduto para circular à noite pela cidade<sup>102</sup>. Leis coercitivas como essas, cuidavam de alertar não leitores da importância atribuída à escrita e à imprensa. Não se tratava apenas daqueles impressos que traziam as armas imperiais; quaisquer impressos ou escritos invocavam, em sua função documental, uma voz de autoridade. Da posição subalterna ouvia-se do impresso uma poderosa voz de comando sem se identificar precisamente seu significado. Se para uma maioria

<sup>101</sup> *Marmota Fluminense*, n 325, 24 de dezembro de 1852.

<sup>102</sup> Mereceriam mais pesquisa as diversas formas que a escrita se apresentava para controlar o cotidiano, como neste exemplo do controle dos escravos: “§ 6º Todo o escravo que fôr encontrado das 7 horas da tarde em diante, *sem escripto de seu senhor*, datado do mesmo dia, no qual declare o fim á que vae, soffrerá 8 dias de prisão, dando-se parte ao senhor” (p. 46, grifo nosso)

iletrada era difícil identificar as intenções do texto, o impresso surgia para esses “leitores” subalternos como representação “homogênea” da autoridade.

A disseminação dos impressos por todas as esferas do cotidiano incorre em efeitos imprevisíveis ocasionados pela “leitura” e apropriação realizada por indivíduos pouco letrados e mesmo não letrados. Esse poderia ser o caso, por exemplo, dos *versos para lenços*, publicação bem sucedida de Paula Brito, se consideramos os diversos anúncios que foram dedicados exclusivamente a esses livretos, além do fato de terem sido editadas ao menos sete diferentes coleções. Certamente, quem comprava tais versos não seria capaz de redigi-los, e, mais ainda, talvez aqueles que os bordavam não teriam habilidade para “lê-los”. Os lenços bordados eram utilizados como uma forma de comunicação íntima entre namorados, amantes ou mesmo entre amigos<sup>103</sup>. É possível que uma criada ou escrava doméstica fosse ordenada a bordar por sinhôs e sinhás enamorados que desejavam guardar seus segredos afetivos<sup>104</sup>. Ao fazê-la bordar nos lenços algumas letras que ignoravam o significado, manteriam seguras suas aventuras amorosas. Isso pode ser sugerido com base em dois anúncios encontrados no *Diário do Rio de Janeiro*. Eles nos informam que a terceira coleção foi “impressa em LETRAS GRANDES”<sup>105</sup>, artifício que facilitaria a *leitura dos desenhos* das letras para quem fosse bordá-los. Além disso, no anúncio da *Sétima coleção de versos para lenços*, explicita-se o endereçamento da publicação ao se afirmar que “Não é preciso saber ler para marcar estes versos”<sup>106</sup>.

Ao modo de crianças que aprendem caligrafia, não letrados “liam” versos que eram “marcados” em linhas bordadas, antes de serem convertidos em signifi-

<sup>103</sup> “As moças costumavam bordar versos nos lenços, para o que as lojas Laemmert e de Paula Brito vendiam coleções de versinhos com letras maiúsculas ‘para evitar erros’. Podiam ser bordados em lenços brancos ou naqueles em que houvesse dois cupidos, rosas entrelaçadas, vasos com flores ou ‘círculo com coração dentro’. Os anunciantes das coleções esclareciam que os lenços assim bordados eram úteis para presentes e para uso próprio, podendo servir também como símbolo do ciúme, da amizade, do amor ou representar o carinho filial.” (Moraes Filho *apud* Strzoda, 2010, p. 33)

<sup>104</sup> Podemos nos lembrar de uma bem-sucedida peça para teatro de José de Alencar, encenada pela primeira vez em 1857, quando *O demônio familiar* referido no título era justamente um escravo analfabeto que, ao ser encarregado de levar e trazer mensagens amorosas, causa confusões, mal-entendidos e situações cômicas. Devemos ressaltar que Paula Brito criticou a peça, alegando que a liberdade não seria castigo a ninguém. Mas talvez, nesse momento, fosse inaceitável para nosso editor que a personagem título fizesse uma ácida referência ao Imperador chamando-se Pedro.

<sup>105</sup> Reproduzimos aqui o texto do anúncio que teve como título “Obras publicadas”: Sahio á luz, impressa em LETRAS GRANDES, a 3.<sup>a</sup> coleção de versos para lenços, com estes títulos — de mulher para marido, de marido para mulher, para isso proprio, para promessa, para juramentos, para viuvas, para separação etc. etc. Vende-se com a 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup>, nas lojas dos Srs. Laemmert, rua da Quitanda, e Paula Brito, Praça da Constituição n. 64. Preço de cada uma, 100 rs. (Diário do Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1842).

<sup>106</sup> “SETIMA COLLEÇÃO DE VERSOS PARA LENÇOS publicou-se agora, contendo boas quadrinhas para presentes no Natal, outros e outras .... Vende-se a 100 rs., como ás seis primeiras na loja de Paula Brito , Praça da Constituição n. 64. Não é preciso saber ler para marcar estes versos. (Diário do Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1843).”

cado. Esta apropriação manual da letra que se prestava a alimentar e conservar íntimas as relações entre senhores também resultava em uma valorização da palavra escrita pelo não letrado, que era sensibilizado tanto pelo desenho das letras quanto pelo conteúdo dos versos:

Quem ama sempre com veras  
Gosta de extremos mostrar;  
Quando as lembranças esfrião,  
Amor não tarda a expirar.<sup>107</sup>

De fato as rimas e a poesia estavam de tal forma entranhadas ao cotidiano, da sociedade cortesã que versos eram vendidos “em porções” como podemos ler no anúncio:

Para Bailes  
versos novos de – balas de estalo – collecção apreciável, por muito chistosa e aproximada às cousas do dia.  
Em porções, na – Loja do Canto – praça da constituição n. 78.<sup>108</sup>

Dentre os *impressos ordinários* anunciados por Paula Brito destaca-se um conjunto que se inscreve em uma extensa tradição ocidental de utilizar a escrita para marcar os rituais fúnebres<sup>109</sup>. No século XIX, tais práticas não se restringiam, como no passado, aos “grandes”, mas se popularizaram a ponto de serem amplamente oferecidas em anúncio da imprensa: cartas de enterro, inscrições para grinaldas fúnebres e lápides sepulcrais, anúncios de missas, dísticos impressos<sup>110</sup>. Não se tratava de imprimir algo para ser “lido” pelos mortos, como fora nos primórdios dessa tradição, mas de projetar publicamente o nome da família do morto, exaltando suas realizações e seu caráter, distinguindo-se socialmente uma

<sup>107</sup> Infelizmente não encontramos nenhum exemplar desses *versos para lenços*. É certo que Paula Brito foi autor de muitos deles, assinando “Mulher do Simplício”. A quadrinha que citamos, provavelmente de autoria de Paula Brito, foi encontrada em um anúncio da *Sexta collecção* de versos do editor no *Diario do Rio de Janeiro* em 13 de outubro de 1842.

<sup>108</sup> *A Marmota Fluminense*, n. 810, 6 de janeiro de 1857.

<sup>109</sup> Para uma fascinante reflexão que relaciona estratégias de escrita e os rituais fúnebres na história ocidental ver *Writing the dead*, Armando Petrucci, 1998.

<sup>110</sup> Vejamos um relato das práticas fúnebres no Brasil oitocentista: “Os brasileiros faziam da participação nessas cerimônias [velórios e cortejos] obrigação de fé, se não um dos passatempos prediletos, conforme o testemunho dos viajantes estrangeiros, os quais, preconceituosos, principalmente os protestantes, esquecidos de que em seus países um dia a morte fora assim celebrada, viam naquilo indício de atraso brasileiro ou superstição católica. A capacidade de mobilizar muita gente, por exemplo, era um sinal de prestígio do morto e de sua família, um símbolo de poder secular, e ao mesmo tempo uma proteção extra para alma do defunto, que podia se beneficiar das rezas da multidão. As famílias ricas distribuíam centenas de cartas-convites. Uma viúva do interior da Bahia escreveu um convite em que chamava o destinatário para ‘abrilhantar’ o funeral de seu marido. Nessa época, meados do século, nos centros urbanos já se vendiam convites impressos. Mas muitos anos depois começaram a aparecer na imprensa os anúncios de agradecimento aos que compareciam a funerais, como o da família Alves que, em 1857, agradecia ‘a todos os amigos’ que se dignaram comparecer ao acompanhamento do cadáver de sua mulher, filha, irmã etc.”. (Reis, 1997, p. 116-117)

“linhagem”. Em um momento de disseminação do letramento, não seriam apenas nobres, sacerdotes e heróis aqueles que teriam a morte marcada pela escrita. Todos os que pudessem pagar pela impressão, encontravam a publicidade necessária para, no compartilhamento de sua dor, distinguir-se entre os vivos.

during the nineteenth century, the upper classes in Western society had found new spaces and new instruments for advertising the death of its members in different and more sophisticated way. The daily press gave rise to ‘obituary’ and the ‘death announcement,’ (...) Both are written records of the death of an individual ‘in absentia’, in a printed context that ensures the widest possible diffusion and authority and even (...) a certain durability of time. (...) It worth noticing that these practices coincided with the spread among the European middle class of the printed visiting card as an instrument of individuation and personal self-celebration. They bore – and bear – a series of elements – name, occupation, titles, addresses – wherewith the living individual presents himself to society (...) When the obituary and death announcement first became current and spread, they were a means of communication and self-celebration among what were all but closed elites. National and local dailies were everywhere direct emanation of a ruling class that in any case constituted the largest and most important section of a relatively limited readership. With time and the spread of literacy and the printed newspaper, the practice of the death notice was adopted by new social strata, while the parallel increase in readership created a lower-middle-class and working-class public for the printed record of death used by the ‘others’. The printed notice of a death used by the upper reaches of society, with its unchanging structure, list of participants, and funeral details, thus became a sort of miniature novelette offered daily as instrument of edification and education in reading and meditation for middle and lower classes of society.<sup>111</sup>

O engenhoso raciocínio que nos apresenta o historiador italiano Petrucci, capaz de tecer ligações entre formas aparentemente díspares como um cartão de visitas e o santinho fúnebre, parece-nos adequado para analisar textos fúnebres impressos por Paula Brito. Em mais uma *Necrologia* publicada (Figura 36), lemos que o texto dedicava-se justamente a um morto cuja característica era não ser célebre:

Não obstante ser sómente usual fazerem-se recordações fúnebres, ou necrologias, por homens celebres em sciencia, ou em valor; o sagrado dever da gratidão me obriga a dizer duas palavras sobre a morte do meu Amigo o Sr, Theodoro José da Silva, o que se não foi um homem notável por causa de seus feitos públicos, tambem nenhum damno causou á Sociedade durante sua vida.<sup>112</sup>

Em um contexto brasileiro de formação de uma classe intermediária urbana no século XIX, escritos e impressos fúnebres se tornavam mais populares à medida que o letramento avançava. As tipografias de Paula Brito não só publicaram em seus periódico obituários, orações e sonetos que homenageavam cadáveres mais ou menos ilustres do Império, mas também imprimiu e editou livretos

<sup>111</sup> Petrucci, 1998, p. 120-121.

<sup>112</sup> *A Marmota na Corte*, n. 20, 13 de novembro de 1849.

individuais<sup>113</sup> dedicados a personagens ilustres como Evaristo da Veiga<sup>114</sup> e José Bonifácio<sup>115</sup>. O próprio Paula Brito foi responsável pela redação de uma longa introdução ao *Monumento em memória do Brigadeiro Miguel de Frias e Vasconcellos e de seu irmão Francisco de Paula Vasconcellos oferecido a seu sobrinho o Exm. Snr. Manoel de Frias Vasconcellos presidente do Pará por F. de Paula Brito*, livreto in 8º de 96 páginas (Figura 37). Ao ler esse livreto podemos compreender o mecanismo que se operava nesses verdadeiros “monumentos” dedicados a defuntos ilustres.

Quando empreendi a publicação desta obra, dous foram os fins que tive em vistas:– eternisar por meio deste monumento a memoria do brigadeiro Miguel de Frias e Vasconcellos, e dar a seu irmão, o marechal Francisco de Paula Vasconcellos, mais uma prova do respeito que sempre lhe consagrei, e do alto apreço em que sempre tive as suas nobres qualidades; a morte, porém, arrebatou-o antes de completo o trabalho, para o qual S. Ex. Em parte contribuiu, colleccionando ele mesmo os jornaes de que eu não tinha conhecimento, impressos esses que na véspera do seu passamento determinou que me fossem entregues.<sup>116</sup>

Primeiramente, como revela o editor, o opúsculo fora encomendado por Francisco de Paula Vasconcellos, entretanto, tendo falecido poucos meses depois do irmão, a obra foi finalmente dedicada a um sobrinho. Percebe-se que o editor-autor tem o cuidado de justificar sua publicação centrando seu argumento nas nobres e grandiosas qualidades dos mortos e na sua relação pessoal de “respeito” a quem lhe encomendou o impresso. Dessa forma, mesmo que explícito na lista de assinaturas que ocupa as páginas finais do livreto, o financiamento se colocava para o editor em um plano aparentemente secundário. Ao verificar o número de cópias destinado a cada um dos signatários, sabemos que, depois do sobrinho, foi o próprio editor quem adquiriu o maior número de exemplares. Além disso, Paula Brito cuidou de publicar uma carta de Manoel de Frias Vasconcellos comprovando sua autorização para a publicação:

<sup>113</sup> Podemos, ainda, citar as seguintes publicações: Simoni, Luís Vicente De. *Discurso Recitado no Ato da Inumação dos Restos Mortais do Conselheiro de Estado, Senador do Império... José Clemente Pereira, no Cemitério de S. Francisco Xavier, no Dia 12 de Março de 1854*. Rio de Janeiro, Tip. Dous de Dezembro, de Paula Brito, 1854, Almeida, Antônio do Coração de Maria, sacerdote. *Oração fúnebre ao Augusto Fundador do Império, o Senhor D. Pedro I que nas Exéquias celebradas a 24 de Setembro de 1849, pela Irmandade de N. S. da Glória na sua Capela no Rio de Janeiro, recitou fr...* Rio de Janeiro, Tip. De F. de Paula Brito, 1860.

<sup>114</sup> Brito, Francisco de Paula. *Coleção de diversas peças relativas à morte do Ilustre Brasileiro Evaristo Ferreira da Veiga*. Rio de Janeiro, Tip. Imp. De P. Brito, 1837 e Silva, Francisco de Paula Martins da. *Suspiro Saudoso Sobre o Sepulcro do Finado ... Evaristo Ferreira da Veiga no Aniversário da Sua Morte (12 de Maio), Por seu Amigo...* Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de Paula Brito, 1838.

<sup>115</sup> Maia, Emilio Joaquim da Silva. *Esboço Biográfico e Necrológico do Conselheiro José Bonifácio de Andrada e Silva*. Rio de Janeiro, Tip. Imparc. De F. de P. Brito, 1838 e Silva, Antônio Carlos Ribeiro Machado de Andrada e. *Esboço Biográfico e Necrológico do Conselheiro José Bonifácio de Andrada e Silva, por seu irmão...* Rio de Janeiro, Tip. Imparcial F. de Paula Brito, 1838.

<sup>116</sup> Brito, 1859, p. V.

Como não me será grato, pois, aceitar com expressões do mais sincero reconhecimento o opusculo ou antes o – Monumento – que V. S. pretende publicar, contendo os artigos que alguns amigos d’aquelles falecidos escreveram pos ocasião do seu passamento?

Isto é honroso para eles e para mim.

Desejando possuir alguns exemplares desse – Monumento – para conservar e para distribuir com os amigos e camaradas d’aquelles finados, existentes nesta provincia, autoriso o me compadre e amigo, o Snr. Antonio José Dias Moreita, para endender-se com V. S. a este respeito e remetter-me o numero preciso de folhetos.<sup>117</sup>

Se, por um lado, o sobrinho projetava seu próprio nome (que consta no título da publicação) e o da sua família, o editor ressoava tal atitude propagando os serviços de sua pena e de suas máquinas para um grupo seletivo de abastados leitores que “sonhavam” com o próprio necrológico. É também digna de nota a diferenciação das funções entre livro e jornal, ou seja, entre monumento e obituário. Enquanto a “fragilidade” do primeiro poderia incorporar nomes muitas vezes pouco importantes, o último, devido à sua “solidez”, permaneceria reservado aos ilustres, apresentando-se como um verdadeiro monumento:

O jornalismo, lido como é entre nós, e logo posto de parte, não é o meio mais eficaz para perpetuar o nome de um homem que por suas raras virtudes e transcendentales qualidades se tenha sabido collocar acima de todos os outros homens; não, *tão ennobrecida vida necessita de um monumento mais perdurável.*<sup>118</sup>

O aspecto “monumental” do livreto substituiria a então recém abolida prática de se enterrarem os mortos ilustres em locais visíveis no cotidiano da cidade. Nos subsolos e nos contornos das igrejas ou dos conventos, a visibilidade dos túmulos de ilustres encontrava-se garantida, mas foram expulsos motivados por uma política de saúde pública para os cemitérios fora da cidade, tal visibilidade encontrava-se obstruída. A questão se confirma ao conferirmos o primeiro parágrafo da primeira seção do *Código de Posturas da Ilustríssima Câmara Municipal de 1854*, publicado por Paula Brito:

§ 1.º Fica absolutamente prohibido enterrarem-se corpos dentro das igrejas ou nas sacristias, claustros dos conventos, e em qualquer outros lugares, nos recintos dos mesmos: ‘os administradores das igrejas, que violarem esta postura, pagarão 30\$000 rs. de condemnação, e os coveiros que fizerem as covas, terão 8 dias de cadeia. Esta disposição terá seu effeito sómente depois de estabelecidos os cemitérios fora da cidade, ou de se terem designado pela Camara Municipal, os lugares em que se devam fazer os enterros provisoria, ou definitivamente.<sup>119</sup>

O marechal que havia encomendado originalmente o opúsculo tivera o

<sup>117</sup> *A Marmota*, n. 1094, 27 de setembro de 1859.

<sup>118</sup> Brito, 1859, p. VII-VIII, grifos nossos.

<sup>119</sup> Código de Posturas da Ilustríssima Câmara Municipal, 1854, p. 6.

cuidado de colecionar os jornais<sup>120</sup> que publicaram textos dedicados à memória do irmão, com o objetivo de eternizá-los na forma de um opúsculo. Essa não era a situação da maior parte dos leitores, mesmo que sonhassem com os funerais dos “grandes”, sua condição econômica não permitia que construíssem ou imprimissem “monumentos”. Assim, seus desejos poderiam ser satisfeitos por miniaturas impressas e, conforme notou Magalhães Júnior, Paula Brito não deixou de aproveitar a oportunidade de alimentar suas prensas:

Paula Brito procurava tirar todo o proveito de seu estabelecimento tipográfico e de sua veia poética: escrevia (...) inscrições para grinaldas fúnebres, anúncios de missas ou lápides sepulcrais. A publicação [*A Marmota*] inseria avisos desta espécie: “As pessoas que quiserem dísticos impressos para seus defuntos, podem procurar-me na loja do Sr. Paula Brito, que eu arranjaréi em prosa, ou em verso, inscrições muito tocantes e sentimentais, e não pagarão mais do que o trabalho da impressão”. Era um meio de arrebatar fregueses e aumentar as rendas.<sup>121</sup>

Lemos em um anúncio publicado no *Grátis* que Paula Brito não só oferecia seus favores poéticos, mas se disponibilizava a aceitar quaisquer textos, mesmo que o manuscrito fosse “ininteligível ou incorreto”.

As impressões para o commercio, as cartas de enterro e bilhetes de visita, fazem-se com pequenos intervallos e algumas vezes á vista dos portadores.  
PAULA BRITO acha-se effectivamente no escriptorio da typographia (...) desde as 8 horas da manhã até as 10 da noite.  
As portas do estabelecimento, porém, abrem-se mesmo a deshoras – especialmente para cartas de enterro.  
Por mais inintelligível ou incorrecto que seja o manuscrito é aceito, reformado, e a obra sahe publicada em regra.<sup>122</sup>

Paula Brito mostrava-se sensível e atento às demandas da ampliação do público leitor. Dispondo-se a decifrar quaisquer manuscritos, anunciava que a escrita fúnebre não se restringia aos letrados, assim homenagear os mortos com um par de versos inscritos na grinalda e na lápide, convidar para o cortejo ou para a missa em um anúncio de jornal ou distribuir impressos durante enterro e missas tornou-se prática popular também entre iletrados ou pouco letrados. Próximo ao dia de finados, aproveitando-se a oportunidade, os anúncios eram intensificados. A atenção dada a essas homenagens fúnebres obrigava ao tipógrafo estar disponí-

<sup>120</sup> É interessante notar que o leitor agiu como editor, selecionando e recortando os textos que seriam publicados.

<sup>121</sup> Magalhães Júnior, 1958, p. 13.

<sup>122</sup> *O Grátis da Marmota*, 1º de novembro de 1859.

vel mesmo às “deshoras” reafirmando a sua relevância econômica<sup>123</sup>, além de dispor de uma grande variação de matérias-primas – “havendo, para *cartas de enterro*, papel *especial*; tanto assombreado com orla preta, para adultos; como cor de rosa, com orla escarlate, para anjinhos”<sup>124</sup> (Figuras 38, 39, 40, 41, 42, 43 e 44).

Ainda a propósito dos textos fúnebres, gostaríamos de citar a publicação em série, ao modo de um folhetim, de uma extensa obra intitulada *O NOME – PEDRO – ou Trezentos e sessenta e cinco dias*. Tal obra, embora publicada em vida, pode ser lida como um grandioso “monumento” dedicado ao Imperador. Na tentativa de representar a grandiosidade da sua figura, a publicação alonga-se por todo o ano de 1855 fazendo jus ao título. De acordo com o autor<sup>125</sup>, ele escrevera uma “obra em que se mostra, que cada dia do anno é o anniversario do nascimento, e morte de um homem chamado Pedro, illustre, celebre, ou famoso na histórias das Nações, e igualmente o anniversario de um facto notável, que figura um homem de nome Pedro”<sup>126</sup>. Esse curioso obituário em vida, verdadeiro monumento de retórica construído com base em “fatos” históricos, lembra-nos o delírio de grandiosidade dos construtores de pirâmides. Para finalizar os comentários sobre a presença da morte no impresso, é relevante notar que muitas obras literárias publicadas em volume continham homenagem aos mortos geralmente parentes e amigos dos autores. Assim lemos nas páginas iniciais de *Olgiato*, tragédia em 5 atos de Gonçalves Magalhães publicada por Paula Brito em 1841, uma homenagem ao seu recém falecido pai:

A' Memoria  
De meu respeitável pai  
Pedro Gonsalves de Magalhaens Chaves,  
Sua alma subiu a Deos  
Em 12 de outubro de 1841,  
Viveo entre os homens 86 annos e 6 dias;  
Deixou a seus filhos  
Exemplos edificantes  
De todas as virtudes christãs.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> A julgar pela data dos anúncios que tratam especificamente dessa escrita fúnebre, somos levados a acreditar que essa prática tenha se tornado popular e fonte de renda para Paula Brito principalmente ao final da década de 1840.

<sup>124</sup> *Marmota Fluminense*, n. 381, 18 de julho de 1853.

<sup>125</sup> Esse autor não poderia ter outro nome senão Pedro! Ele assina a obra da seguinte maneira: “Pedro Pereira da Silva Guimarães, Bacharel formado em Sciencias Jurídicas e Sociaes, pela academia de Olinda, Deputado a' Asmblea Geraes, pela província do Ceara”.

<sup>126</sup> *Marmota Fluminense*, n. 537, 5 de janeiro de 1855.

<sup>127</sup> Em publicação anterior, 1836, o autor de *A Viagem de Patroni pelas Provincias Brasileiras*, presta homenagem ao seu sogro: “A's cinzas venerandas de seu amado pai e senhor Joaquim Antonio de Souza e Azevedo, Laboriosissimo, honradissimo, Religiosissimo, que sabia educar sua mulher seus filhos, e domesticos, no amor do trabalho, no amor da independencia, no amor da religião.” In Parente, Fillipe Alberto Patroni Martins Maciel. *A viagem de Patroni pelas provincias brasileiras de Ceará, Rio de S. Francisco, Bahia,*

Paula Brito se esforçava não só em atender demandas, mas incorporou a lógica da produção industrial, criando variações dos seus produtos para estimular o consumo. Esse é claramente o caso dos *letreiros para botica*, quando, provavelmente inspirado por matrizes importadas, o tipógrafo oferecia 480 diferentes modelos para farmacêuticos<sup>128</sup>. Também podemos perceber nas estratégias de venda do livreiro-editor pouca diferença em relação a modernas estratégias de valorização da marca que se tornaram mais sofisticadas depois da disseminação da produção industrial. Daí a necessidade de tantos anúncios poéticos, *slogans* e até mesmo uma diferenciação na embalagem para o famoso chá que era vendido “em rotulos asues, com o rotulo da casa”.

As populares festividades carnavalescas, que tinham lugar nas ruas, passaram a competir com os bailes mascarados, que aconteciam em lugares reservados como clubes, cafés, hotéis ou residências. Para ingressar nos bailes era necessário que o folião adquirisse um bilhete devidamente impresso. Dessa maneira, o impresso funcionava como um elemento distintivo para os elegantes frequentadores dos bailes, que não desejavam ser confundidos com a massa desordenada dos “sem-bilhete” que habitava as ruas. Edigar de Alencar nos informa que o primeiro baile carnavalesco da corte teria acontecido em 1835, de acordo com o anúncio retirado do *Jornal do Commercio* do mesmo ano:

Baile – O dono do estabelecimento Café Neuville, Largo do Paço, querendo satisfazer dos desejos de muitos seus amigos e fregueses, avisa aos mesmos que elle se propõe a dar hum Baile no dia 14 do corrente. Querendo que tudo se passe com a devida decencia e boa ordem, os mascarados deverão apresentar-se aceiados e decentes. Os bilhetes são de Rs. 2\$000 e vendem-se no dito Estabelecimento.<sup>129</sup>

A partir de 1842, inspirado pela reforma britânica, os correios passaram a utilizar um novo sistema de pagamento para o transporte de correspondências, que, ao invés de serem pagas pelos destinatários, deveriam ser pagas pelos emissores no momento em que entregavam as encomendas<sup>130</sup>. Dessa forma, os correios

---

*Minas Geraes, e Rio de Janeiro : nos annos de 1829, e 1850; dividida em quatro partes. Parte I.* Rio de Janeiro, Tipografia Imparcial de Paula Brito, 1836.

<sup>128</sup> “LINDA colleção , em papel de côr , de 480 letreiros para boticas . pela nova nomenclatura , segundo o gosto dos que se vêm na botica do Sr. Ezequiel , acha-se á venda na loja de papel de Paula Brito , praça da Constituição n. 64. A absoluta falta que havia de taes letreiros , e o alto preço que se exigia pela impressão de toda a nomenclatura farmacêutica ( a necessária para guarnecer os vidros e vasos das prateleiras ) , fez que o anunciante se dêsse á esse trabalho enfadonho e penoso, confiado no acolhimento dos Srs. Farmacêuticos.” (*Diario do Rio de Janeiro em 29 de janeiro de 1840*).

<sup>129</sup> *Apud* Alencar, 1969. p. 56.

<sup>130</sup> Para maiores detalhes ver Almeida, 2003.

os se tornaram mais eficientes e rentáveis, mas, principalmente, tornaram o serviço de troca de correspondência mais acessível.

Para ter uma idéia do que significou para a administração dos Correios no Império a antecipação do pagamento do porte – medida também acompanhada da diminuição das taxas, em média, de 40% –, basta verificar o aumento de receita. (...) no ano [1842] em que o congresso votou a lei da reforma, a receita dos Correios foi de 63:724\$000 (réis), aumentando para 115:916\$000 (réis) no ano [1843] em que começaram a circular os Olhos-de-boi.<sup>131</sup>

Essa extraordinária duplicação de receita dos Correios, revela que o comércio de selos e “papel selado” teve um significativo aumento de volume após a reforma postal em 1842. Isso favoreceu duplamente as “livrarias” autorizadas a comercializar o produto, como a loja de Paula Brito. Em primeiro lugar receita com a venda de selos aumentou, mas uma outra consequência foi a popularização da correspondência, aumentando a venda de materiais para a escrita (penas, tinta, papel etc.). Além disso os correios proporcionaram o aumento das vendas dos impressos, uma vez que poderiam ser mais facilmente enviados para as províncias<sup>132</sup>.

Ainda sobre os selos, nos permitiremos uma breve digressão. A decisão de grafar o valor numérico no desenho do primeiro selo, o chamado “olho-de-boi”, desviava-se de uma intenção inicial em imitar o modelo inglês, que adotara a efigie da Rainha como imagem a ser estampada (Figuras 45 e 46). O provedor da Casa da Moeda à época, Camilo João Valdetaro, enviou um ofício ao presidente do Tesouro em que percebemos suas preocupações com a popularização da imagem do Imperador: “usa-se aqui por princípio de dever e respeito pôr a efigie do monarca só em objetos perduráveis ou dignos de veneração, e nunca naqueles que, por sua natureza, pouco tempo depois de feitos têm de ser necessariamente inutilizados”<sup>133</sup>. Só bem mais tarde, no ano de 1866, foi impressa uma série de selos com a efigie do Imperador Pedro II (Figuras 47 e 48). Assim como podemos ler na explicação do provedor, o impresso ainda não havia alcançado uma função de preservação, sua fragilidade ainda não havia sido superada pelo número de impressos em circulação. Ao menos na percepção do provedor. Mas talvez houvesse

<sup>131</sup> Almeida, 2003, p. 62.

<sup>132</sup> Assim como apontou Joaquim Manoel Macedo, o próprio Paula Brito lançou mão do sistema dos correios para distribuir seus periódicos: “com sua infatigável actividade e tendo estabelecido relações ou correspondentes em quasi todas as provincias do Brazil, por estas espalhava numerosas publicações sahidas de suas officinas, tornando-se desse modo verdadeiro elemento de civilização.” (1876, p. 548).

<sup>133</sup> *Apud* Almeida, 2003, p. 63

outro motivo para a substituição da impessoalidade numérica para o rosto do Imperador nos já muito populares selos na década de 1860. Ao apontar uma significativa transformação das práticas burocráticas que passaram a separar alguns procedimentos internos sigilosos de outros que poderiam ter o conhecimento do público, deixando a burocracia menos suscetível à influência externa, Uricoechea observou um progressivo apagamento das armas imperiais em documentos oficiais do Ministério da Justiça e outros órgãos do Estado imperial:

o símbolo do Imperador começa gradual, mas progressivamente a desaparecer dos documentos oficiais para ser substituído por noções mais impessoais como ‘este governo’, ‘o país, ou, simplesmente, Brasil *tout court*. É inquestionável que tal tendência sugere uma mudança sutil e profunda do particularismo típico da dominação patrimonial para o universalismo de uma dominação cada vez mais burocrática que começa a despontar com um perfil bastante nítido desde a década dos anos cinquenta. O Império cessou de ser o negócio privado do Imperador; o governo já não é mais só da Sua Majestade...<sup>134</sup>

Podemos dizer que simultaneamente ao apagamento da presença do imperador na burocracia estatal, no caso dos selos há um movimento reverso. A impessoalidade numérica é substituída pela simulação da presença do imperador. O fortalecimento de uma autonomia burocrática dispensava, aos poucos, o poder imperial, mas não deixava de reposicioná-lo estampando seu rosto nos selos que circulavam o país. De um emblema que emanava poder e autoridade, a efigie se transformaria em algo “espiritual”, espécie de fantasmagoria, cabeça sem corpo.

Para comercializar ou imprimir selos e loterias era necessária autorização estatal. A julgar pelos dias de hoje, ambos os negócios constituíam – assim como ainda constituem – importante fonte de rendimento tanto para o Estado quanto para impressores e comerciantes: “As loterias são de muito grande interesse para os cofres do estado, pelos impostos que pagam, e para a nação pelos estabelecimentos a que são concedidas; quantos mais andarem, maiores os interesses”<sup>135</sup>. Os recursos arrecadados com as vendas das loterias eram revertidos não só em favor do Estado, mas em benefício de casas de saúde, igrejas, caixas auxiliaadoras da cultura ou mesmo de particulares<sup>136</sup>. Essa prática permitiu a Paula Brito, em 1857,

<sup>134</sup> Uricoechea, 1978, p. 97.

<sup>135</sup> *Marmota Fluminense*, n. 337, 4 de fevereiro de 1853.

<sup>136</sup> Reproduzimos aqui um breve resumo da história das loterias chamando a atenção para o envolvimento do Estado na destinação dos recursos gerados: “Em 1784, o governador Luiz da Cunha Menezes solicitou à Presidência da Câmara Municipal autorização para promover uma loteria com o objetivo de arrecadar recursos para o término das obras da Casa de Câmara e Cadeia (hoje Museu da Inconfidência) de Vila Rica, a atual Ouro Preto, então capital da Capitania. Com a vinda da Corte portuguesa, em 1808, as loterias proliferaram por todo o Brasil. A Independência não alterou essa situação, que se manteve durante o reinado de D. Pedro I. O quadro só mudou na Regência do padre Diogo Antônio Feijó, que em 6 de junho de 1831 proibiu

pleitear a extração de loterias em benefício próprio, quando encontrava-se mais uma vez endividado<sup>137</sup>. Temendo falsificações, o Estado regulamentava as atividades dos impressores em relação às loterias<sup>138</sup>. Um papel com um valor impresso e uma assinatura poderia ser um objeto tão atraente e popular que provocou a preocupação dos legisladores. Como revelação negativa de toda regulamentação, mostra-se aqui que a prática do jogo de loteria era de tal forma lucrativa que alguns impressores arriscavam-se à ilegalidade. As oficinas tipográficas também eram obrigadas a comunicar qualquer mudança de endereço à Câmara Municipal sob pena de multa<sup>139</sup>. Os bilhetes de loteria devem ter sido uma importante fonte de lucro nas lojas de Paula Brito. Além disso, não podemos deixar de notar que as cautelas funcionavam como chamariz ao seu público, sendo algumas vezes distribuídas como brindes para os clientes e assinantes (Figuras 49 e 50).

Ancorando ao confortante sonho de ganhar uma fortuna “na sorte”, com a qual muitos sonham e poucos ganham, as cautelas de loteria trazem à baila um conceito que atravessa muitos dos objetos não-impressos comercializados na loja de Paula Brito: o jogo. Afora aqueles objetos necessários à escrita, os não-impressos parecem propor jogos paraliterários quando a realidade cotidiana é temporariamente suspensa. Assim poderíamos dizer que a perfumaria importada isola seus usuários do desagradável cheiro das ruas, que o brinquedo introduz a criança no universo da fantasia, que o chá ritualiza as relações sociais, que o charuto e o rapé impõem uma pausa ao trabalho, que as máscaras permitem o anonimato necessário às ousadias do carnaval, que as miudezas estimulam os

---

as concessões e as extrações de loterias por conta do descontrole nas concessões. (...) A proibição vigorou até novembro de 1837, quando, na regência de Pedro de Araújo Lima, a Assembleia Geral Legislativa sancionou os decretos no 153 e no 154, que autorizaram a extração de loterias em favor do Teatro da Praia de D. Manuel e do Teatro Fluminense, ambos no Rio de Janeiro.” (Canton, 2010, p. 16)

<sup>137</sup> Assim como nos conta Magalhães Júnior: “Um ano depois de feito o acôrdo com os credores [1857], Paula Brito continuava nas maiores aperturas, sem saber para onde se virar. Lembrou-se, então, de requerer ao govêrno ‘cinco loterias, sem ônus algum, e que devem correr no espaço de doze meses, para que o suplente possa pagar as dívidas a que ainda está obrigado o seu estabelecimento tipográfico’”. (1958, p. 18) A petição das loterias foi negada, mas a Assembleia Geral do Império decidiu que deveria amparar o estabelecimento de Paula Brito autorizando o governo a emprestar ao requerente até 80 contos de réis.

<sup>138</sup> “§ 4º É inteiramente prohibido o uso de todas as rifas, bem como o de cautelas ou qualquer outro representativo dos bilhetes legaes de loteria, considerando-se como infractores tanto aquelles, que assignarem os bilhetes de rifas, as cautelas, ou representativos, na qualidade de responsaveis os que imprimirem, litografarem, ou gravarem os bilhetes de rifas, e as cautelas, e representativos dos bilhetes legais de loteria. Os comprehendidos nas mencionadas disposições ficam sujeitos á multa de 30\$ rs., alem de 8 dias de cadeia”. (*Código de Posturas da Camara Municipal do Municipio da Corte*, 1848, p. 46)

<sup>139</sup> “§ 21. Os proprietarios de impressão, litographia, ou gravura que se acham estabelecidos n’esta cidade, ou fóra d’ella, dentro dos limites da Camara, são obrigados no praso de 8 dias da publicação d’esta a apresentar na Camara Municipal seus nomes, a rua da sua moradia, e o numero da casa da sua residencia, e estabelecimento, para se fazer assento em um livro para esse fim destinado. Os contraventores pagarão a multa de 12\$ a 60\$ rs., na conformidade do titulo 4º capitulo 8º, artigo 303 do codigo criminal.” (*Código de Posturas da Camara Municipal do Municipio da Corte*, 1848, p. 81)

segredos e delícias da intimidade e da sedução amorosa etc. Em outras palavras, os objetos não impressos materializam uma fabulação do cotidiano que funciona paralelamente à literatura. Como se esses objetos tornassem real uma vida cotidiana literária. Ao modo das cartas de jogar, esses objetos combinavam-se e embalavam a literatura às urgências do cotidiano (Figuras 51 e 52).

## 2.5 Um livreiro-editor

O mulato Paula Brito foi um membro de uma classe intermediária ascendente no Brasil imperial que, ao se destacar no ofício tipográfico, inseriu-se no ambiente letrado. Inicialmente, seus esforços como empresário das letras muito se favoreceram dessa posição social intermediária. A intensa turbulência política que se seguiu à abdicação de Pedro I fez emergir vozes de identidades ainda incipientes que buscavam por expressão e legitimidade na então recente imprensa. Foi nesse contexto que Paula Brito iniciou sua jornada como livreiro-editor, ao adquirir sua primeira loja e tipografia em um centro popular da antiga corte. As regências foram um momento de ampliação do público leitor e de disseminação da escrita e do impresso nas práticas cotidianas, sensível às transformações, além da obsessão em fazer e discutir política na imprensa, Paula Brito buscou variar suas temáticas, assim como sua clientela. Entraram em cena jovens estudantes, mulheres, além de uma massa de pouco letrados e iletrados. O livreiro-editor mostrou-se suficientemente dinâmico para oferecer serviços e produtos impressos que pudessem atender a esses novos públicos. Como um legítimo *self-made man* desviou-se das limitações que uma posição política fixa poderia impor a seus negócios autodenominando-se “impressor livre”. Essa identidade prático-ideológica – que resultou na publicação de um grande número de impressos de orientação política diversa – foi um primeiro passo em direção à construção de uma autonomia como editor.

Muitas das notas biográficas consultadas exaltam qualidades pessoais do livreiro-editor, sendo sua “generosidade” um aspecto muito lembrado, mas talvez não só entre os admiradores encontremos sua melhor caracterização. Uma declaração de Próspero Diniz pode colaborar para definir a personalidade ambígua que acompanhava a obstinação empresarial de Paula Brito. O antigo sócio destilaria seus ressentimentos depois do fim d’*A Marmota na Corte*, acusando o livreiro de preferir “interesses comerciais aos sagrados preceitos da amizade”. Talvez o

jornalista baiano exagerasse, mas Paula Brito parecia combinar, cordialmente, suas amizades e relações pessoais – vindas das mais diversas classes – com seus negócios. Acreditando-se lesado na sociedade, o jornalista baiano completava suas críticas revelando uma personalidade ambígua e sedutora, mas concentrada em seus negócios: “o Snr. Paula Brito é homem indefinível e insondável, porque a todos adoça com um riso francês que faz na boca quando tem de falar com alguém, mas depois, quando se trata com ele de perto conhece-se que não é amigo de ninguém”<sup>140</sup>.

Ao encampar um projeto para as letras nacionais, Paula Brito se aproximou do Imperador Pedro II, principal mecenas do Segundo Reinado. Dessa aproximação surgiu a *Dous de Dezembro*, ousado empreendimento de capital aberto que tinha por missão declarada o melhoramento da arte tipográfica e a promoção das letras nacionais. Apesar do prestígio do editor e do peso de seu principal investidor, as restrições do cenáculo literário que se formara em torno do Imperador chocaram-se com a expansão do público leitor, provocando, entre outras consequências, o fracasso do empreendimento. Podemos tomar a publicação do poema épico de Gonçalves Magalhães, *A confederação dos Tamoios*, exemplar para essa derrocada. A partir daí, em seus últimos anos, um espoliado Paula Brito reiniciaria seus empreendimentos livre dos limites que o mecenato imperial lhe impôs. Mas é importante ressaltar que ao longo de toda sua trajetória como editor, Paula Brito nunca abandonou a comercialização de vários produtos e impressos que não só forneciam a matéria necessária para a vida literária, mas podiam financiar suas publicações literárias.

---

<sup>140</sup> *O Boticário*, n. 3, 15 de maio de 1852 apud CALDEIRA, 2010, p. 116.

### 3. A mecânica da autonomia

*O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.*

Gilles Deleuze

### 3.1 Transgressões de um pioneiro marginal

Na conhecida citação de Machado de Assis, “Paula Brito foi o primeiro editor digno deste nome que houve entre nós”<sup>1</sup>. É justamente o reconhecimento dessa *dignidade* que confere autonomia ao editor. Machado escrevia essas linhas alguns anos após a morte de Paula Brito, quando o vulto de suas realizações editoriais já podia ser avistado. Paula Brito fora não o primeiro, mas o segundo impressor a publicar os versos do jovem Machado<sup>2</sup>. Esse fato é sempre lembrado pela história literária, que também não deixa de registrar o pioneirismo “genérico” do editor com a publicação do que é considerado “o primeiro romance brasileiro”<sup>3</sup>. Sabemos que ser o primeiro em algo implica transgredir limites. Para cruzar esses limites e alcançar algo que anteriormente não era possível, é necessário penetrar, talvez com alguma agressividade, espaços que não foram explorados. Que limites foram transpostos pelo editor para que fosse chamado de “primeiro”? Quais foram as condições para que fosse capaz de transpor esses limites? Diante das dificuldades para alcançar uma autonomia, quais foram as táticas utilizadas pelo editor?

Como vimos no capítulo anterior, Paula Brito era um “mulato letrado”. Ao personificar em seu tipo social características da elite e da mais baixa das classes, situava-se em um estrato social intermediário. O aumento da demanda pelo impresso vinha não só das elites, mas também de estratos mais baixos que se tornavam, nos ambientes urbanos, cada vez mais letrados. Uma vez que não se tratava de buscar leitores somente entre os frequentadores da sofisticada Rua do Ouvidor, é significativo que Paula Brito tenha se fixado na Praça da Constituição, para onde convergiam “pessoas de varias classes sociais”. Como um *self-made man* no Brasil oitocentista, sua ousadia empresarial não se encontrava descolada da ousadia editorial. Todas as transgressões realizadas pelo editor poderiam ser consideradas, em alguma medida, como estratégias lucrativas decorrentes da ampliação do público leitor. Se, por um lado, imprimir obras para um público específico, como foram as numerosas publicações médicas, ou ser impressor da Casa Imperial o aproximavam de uma elite leitora já consolidada. Por outro lado, a localização de sua loja na algazarra do comércio popular e os inúmeros impressos vulgares e efêmeros atrairiam um público talvez ainda pouco letrado, mas que se torna-

<sup>1</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865.

<sup>2</sup> O Poema *Ella* foi publicado em janeiro de 1855 na *Marmota Fluminense*, mas Magalhães Júnior (1981) identificou um soneto publicado anteriormente no *Periódico dos Pobres* em outubro de 1854.

<sup>3</sup> *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, foi publicado em volume em 1843.

ria cada vez menos volátil.

Entretanto, apenas contextualizar as ações do editor em relação à expansão do público leitor parece insuficiente para compreender a presença transgressiva e decisiva de Paula Brito nesse momento histórico crucial para a construção de um espaço próprio para as letras nacionais. A simples existência de um editor mulato no universo literário era, por si só, uma transgressão digna de nota, como demonstra o episódio do *Club Fluminense*. Fundado em 1853 com o objetivo de reunir a elite intelectual do Rio de Janeiro, o *Club* não aceitou a indicação para que Paula Brito fosse membro, feita por José Silveira Pilar, que criticou a diretoria em uma carta publicada no *Jornal do Commercio*:

Consta-me que deu a nobre diretoria como causa da risca que passaram sobre o nome do Sr. Paula Brito, da lista dos sócios propostos para o dito Clube, ser esse senhor homem de cor! realmente, uma tal razão muito alto falava em abono daquele que a apresentou e da diretoria que o admitiu! *quater populun riso...*<sup>4</sup>

Nem mesmo o prestígio e os recursos que o Imperador lhe emprestava, nos anos áureos da *Dous de Dezembro*, foram capazes de autorizá-lo a participar do seletto *Club*. Esse episódio demonstra que mesmo 20 anos depois de seu aparecimento no universo das letras, sua presença ainda era incômoda. Ao movimentar-se entre o chão da oficina tipográfica e o paço imperial, simultaneamente convivendo com tipos tão diferentes quanto seus colegas tipógrafos – alguns deles escravos – e a nata da intelectualidade romântica, Paula Brito interagiu com classes que pouco se relacionavam entre si. Esse constante ir e vir entre ambientes distintos obrigava o editor a assumir diferentes *papéis*, o que de alguma forma resultou em suas múltiplas atividades: “o tipógrafo, o livreiro, o editor, o poeta e o jornalista”. Além disso, esse livre trânsito parece ter desenvolvido uma característica que cronistas e biógrafos atribuem à sua personalidade, um certo tom conciliador que se manifestava mesmo na voz, uma tolerância política capaz de conviver cordialmente com a contrariedade de posições: “Fiel a suas opiniões e a seus sentimentos só é explicável a *sympathia* geral de que se fazia credor pelo espírito de tolerância e cavalheirismo, que distinguia sempre para com todos e em todas as ocasiões”<sup>5</sup>. Parece-nos que foi justamente essa facilidade em deslizar pelas diferentes classes e identidades sociais um dos aspectos transgressivos do editor.

<sup>4</sup> *Jornal do Commercio*, n. 361, 31 de dezembro de 1853 *apud* Caldeira, 2010, p. 99.

<sup>5</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 16 de dezembro de 1861.

Paula Brito foi hábil o bastante para se aproveitar da amplitude de suas posições sociais não só como oportunidade para atender as demandas de um público leitor em expansão, mas como forma de introduzir novos temas e outras vozes no ambiente literário.

Como trilhar o caminho da autonomia sem dispensar os favores do mecenato ou sofrer as interferências de um mercado em expansão? Vimos no capítulo anterior como o livreiro-editor Paula Brito se notabilizou por uma série de inovações empresariais e comerciais que podem ser explicadas pela expansão do mercado. A publicação de jovens autores brasileiros, fato mais identificado com sua autonomia editorial, poderia simplesmente ser inserida na dinâmica de expansão dos leitores. Mas, como vimos, a publicação de livros dificilmente seria lucrativa, e, como veremos, alcançando maior autonomia, Paula Brito não se furtaria a remunerar os autores.

Vamos agora tentar identificar os primeiros passos de Paula Brito em direção à sua autonomia. Parece-nos que um passo decisivo nessa direção foi ter se declarado “impressor livre”. É importante lembrar que essa declaração foi feita imediatamente após a invasão de sua oficina por um grupo revoltado com uma das folhas políticas que imprimira:

Ontem 5 do corrente, pelas 7 horas da tarde, uma porção de brasileiros natos saídos dentre vós, depois de me haver tratado com detestáveis epítetos de restaurador, pretendeu invadir meu domicílio e armados de paus demolir meu estabelecimento tipográfico e arrancar-me a vida, pelo mero fato de haver dele saído um pequeno impresso (ainda que legal), no qual não tive parte alguma, e somente pela imparcialidade de IMPRESSOR LIVRE.<sup>6</sup>

Como indica a invasão, ser “imparcial” não era algo socialmente compartilhado e aceito<sup>7</sup>. Muito pelo contrário, a confusa e intensa turbulência política do período regencial convocava, e talvez exigisse, maior clareza no engajamento

<sup>6</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, nº 5, 12 dez. 1833.

<sup>7</sup> Mesmo vários anos depois desse episódio, Paula Brito ainda voltaria à imprensa para defender-se: “Sr. Redactor. – Tendo o Sr. Redactor do Diario em um artigo da sua folha de hontem, 7 de abril, defendido-se honrosamente da locupação que á imprensa fluminense quiz fazer o Sr. Dr. Santa Barbara mostrando que se achava prompta a imprimir o Maiorista, uma vez que se preenchessem as formalidades do código (o art. não reformado) ; julgo também meu dever declarar na qualidade de impressor e impressor brasileiro que me não esquivei á publicação do Maiorista, se não o fiz, foi porque para ella ninguem me fallou, nem no seu começo, nem agora depois da sua interrupção.

Desde que tenho typographia só um periódico deixei de imprimir, depois de ter dado á luz alguns numeros ; foi o Cidadão, isso mesmo por alguns artigos menos honestos que nelles sahirão ; pois os Esbarras Fado dos Chimangos e outros , nunca deshonrarão a minha officina.

No tempo do Sr. Feijó, tive periódicos accusados no meso dia da sua publicação ; fui muito atropellado , e por ultimo estive pronunciado mais de dous annos ! Por causa da Bussola da Liberdade, fui até citado para apresentar a responsabilidade dentro de duas horas com pena de prisão !

É Sr. Redactor, por amor ao meu credito, e do credito da minha typographia, que faço estas linhas. Rio, 8 de abril de 1842 — Francisco de Paula Brito.” (*Jornal do Commercio*, n. 95, 9 de abril de 1842)

político. A “imparcialidade” poderia ser facilmente percebida como uma qualidade *avessa à política* uma vez que não pretendia tomar partido dessa ou daquela facção. É bom lembrar que muitas das virulentas folhas que alimentaram as polêmicas regenciais eram publicadas de forma anônima. De acordo com o Código Criminal do Império, em uma cadeia hierárquica, impressor, editor e autor poderiam ser responsabilizado pelo conteúdo impresso:

§ 1º O impressor gravador ou litógrafo os quais ficam isentos de responsabilidade mostrando por escrito obrigação de responsabilidade do editor (...) salvo quando escrever em causa própria, caso em que não existe esta qualidade;

§ 2º O editor que se obrigou, o qual ficará isento de responsabilidade, mostrando obrigação pela qual o autor, se responsabilize, tendo este as mesmas qualidades exigidas no editor, para escusar o autor.<sup>8</sup>

Mesmo que pudesse ser responsabilizado por alguma injúria ou infâmia, o editor Paula Brito arriscava-se, mantendo o pacto de anonimato com sua clientela. Importante notar que, a despeito da óbvia vantagem econômica, a argumentação defendida por Paula Brito para preservar o anonimato dos redatores amparava-se em uma interpretação da lei. *Lendo* a Constituição, o editor foi capaz de defender publicamente sua posição sem revelar a autoria dos textos “infames”. Levando-se em consideração o grande número de periódicos impressos pelo editor é surpreendente que tenha sido alvo de processo apenas uma vez:

Tendo o seu muito lido Diario [do Rio de Janeiro] de hontem, 27 do corrente [janeiro de 1840], publicado também a lista dos réos pronunciados, na qual se lê o meu nome [Francisco de Paula Brito]; rogo-lhe o obsequio de publicar essa, pela qual se saiba, que meo processo já foi julgado sem materia para acusação; e assim me acho livre da única pronuncia que sofri na qualidade de impressor do periódico Seis de Abril [sic], dado á luz em 1834.<sup>9</sup>

É significativo que Paula Brito mantivesse em segredo os nomes dos reda-

<sup>8</sup> Pierangeli, José Henrique. *Códigos Penais do Brasil*. São Paulo: *Revista dos Tribunais*, 2004, p. 237-238 *apud* Caldeira, 2010, p. 36.

<sup>9</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 29 de janeiro de 1840. Dois anos depois, o editor voltaria a defender seu “crédito” “crédito” de mais uma acusação: “Sr. Redactor. – Tendo o Sr. Redactor do Diario em um artigo da sua folha de hontem, 7 de abril, defendido-se honrosamente da loculpação que á imprensa fluminense quiz fazer o Sr. Dr. Santa Barbara mostrando que se achava prompta a imprimir o Maiorista, uma vez que se preenchessem as formalidades do codigo (o art. não reformado); julgo também meu dever declarar na qualidade de impressor e impressor brasileiro que me não esquivei á publicação do Maiorista, se não o fiz, foi porque para ella ninguém me fallou, nem no seu começo, nem agora depois da sua interrupção.

Desde que tenho typographia só um periódico deixei de imprimir, depois de ter dado á luz alguns numeros; foi o Cidadão, isso mesmo por alguns artigos menos honestos que nelles sahirão; pois os Esbarras Fado dos Chimangos e outros, nunca deshonrarão a minha officina.

No tempo do Sr. Feijó, tive periódicos accusados no mesmo dia da sua publicação; fui muito atropellado, e por ultimo estive pronunciado mais de dous annos! Por causa da Bussola da Liberdade, fui até citado para apresentar a responsabilidade dentro de duas horas com pena de prisão!

É Sr. Redactor, por amor ao meu credito, e do credito da minha typographia, que faço estas linhas. Rio, 8 de abril de 1842 – Francisco de Paula Brito.” (*Jornal do Commercio*, n. 95, 9 de abril de 1842)

tores. Devemos lembrar que o segredo, como nos alertou Koselleck<sup>10</sup>, foi fundamental para impulsionar a formação de uma consciência burguesa na Europa do século XVIII<sup>11</sup>, funcionando como elemento que desenhava o traço político libertário das lojas maçônicas, simultaneamente “rejeitando” e “protegendo” os cidadãos de intervenções do Estado ou da Igreja. Seguindo os passos do historiador, reconhecemos a “semelhança estrutural” entre a “franco-maçonaria” e o desenvolvimento da “república das letras”, ambas elaboradas como “resposta” ao sistema absolutista. Uma vez que Paula Brito habitou ativamente ambos os universos, interessa-nos compreender um pouco melhor tal semelhança.

Contando com o “foro interior moral”, maçons desenvolvem uma oposição secreta à política estatal, de forma que o segredo garantia de antemão a igualdade e conciliava quaisquer diferenças entre os irmãos. Aparentemente separada na política em seu abrigo moral, a maçonaria se mostraria como uma manifestação de poder indireto capaz de derrubar o sistema absolutista<sup>12</sup>. Transfigurando a separação entre política e moral em um veredicto sobre a política vigente, o segredo funcionaria como dissimulação do caráter politicamente indireto da maçonaria. Essa mesma separação em relação ao Estado e uma “presença política indireta” se realizariam na república das letras por meio da crítica.

Aquilo que, no terreno das lojas [maçônicas], foram as etapas de integração social da elite burguesa, são, na república das letras, as ações de um processo que se dirige cada vez mais contra o Estado. (...) Assim como os maçons se separam do Estado através do segredo – a princípio para escapar de sua influência, mas em seguida para ocupá-lo de maneira aparentemente apolítica, justo com base nesta separação –, a crítica, a princípio, também se separa do Estado, para em seguida, também com base nesta separação, estender-se de maneira aparentemente neutra até submetê-lo à sua sentença.<sup>13</sup>

Paula Brito vestiu o manto do segredo maçom e participou ativamente do que Koselleck, recorrendo a Schiller, identifica como o espaço privilegiado de crítica política: o teatro. Ao situar a arte como uma espécie de antípoda do Estado, a crítica podia separar-se dele ao mesmo tempo em que o atacava. Uma vez fora

<sup>10</sup> Cf. Koselleck, 1999.

<sup>11</sup> “O advento da inteligência burguesa tem como ponto de partida o foro interior privado ao qual o Estado havia confinado seus súditos. Cada passo para fora é um passo em direção à luz, um ato de esclarecimento. O Iluminismo triunfa na medida em que expande o foro interior privado ao domínio público. Sem renunciar à sua natureza privada, o domínio público torna-se o fórum da sociedade que permeia todo o Estado. Por último, a sociedade baterá à porta dos detentores do poder político para, aí também, exigir publicidade e permissão para entrar.” (Koselleck, 1999, p. 49)

<sup>12</sup> Nas palavras de Koselleck: “como a realidade política é apreciada justamente como a negação de uma posição moral, alcançada no âmbito das lojas [maçônicas] (...) a ausência da política, em nome da moral, revela-se como uma presença política indireta (...)” (1999, p. 74).

<sup>13</sup> Koselleck, 1999, p. 88.

da política, no teatro criavam-se condições para avaliar as ações políticas de acordo com a verdade e a humanidade que ela havia se afastado. Dessa forma, os artifícios do teatro funcionaram como tática crítica, e a encenação potencializava a arte de julgar. Entretanto, se na Europa do século XVIII essa dialética de separação do Estado, operada pelo segredo e pela crítica, instaura uma presença política indireta que faria ruir o poder absolutista, no Brasil a Monarquia Constitucional seguiu firme até o final do século XIX. Talvez, seguindo o raciocínio de Koselleck, quando houve condições para que essa gênese iluminista se popularizasse no Império do Brasil, ela já tivesse sido transformada pelo ponto cego da crítica, ou seja, afastara-se da dissimulação positiva para ser marcada por uma hipocrisia retórica:

Da crítica nasce a hipocrisia. O que, em Voltaire, ainda era tática de camuflagem, transforma-se em hábito geral da geração posterior, que sucumbe à sua própria mistificação. A astúcia do combate transforma-se em falsidade. A falsidade por princípio é o preço da absoluta falta de humor, da incapacidade de empregar o artil de uma mentira por motivos táticos. O fato de lhe escapar constantemente a compreensão de sua própria natureza acaba sendo um de seus traços essenciais. Era o preço que se pagava pela sua presunção.<sup>14</sup>

Paula Brito lançou mão do segredo para construir sua identidade de impressor livre. Ao constituir uma identidade de “impressor livre” poderia se distanciar das limitações de um engajamento político direto, lançando-se em direção à inédita posição de editor autônomo. Se a preocupação moral foi uma constante em seus escritos e críticas, parece ser por meio da fórmula da *Petalogica* –“contrariar os mentiroso, mentindo-lhes”– que exercitou a tática de “camuflagem” dos primeiros iluministas, como tentaremos demonstrar mais à frente.

A ressalva de Machado –o primeiro “entre nós”– já indicava a posição “secundária” em que se encontravam nossas letras, indicando que o pioneirismo de Paula Brito dependia de um constante movimento de apropriação de modelos externos. Certamente, uma posição secundária impunha limitações para a arte tipográfica, não sendo possível o acesso a uma grande variedade de tipos ou a fundição de novas famílias tipográficas com formas particulares. Paula Brito diz, em um anúncio, imprimir quaisquer obras “tanto no gosto inglês, como no francês”<sup>15</sup>, ou seja, não buscava uma diferença estilística particular, mimetizava modelos de composição já reconhecidos pelo público. Assim a marginalidade não

<sup>14</sup> Koselleck, 1999, p.104-105.

<sup>15</sup> *Jornal do Commercio*, n. 188, 15 de setembro de 1842.

se traduzia apenas em limitação técnica, mas na possibilidade de mimetizar diferentes estilos sem exatamente se prender a um ou outro. Além disso, uma das características principais da tipografia – a modularidade intercambiável dos tipos – poderia ser amplamente explorada, assim como também poderemos observar nos jogos tipográficos. Artífice virtuoso, Paula Brito foi capaz de incrementar a aparência de seus impressos buscando igualar-se aos europeus. Com a *Dous de Dezembro* essa complexidade chegou ao seu ápice com a já mencionada importação de diversos equipamentos, inclusive uma litografia e um litógrafo.

A despeito do empenho para elevar a qualidade dos impressos, foi em algumas atitudes diante das limitações impostas pela situação marginal que pudemos observar a criatividade editorial de Paula Brito. Ainda em 1833, na publicação de *A Formiga*, observamos uma interessante solução encontrada pelo editor. Se reduzir o formato de um periódico significa também reduzir seus custos, esse princípio é aplicado no caso de *A Formiga*, o que não só lhe inspirou o título, mas ampliou seu público potencial, atraindo leitores menos abastados (Figura 53):

Declarando-se “filha do Rio de Janeiro”, [A Formiga] mostra-se disposta a expor as traições de uma como de outra daquelas correntes políticas adversárias [moderados e restauradores]. Justifica, também, o “formato pequenininho [15,5 x 9,5 cm] por custar menos dinheiro e como o nosso desejo é sermos lidos pelos cidadãos pobres, cremos que o preço não desagradará; o nosso gosto seria dá-lo grátis, mas somos artistas e o nosso jornal não chega para suprir estas despesas, portanto u’a mão lava outra e ambas lavam o rosto, venham os vinténs que não perderão seu tempo, porque a Formiga, girando por toda a parte, não poupando a caso do grande nem a do pequeno, fará o possível para satisfazer a expectativa dos seus leitores.”<sup>16</sup>

É bom lembrar que o desenvolvimento de uma tolerância política, a expansão temática e as inovações gráficas aconteceram ainda nos primeiros anos de atividade de Paula Brito, quando ainda era mais conhecido como tipógrafo que editor. Ao travestir sua pena, como *redactora* em *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada* (1832-1846), o editor-autor posicionava-se de maneira progressista para a época. Como tática para se aproximar de uma importante parcela do público, incorporava uma voz feminina, mascarava em seus versos uma aproximação temática improvável para a época, mas que se insinuava na opção política “exaltada” do título. A máscara permitia que o editor-autor afirmasse uma impossível aproximação entre a mulher e a política. Percebemos também em publicações de 1833, os já citados *O Homem de Cor* e *O Limão de Chei-*

<sup>16</sup> Vianna, 1945, p. 283.

ro, uma visibilidade inédita para questões raciais e populares, reafirmando que uma das mais relevantes transgressões operadas pelo editor foi não só a variação de conteúdos, mas os públicos aos quais dedicava publicações.

Poucos anos depois de iniciar suas atividades, Paula Brito já se encontrava em uma posição consolidada no mundo das letras e iniciaria seu projeto editorial mais ambicioso: publicar autores nacionais. Assim, a publicação do *Prologo Dramático*, de Manuel de Araújo Porto-Alegre<sup>17</sup>, em 1837, e, dois anos depois, da tragédia de Gonçalves de Magalhães, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*<sup>18</sup>, demonstram seu envolvimento direto com alguns dos mais importantes nomes que surgiriam nas artes e na literatura. O fato destas primeiras publicações de autores nacionais estarem relacionadas ao teatro, revelam a centralidade desta arte *performática* para as letras oitocentistas<sup>19</sup>. Mesmo que este pioneirismo em relação às letras nacionais indiquem o princípio da autonomia, é preciso dizer que, na perspectiva do livreiro-editor, focada em buscar o lucro com a comercialização e edição de impressos, a publicação de autores brasileiros seria um produto adequado à ampliação do público leitor cujos desejos se alimentavam de um imaginário nacionalista.

Em uma análise panorâmica da bibliografia publicada por Paula Brito podemos também identificar algumas das transgressões que marcaram suas decisões editoriais. Temos, então, “a primeira revista feminina”<sup>20</sup>, “o primeiro passo para a criação de um teatro nacional”<sup>21</sup>, “a primeira tragédia escrita por um brasileiro”<sup>22</sup>, “a primeira coleção organizada”<sup>23</sup>, a primeira revista médica<sup>24</sup>, o primeiro periódico jurídico<sup>25</sup>. Poderíamos, ainda, juntar a esse conjunto transgressivo dos *primeiros* uma ênfase explícita na publicação de autores brasileiros. Além dos já

<sup>17</sup> Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Prologo Dramatico* representado no Teatro Constitucional Fluminense, no faustíssimo dia dois de dezembro de 1837. Composto por Manuel de Araujo Porto-Alegre, música do mestre Cândido José da Silva. Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de F. P. Brito, 1837.

<sup>18</sup> Magalhães, Domingos José Gonçalves de, Visconde de Araguaia. *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. Tragédia por D. J. G. De Magalhães. Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839. 118 p. In 8.º (Representada no Teatro Constitucional Fluminense, a 13 de março de 1838).

<sup>19</sup> Devemos lembrar também que muito do esforço de tradução realizado por Paula Brito destinava-se à encenação teatral, sendo que algumas dessas traduções provavelmente nem mesmo chegaram a ser publicadas

<sup>20</sup> *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada*

<sup>21</sup> Nos referimos aqui às *Reflexões Dramaticas* de João Caetano e do *Prologo Dramático* de Porto Alegre, ambos publicados pela Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito em 1837.

<sup>22</sup> Autorreferência feita por Gonçalves Magalhães no prefácio do seu *Antonio José ou a Inquisição*, publicado do pela Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1839, p. V.

<sup>23</sup> “Em 1849, Paula Brito inicia a Biblioteca Guanabarensis, a que podemos chamar, hoje, da primeira coleção coleção organizada, tão de gosto atual dos nossos livreiros e do público. Circulava junto à revista Guanabara, com obras completas, editadas, pela, então, Empresa Tipográfica Dois de Dezembro.” (GONDIM, 1965, p. 45)

<sup>24</sup> A já citada *Revista Médica Fluminense*.

<sup>25</sup> A *Gazeta dos Tribunaes* publicada de 1843 a 1846.

citados versos de Machado de Assis publicados na *Marmota Fluminense*, o editor foi o primeiro a organizá-los em volume<sup>26</sup>, tendo sido também responsável por algumas das primeiras publicações de autores como Manuel de Araujo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Teixeira e Sousa e José Antônio.

O pioneirismo de Paula Brito como editor situava-se dentro de um sistema de comunicação literária duplamente secundário: em primeiro lugar devido à sua posição marginal à literatura europeia e, em segundo lugar, pelas restrições da comunicação escrita no Brasil dos oitocentos. Sendo assim, suas particularidades residem na imitação e apropriação de modelos externos, além da transgressão das limitações do próprio sistema literário, notando que muitas dessas limitações se relacionavam à sua estruturação social. Inicialmente foi a presença transgressiva do mulato letrado que permitiu a flexibilização oportuna dos limites da comunicação literária em um momento crucial para a construção de um universo simbólico para a nação. Flexionando os limites, abriu-se espaço para incluir as expectativas de novos leitores, ampliando o leque temático tratado nos impressos. Acompanhou esse movimento uma diversificação de vozes em narrativas impressas que buscavam separar-se do Estado, ou da ação política direta. Assim, sob o manto da moral, as práticas literárias e artísticas buscavam por espaço próprio. Foram traduções e apropriações de modelos externos, reações diante de dificuldades técnicas e financeiras, além da percepção de novas demandas vindas de um público leitor em expansão, que pavimentaram o caminho de Paula Brito para se tornar um editor autônomo.

### 3.2 Um autor na retaguarda

A posição que a autoria ocupava entre os afazeres de Paula Brito para o próprio pode ser exemplificada pelo fato de que sua única obra em volume, *Poesias*, foi publicada postumamente por sua viúva em 1863<sup>27</sup>. Essa obra jamais foi republi-

<sup>26</sup> Trata-se da tradução *Queda que as mulheres têm para os tolos e Desencantos, fantasia dramática*, ambas publicadas em 1861.

<sup>27</sup> Além dessa raridade bibliográfica, sabemos que ao menos dois sonetos de sua autoria foram incluídos nas duas edições de *Sonetos Brasileiros*, de Laudelino Freire, em 1904 e 1913. Além disso, os contos *O Enfeitado* e *A Mãe-Irmã*, publicados pela primeira vez no *Jornal do Commercio*, em 1839, foram incluídos na antologia organizada por Barbosa Lima Sobrinho, *Os Precursores do Conto no Brasil* (1960). Em 2010 foi publicada uma *Antologia Poética de Paula Brito* organizada por José De Paula Ramos Jr. Esta antologia limita-se a reproduzir alguns dos poemas já selecionados por Moreira de Azevedo em 1863 no já citado *Poesias*.

cada sendo hoje uma raridade bibliográfica. Relevante em sua época, afora os anos que seguiram sua morte, não houve grande interesse pelo poeta Paula Brito. Sendo assim, apesar de algumas breves e esparsas lembranças, podemos concluir que não foi capaz de inscrever seu nome no panteão literário, sendo considerado, na melhor das hipóteses, figura secundária e anedótica. Críticos já o desprezaram como “poeta de estreito vôo”<sup>28</sup>, “mau poeta”<sup>29</sup> e lhe chamaram, pejorativamente, de “metrificador”<sup>30</sup>. Ao revisitar sua obra autoral não pretendemos reavaliar sua inclusão no cânone literário, mas buscaremos no autor secundário compreender o editor autônomo e pioneiro. Na linha das críticas desqualificadoras que mencionamos, talvez na acusação de “metrificador”, inconscientemente, se tenha apontado para um dos aspectos centrais de sua escrita. Nos referimos ao automatismo dos gestos do tipógrafo, ao ofício de encaixar palavras, rimas e letras dentro de limites precisos. Talvez as restrições dessa técnica tenham limitado sua criatividade literária, mas é justamente essa transfiguração do fazer tipográfico para a escrita que acreditamos ser a característica mais notável de sua obra autoral. O resultado desse movimento é o desenvolvimento de uma autoconsciência pioneira das relações entre técnica, mercado e expressão.

A tradução, como vimos, foi para Paula Brito uma ferramenta autodidata e um caminho para penetrar o circuito letrado. Transcrevemos aqui um texto breve que traduziu demonstrando seu interesse específico pelos conflitos que se instalam nos espaços de diferença entre *Autor e editor*:

Um livreiro, zangado por ter perdido dinheiro em uma edição de que se constituira editor, queixava-se amargamente, dizendo: – “Com taes obras o que se hade fazer, se ellas não deixam nem para um pedacinho de pão?”

Picado por este epygramma, assim dito em face, o autor deu na boca do livreiro tão grande murro, que lhe quebro alguns dentes. Levando ao tribunal:

Senhores, disse ele, confesso que tomei o negocio ao serio, e que procedi talvez mal fazendo o que fiz. Mas, pensando-se bem nisto: onde está aqui o grande crime? Minhas

<sup>28</sup> Desta forma Mello Moraes Filho simultaneamente exalta as qualidades e apresenta limitações literárias do Paula Brito: “De todo havia findado a sua missão politica o eminente Paula Brito, quando, entregue aos emeros de sua arte e ao cultivo das letras, redigia na segunda e terceira phase o distincto periodico que, com tanta superioridade, déra a nota espiritual e litteraria a esta sociedade, em rumo de aspirações altas. / Poeta de estreito vôo, escriptor de boa indole, a publicação semanal da Marmota comprova a medida de seu talento litterario e de seu valor poetico”. (1905, p. 9-20)

<sup>29</sup> Lúcia Miguel Pereira não mediria palavras para criticar as qualidades literárias de Paula Brito: “Tão bom homem quanto mau poeta, generoso, serviçal, sempre pronto a auxiliar os escritores com sua bolsa e com grandiloquentes elogios da Marmota, por ele dirigida e editada, Francisco de Paula Brito foi realmente um grande animador.” (1988, p. 50)

<sup>30</sup> Alguns anos depois da morte do editor, Joaquim Manoel Macedo exalta realizações editoriais e qualidades individuais de Paula Brito, mas não deixa de criticar sua face autoral: “Paula Brito foi metrificador ; nunca porém chegou á ser poeta : não tinha nem imaginação, nem instrucção sufficiente para sê-lo : em seus dramas, em suas scenas comicas não subio além do vulgar : em suas traduções para o theatro não podia ser feliz. Na litteratura patria só teria obscuro lugar.” (Macedo, 1876, p. 548).

obras, diz o meu accusador, não lhe tem dado nem para um pedacinho de pão, Para que, pois, tem ele precisão de dentes, se não tem que comer?<sup>31</sup>

Não acreditamos que Paula Brito tenha tratado sempre com tanto bom humor as dificuldades de conciliação entre os interesses econômicas do editor e as preocupações artísticas do autor. Apesar de ser (bem ou mal) reconhecido como autor é preciso deixar claro que travou uma relação ambígua com essa faceta, o que podemos observar marcadamente ao menos em duas posições distintas e aparentemente contraditórias. Em primeiro lugar, desde seus primeiros anos, Paula Brito demonstrou preocupação com a autoria de seus escritos, ao menos é o que podemos concluir depois de ler esta “notícia particular” em que recusa uma tradução que lhe teria sido equivocadamente atribuída:

*Sr. Redactor.* – Constando me, que se tem dito ter sido eu o *Traductor* do Drama intitulado: – *O Rei se diverte.* – não querendo roubar a gloria de quem o tradusio, nem ser alvo das censuras que se tem feito; declaro que nenhum Drama tenho tradusido para o Theatro Constitucional Fluminense, a exceção dos – *Abrasadores* –, que subio á scena ha muito tempo, o qual não agradou, apesar de ser mui decente, e de ter scenas de boa moral. Rogo-lhe, Sr, Redactor, haja a bondade de publicar estas linhas do seo collega e amigo – *Francisco de Paula Brito.*<sup>32</sup>

Talvez o “drama” a que se refere na notícia acima apresentasse indesejáveis críticas que poderiam atingir ao Imperador, que Paula Brito admirava e de quem buscava aproximar-se. Também lemos que o tradutor definia como critério de escolha um texto “mui decente”, que apresentava “scenas de boa moral”. A julgar pelos títulos dos romances, dramas, contos, e demais obras que traduziu – *Uma Desgraça Completa*<sup>33</sup>, *Os Maus Conselhos*<sup>34</sup>, *A Justiça dos Maridos*<sup>35</sup>, *Fábulas de Esopo*<sup>36</sup>, *Os Puritanos*<sup>37</sup>, entre outras –, é fácil identificar a identificar a temática moral. Zelando por suas escolhas, Paula Brito não desejava ter a autoria de suas traduções confundida. Por outro lado, o tradutor não parecia

<sup>31</sup> A Marmota, n. 1203, 12 de outubro de 1860. Sabemos que esta é uma tradução tardia, mas de qualquer forma demonstra o interesse de Paula Brito na questão.

<sup>32</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de outubro de 1836.

<sup>33</sup> Romance de Frederic Soullié, tradução de Paula Brito, publicado no *Jornal do Commercio*, 13 a 22 de janeiro de 1840. [Cf. Gondim, 1965.]

<sup>34</sup> *Dez Anos na Vida de uma Mulher ou Os Maus Conselhos.* Drama de Scribe. Tradução de Paula Brito. Rio de Janeiro, Tip. De Paula Brito, 1836. [Cf. Gondim, 1965.]

<sup>35</sup> *João Sem Medo ou A Justiça dos Maridos.* Conto de Pitre Chevalier. Tradução de P. B. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, de julho de 1839. [Cf. Gondim, 1965.]

<sup>36</sup> *Fabulas de Esopo, para uso da mocidade, arranjadas em quadrinhas,* Rio de Janeiro, Emp. Tip. Dous de Dezembro, de Paula Brito, 1857. (77 fábulas seguidas de mais 15 em suplemento). 375 p. in 8°. [Cf. Gondim, 1965.]

<sup>37</sup> *Os Puritanos.* Ópera lírica em três atos, de Vicente Bellini, traduzida literalmente para facilitar a compreensão do canto, por... arranjada em quadrinhas rimadas e oferecida ao belo sexo pela autora da *Mulher do Simplicio.* Rio de Janeiro, Tip. Imp. de Paula Brito, 1845. 16 p. In 4°. (Representada no Teatro S. Pedro de Alcântara, a 19 de julho de 1845, espetáculo em beneficio do canto F. Massiani.) [Cf. Gondim, 1965.]

manter relações com os autores europeus das obras que selecionava. Percebemos uma posição oposta, com um declarado desdém pelo autor, em uma nota introdutória para *O pontífice e os carbonários*<sup>38</sup>, mais um romance traduzido e adaptado: “Mas que importa ao público quem é o autor da obra? (...) O que ele quer, quando lê um romance, é que o deleitem”<sup>39</sup>. Esse aparente desprezo compensando retoricamente com a ênfase na experiência do leitor não se repete quando, à mesma época da tradução citada, em 1839 Paula Brito publicou *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. Após a folha de rosto encontramos uma página inteira reservada aos seguintes dizeres: “Em consequencia da Lei que garante o direito de propriedade, esta Tragedia não poderá ser representada em Theatro algum sem licença do seu author”. Alguns anos mais tarde, gozando de mais prestígio, o editor chegaria mesmo a “advertir” impressores da província que reproduziam, sem autorização, obras de sua “propriedade”:

DECLARAÇÃO. Havendo alguns jornaes nas Províncias, que publicam em seus folhetins romances originaes de pennas Brasileiras; pertencendo-nos a – VICENTINA – romance original do Snr. Dr. J. M. De Macedo, por contracto que fizemos com o autor: advertimos aos nossos colegas que faremos valer o nosso direito perante os Tribunaes, se por ventura entenderem que nos devem esbulhar do que temos à essa nossa propriedade, publicando-a nas suas colunas.<sup>40</sup>

Como podemos compreender este comportamento contraditório: de um lado, o autor e tradutor zeloso de suas escolhas, o editor ciente de seus direitos, de outro, o tradutor pirata? Tentaremos explicar. Oscilando entre o autor (e tradutor), o editor, o tipógrafo-impressor, Paula Brito modificava suas posições. Como tradutor, colaborando com o editor do *Jornal do Commercio*, Paula Brito desconsiderava quaisquer direitos de propriedade dos distantes autores. Traduzir do francês, idioma cuja influência foi onipresente ao longo de todo o século XIX, era útil para se ganhar simpatia e confiança dos letrados. A tradução de um drama teatral se tornava ainda mais eficiente devido à grande importância e visibilidade

<sup>38</sup> *Jornal do Commercio*, de julho de 1839.

<sup>39</sup> *Apud* Sússekind, 1990, p. 92. No contexto de consolidação de um narrador de ficção, Sússekind identifica que o pacto com o leitor firmado por um Paula Brito autor e tradutor se confundiria, inevitavelmente, com o editor. Ao se associar o projeto de uma literatura nacional a um reiterado compromisso com a instrução, se figuraria a prosa de ficção da primeira metade do século passado, de acordo com a autora com uma aceitação tácita por parte do leitor do papel de “aprendiz” que aí lhe seria atribuído. Ela segue afirmando: “não é tão doloroso para um Justiniano José da Rocha ou um Paula Brito perceber a difícil delimitação entre o que é apenas versão literal e o que é adaptação, diferença, nas próprias novelas ou folhetins que traduzem para os jornais, mesmo num momento em que parecia tão crucial a afirmação de originalidade autoral e singularidades nacionais. Mas é como um diálogo (mais ou menos) estreito, porém inevitável com o jornal, o romance e os folhetins estrangeiros, que parecem compreender a atividade literária possível no país à época. (Sússekind, 1990, p. 99).

<sup>40</sup> *Marmota Fluminense*, n. 540, 16 de janeiro de 1855.

do teatro na corte. Ao deslocar-se para a posição de editor, enfrentando as dificuldades corriqueiras para obter originais com qualidade, Paula Brito sentia-se confortável ao se defender contra os saqueadores da propriedade que tinha adquirido.

Vamos agora tentar descrever no desenvolvimento da poesia de Paula Brito aspectos que consideramos relevantes para sua obra e que se relacionam à sua autonomia como editor. Antes mesmo de abrir sua primeira loja, já arriscara seus primeiros versos<sup>41</sup> de devoção à pátria e à nação.

Salve dia magestoso,  
De eterna recordação;  
Viva, caros brasileiros,  
A nossa constituição!

Festejemos, fluminenses,  
Este dia tão sagrado:  
Dar a vida pela patria  
E' dever do filho honrado (...)<sup>42</sup>

Foram versos como esses, publicados no calor da história, que fariam o típo-grafo ser acolhido entre os letrados: “o talentoso patriota Evaristo Ferreira da Veiga penetrava no interior de uma officina, e entusiasmado abraçava um moço [Paula Brito], que fizera um belo hymno á liberdade”<sup>43</sup>. Afinal, a política era um tema obrigatório, e, para inserir-se, tematizá-la, posicionar-se e discuti-la era imprescindível. Além do entusiasmado patriotismo, muitas composições poéticas de Paula Brito foram dedicadas ao Imperador e à família imperial<sup>44</sup>, explicitando sua simpatia à monarquia constitucional. Devemos lembrar que muitas dessas homenagens – hinos, canções, liras, preces – destinavam-se à *performance* na presença dos imperadores, algumas vezes acompanhadas por música, encenações e cantorias. Uma vez que convocavam a presença dos mais importantes mecenas da época, podemos facilmente imaginar o desejo de favorecimento do autor cujos versos não seriam nada desinteressados. Sendo assim, por um lado, ser poeta forneceu a voz necessária para inserir Paula Brito nos círculos letrados e na monotemática discussão política, por outro, funcionou como aproximação do mecenato estatal, que culminou transformando a família imperial em acionista da

<sup>41</sup> “Já primava como compositor, e escrevendo versos, ganhava nomeada de talentoso (...) quando sobrevieram os acontecimentos de Abril de 1831, e a abdicação de D. Pedro I” (Macedo, 1876, p. 546).

<sup>42</sup> *Hymno oferecido a' mocidade brasileira no dia 25 de março de 1831*, Brito, 1863, p. 106-108.

<sup>43</sup> Azevedo, 1863, p. XIII.

<sup>44</sup> Hinos e homenagens foram algumas vezes publicadas de forma avulsa, mas em sua maioria habitaram as colunas dos jornais principalmente em datas comemorativas como os aniversários do Imperador, da Imperatriz e da Independência.

*Empreza Typographica Dous de Dezembro*. Nessa perspectiva os tipos móveis e a voz funcionavam como ferramenta para ações e interesses políticos, sem esquecer é claro, os econômicos... Porém, lendo atentamente os versos, notamos a emergência de algo que não se relacionava exatamente com a política ou com a bajulação imperial.

(...)  
 Princeza, vive, que eu viver desejo  
 P’ra sempre alegre, neste dia amado,  
 Cantar Teu nome, qual feliz Te vejo  
 Do grande Pedro venturosa ao lado.

\*\*

A lyra do vate, se é vate influente,  
 As cordas tem d’ouro, e as vozes são finas;  
 O que ella repete é tudo eloquente  
 Que as obras dos grandes são obras divinas;

Porém o alaúde de um mísero artista,  
 O canto pesado de um triste impressor,  
 Se d’altos Mecenas não brilham á vista,  
 Só valem aquillo, que vale o cantor.<sup>45</sup>

O que lemos no trecho citado não é apenas uma simples homenagem ao aniversário da Imperatriz, especialmente nas duas estrofes finais. Ao se dizer artista – isto é, tipógrafo – e impressor, Paula Brito busca diferenciar-se do “vate”, do poeta, do autor. Talvez houvesse ali uma verdadeira modéstia mas, o mais importante é que com esse gesto abria-se um espaço para refletir sobre hierarquias sociais e relações econômicas que poderiam interferir no ajuizamento estético do poema. Dessa forma, ser poeta para Paula Brito não estava dissociado do seu fazer tipográfico, da impressão ou dos interesses buscados junto ao mecenas. Percebemos então um acréscimo de complexidade nas relações do leitor com o poema, ou do poeta com a literatura, uma vez que novos elementos – o tipógrafo, o impressor, o mecenas – também deveriam ser considerados. As dificuldades e situações enfrentadas na lida diária da oficina distanciavam Paula Brito de um ideal de isolamento em que o autor literário criaria sua obra, ou em que ideias poderiam ser discutidas de forma completamente autônoma. As demandas cotidianas insistiam em deslocar constantemente as funções de autor, editor e tipógrafo, colocando-os em posições autorreflexivas. Dessa forma a própria condição de autor era tematizada criticamente, contrapondo-se a uma postura

<sup>45</sup> “Lyra A SUA MAGESTADE A IMPERATRIZ NO DIA DO SEU 34 ANNIVERSARIO NATALICIO EM 14 DE MARÇO DE 1856” (Brito, 1863, 94-95).

idealizada ao modo romântico da época:

Nunca fui eu assim. – Homem na mente  
 O sou no coração e na vontade:  
 Que importa ao vate viver o seu presente?  
 Seu mundo é outro – A POSTERIDADE.<sup>46</sup>

Apesar de muitos acusarem a baixa qualidade poética de Paula Brito, ninguém ousaria em apontá-lo como autor monotemático. Se a política e pátria lhe serviram como porta de entrada no universo das letras, diversos outros temas comuns à sensibilidade da época também lhe interessavam. Se dedicou à crítica de costumes e ao cotidiano, escrevendo versos sobre a moda e festas populares. Em comum à abordagem desses temas “não políticos”, verificamos uma obsessão de pouca originalidade: a finalidade moral ou educativa. Conduzindo os leitores entre a diversão e a educação, entre o entretenimento e a instrução, pretendia-se que a literatura funcionasse como uma instrumento moralizador. A técnica era relativamente simples: atraía-se o leitor utilizando truques como o jogo ou o humor para, então, transmitir-lhe uma moral. Muitas vezes, participando dessa dinâmica, o autor Paula Brito assumiria um tom excessivamente paternalista e moralizador, no entanto, em alguns momento parecia ser vítima da própria estratégia, distraía-se no jogo e no humor perdendo o fio da moral.

Em uma de suas publicações – *A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*<sup>47</sup> –, Paula Brito reveste sua pena com o anonimato de uma “redactora”. Simulando o sucesso da linguagem faceta do *Simplício*, a inversão oferecida pela máscara feminina permitia não só ao autor falar diretamente às leitoras, mas que pudesse observar o mundo em uma perspectiva feminina. Dessa forma, poderia abordar temas que não seriam adequados para as publicações tipicamente femininas, como a política, o que já se encontrava insinuado no título da folha, *A Fluminense Exaltada*. Olhando de uma perspectiva contemporânea, podemos facilmente observar as implicações políticas da máscara feminina: o autor-travesti revelaria as misogenias e as fragilidades de um monótono discurso masculino, buscando oferecer visibilidade a uma excluída voz feminina<sup>48</sup>. Talvez à época,

<sup>46</sup> Estes são os versos finais de um poema de autoria de Paula Brito sem título que foi originalmente publicado anonimamente (Brito, 1863, p. 188).

<sup>47</sup> O periódico foi publicado de forma irregular de 1832 a 1846.

<sup>48</sup> É bom lembrar que como editor Paula Brito publicou libretos e volumes de autoria feminina como *Zaira Americana mostra as immensas vantagens que a sociedade inteira obtem da illustração, virtudes e perfeita*

como o recurso da máscara indica, estas questões ainda não podiam ser abordadas de forma muito direta. Astutamente ao recorrer à “voz do meu coração”<sup>49</sup>, aproximando-se do léxico convencional que se relaciona à mulher, Paula Brito trazia à baila uma importante questão que talvez à época ainda não fosse bem esclarecida: nem sempre moral e razão prevaleceriam na política.

Apesar das fascinantes ambiguidades e deslocamentos gerados pela imaginação de uma perspectiva feminina, foi na série das *Marmotas* que o tom facetado de Paula Brito encontraria mais desenvoltura. Perseguindo o adágio *ridendo castigat mores* surgiria uma crítica bem humorada, atravessando temas tão diversos como moda, teatro, literatura, indústria e, é claro, política. É bom lembrar aqui a influência de Próspero Diniz, idealizador d’*A Marmota na Corte* e dos seus congêneres na Bahia e em Pernambuco. Em suas famosas *vistas* o escritor baiano abordava assuntos mais diversos como um beija-mão ao imperador, suas caminhadas pelas ruas da corte, uma leitura que tratava de novidades na higiene dos alimentos ou das diferenças entre “música e cantoria”.

Procuro sempre meios de apresentar a folhinha variada como um theatrinho agradável ; vistas sérias, vistas jocosas, vistas críticas, vistas científicas e vistas poéticas, que são as mais eficazes para as molestias do peito, que atacam muito a mocidade no tempo presente.<sup>50</sup>

Vejamos alguns títulos que exemplificam a variedade das *vistas*: *Vista séria*, *Vista de gabinete*, *Vistas políticas*, *Vista de Prologo*<sup>51</sup>, *Vistas de parnaso*, *Vista religiosa, pitoresca e brilhante*, *Vista crítica, política e moral*, *Vista de consolação*, *Vista científica, moral e higienica* etc. É interessante notar que o narrador se encontra encenando seu “theatrinho agradável” para o leitor na medida em que se desloca entre um tópico e outro, entre uma linguagem e outra. Essas *vistas* estruturavam o conteúdo das primeiras *Marmotas*, justificando a menção no título a esse animal inexistente no Brasil, mas que seria, na Europa, mascote de ambulantes que ofereciam em aparelhos primitivos pequenos espetáculos de ilusões pré-cinematográficas. Na última fase da publicação, depois

---

*educação da mulher como mãe, e esposa do homem* de Maria Benedita de Oliveira Barbosa (1853) e *As Consolações* de Joana Noronha (1856).

<sup>49</sup> Repetimos mais uma vez os versos impressos no cabeçalho d’ *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada*: “Fragil fez-me a Natureza, / Mas, com firme opinião: / He justo que a Patria escute / A voz do meu coração.

<sup>50</sup> *A Marmota na Corte*, n. 6, 25 de setembro de 1849.

<sup>51</sup> Interessante notar o gesto autorreflexivo de Prospero Diniz que tranforma o prologo da gazeta em uma *Vista de Prologo*.

da morte de Paula Brito, essa referência foi explicitada na imagem utilizada no cabeçalho, indicando que *Marmota* não se referia ao mascote, mas aos próprios aparelhos de projeção de imagens (Figura 54). O espetáculo oferecido pelo narrador era oferecido ao leitor, como uma visão particular, parcial, secreta. Os deslocamentos provenientes da estratégia peripatética das *vistas* pode ser compreendida como uma ruptura com uma perspectiva predominantemente político-moral. Com as *vistas* abria-se caminho para questionar os modelos oferecidos, consolidando o humor como solução crítica:

As gazetas do Brasil  
São gazetas copiadas;  
Se não tem descomposturas  
São todas desengraçadas

De vez em quando o Jornal  
Lá nos traz seus bons-bocados  
Servem bem p'ra fazer somno  
As fallas dos deputados!<sup>52</sup>

Um caminho possível para se compreender a “função-autor” diante da multiplicidade temática oferecida pelas *vistas* seria justamente a imaginação narrativa necessária para tecer relações entre perspectivas que se tornavam cada vez mais complexas e diversificadas. Emergia como desafio não só para autores, mas para editores e mesmo para os tipógrafos produzir narrativas, publicações e páginas coerentes, ou seja, selecionar e relacionar diferentes contextos e perspectivas para apresentá-los de forma que pudessem ser compreendidos pelo leitor. Periódicos de variedades como *A Marmota na Corte* foram, de acordo com Flora Süssekind, o *habitat* literário de onde emergiu uma ficção brasileira:

é nas folhas e seções de variedades, em meio a charadas, relatos de viagens, estudos científicos, estampas de plantas, animais ou monumentos, pequenas biografias, anedotas e histórias exemplares, que de fato se ensaia, sob forma de crônica, estudo moral, novela histórica, e com telão de fundo em cores locais, uma prosa de ficção brasileira.<sup>53</sup>

A relação que se tornaria conflituosa entre Próspero Diniz e Paula Brito exemplifica os conflitos entre o autor e editor independentemente do sucesso editorial da gazeta. Mas mesmo com o final d' *A Marmota na Corte*, Paula Brito passaria a valorizar e estimular jovens autores remunerando textos originais, atitude inédita na imprensa fluminense oitocentista:

<sup>52</sup> Esses versos de Próspero Diniz foram publicados em *A Marmota na Corte*, n. 65, 7 de maio de 1850.

<sup>53</sup> Süssekind, 1990, p. 82.

Não poucas vezes tem acontecido que a ganancia dos jornaes diarios tenha arrefecido o entusiasmo de moços que desejam escrever. O preço das linhas é um terrivel veneno literario, que ainda não foi classificado por chimico algum; porem que infelizmente todos o sentem ! O seu contra é o systema adoptado pela *Marmota*, cujo exemplo vae sendo seguido por todos os jornaes, que verdadeiramente querem o desenvolvimento das letras brasileiras.<sup>54</sup>

A remuneração dos autores foi um passo importante em direção à autonomia editorial, uma vez que dispensava o editor da prática comum de publicar os textos de assinantes sem qualquer critério de escolha:

Nunca foi, nem é condição d'assignante da *Marmota*, aceitar a redação artigos de seus Subscriptores, porque – não publicando ella cousa alguma por dinheiro – não podia impor-se a pena de estar á mercê de todo o mando, não sendo já pequeno o sacrificio que faz e trabalho que tem de ler quanta massada se lhe manda, tendo pastas cheias de

Manuscriptos, que dão aos Confeiteiros

Papel de embrulho para mais de um anno!

Quem assignar a *Marmota*, para merecer o favor de um cantinho nas suas columnas, nunca terá o direito de exigir uma publicação que é feita de graça.<sup>55</sup>

O salto entre o tradutor pirata e o editor autônomo foi costurado pela experiência autoral de Paula Brito. Em uma rara avaliação positiva, destaca-se como ponto forte de sua obra autoral a “valorização da cor local e da cultura popular”<sup>56</sup>, aspecto que poderia ser igualmente aplicado a outros autores do romantismo. Entretanto, o que nos parece ser realmente notável em sua obra autoral é a maneira como tematiza e articula as suas múltiplas funções dentro do universo letrado, explicitando nos poemas as relações entre leitores, editores, tipógrafos etc. Isso explicaria porque demonstrara uma certa ironia e desfaçatez em relação à autoria. Nos momentos em que deixa transparecer a experiência dos deslocamentos entre suas diferentes funções e posições no universo editorial, seus escritos ganham uma força reflexiva que pode, por exemplo, inverter a posição convencional do leitor no jogo literário, daquele que identifica a intenção para aquele que atribui intenção no ato da leitura:

Sem pensar, sem saber como,  
Escrevi esta canção,  
E de que agrade os leitores  
Eu a fiz – sem intenção

Comtudo, talvez que alguém,

<sup>54</sup> *Marmota Fluminense*, n. 328, 4 de janeiro de 1853.

<sup>55</sup> *A Marmota*, n. 1274, 18 de junho de 1861.

<sup>56</sup> Em tom de homenagem o contexto exato dessa citação refere-se apenas aos seus poemas: “o traço romântico mais interessante da poesia de Paula Brito revela-se na valorização da cor local e da cultura popular”. (Ramos Jr, 2010, p. 55)

Que as vezes applicação  
Das cousas faz ás pessoas,  
A leia – com intenção. (...) <sup>57</sup>

Como vimos, uma demanda constante das tipografias de Paula Brito foi a impressão de textos fúnebres, que se tornavam populares não só com obituários e necrológicos reproduzidos em periódicos ou livretos, mas também em impressos de baixo custo como cartas de enterro, convites para missas etc. Paula Brito dedicou-se tanto à redação de textos dedicados a mortos ilustres, quanto àqueles que homenageavam mortos comuns. Transitando do ilustre ao comum, do rico ao pobre, o autor não demonstrava apenas uma moral igualitária, mas parecia consciente das capacidades do impresso em amplificar sua voz para “muitos”. Em *Oremos Irmãos, ao Dia 2 de novembro*, invocando a universalidade da morte direcionou sua voz não a um em particular, mas a todos os mortos:

E o pobre, coitadinho! curte a fome  
E o frio, envolto em áspera linhagem;  
E o potentado, que lhe nega auxílio,  
Se exalta em luxo e roda em carruagem.

Mas quando chega o derradeiro instante  
Em que o gelo da morte o corpo cobre,  
No cumulo da grandeza acaba o rico,  
Como em misero alvergue acaba o pobre!..

(...)

Choremos, meus irmãos... e rôxas flôres  
Sobre a campa lancemos dos finados:  
Alli muitos estão, muitos.. que devem  
Ser pela gratidão sempre lembrados. (...) <sup>58</sup>

Próximo ao dia de finados as tipografias anunciavam seus serviços, estimulando os leitores a demonstrarem sua gratidão em letras impressas. Os “muitos” para quem a oração de Paula Brito era endereçada são os mesmos buscados pelos anúncios. Com a demonstração da habilidade poética, o autor-impressor se dirigia os leitores em geral, principalmente aqueles que não dispunham dessa habilidade. Tema e forma se articulavam aos interesses do autor-impressor em sensibilizar os leitores a repetirem, de forma particularizada, as homenagens que estavam endereçadas de forma genérica a eles.

Além das múltiplas funções, os diversos temas e gêneros nos quais Paula

<sup>57</sup> Essas são as estrofes finais do poema *A intenção*, publicado originalmente de forma anônima (Brito, 1863, p. 191).

<sup>58</sup> Brito, 1863, p. 125-126.

Brito se arriscou como autor e tradutor funcionaram como uma espécie de “fundo” para que finalmente a “figura” do editor surgisse. A experiência de livre trânsito entre diferentes formas de manifestação literária – poesia, conto, drama, ópera, comédia, jornalismo, crítica, sonetos, quadrinhas, tradução etc. – permitiu ao autor-editor conhecê-las em suas dificuldades artísticas e nas suas peculiaridades formais. Além disso, Paula Brito experimentou o tempo e o envolvimento necessários à criação literária, o que pode tê-lo conduzido a valorizar jovens autores brasileiros, sem deixar de lado suas necessidades como empresário, que por sua vez dependiam de suas relações com leitores, credores e mecenas. Movendo-se de uma posição a outra, pôde observar e construir relações entre o autor, o editor e o leitor, sem esquecer do tipógrafo e do empresário. Foi a consciência resultante desses deslocamentos o que pavimentou seu caminho em direção à autonomia. Ser um autor, para Paula Brito, não foi exatamente um meio para deixar sua obra para a posteridade, mas um exercício para experimentar diferentes formas que refletiam sua própria identidade multifacetada.

### 3.3 O leitor-tipógrafo

Para ser reconhecido como “primeiro editor” foi necessário um observador como Machado, consciente não só de todas as etapas de produção do impresso, mas das implicações dessas etapas para a criação literária e para a leitura. Um editor autônomo deve tecer relações entre autores e leitores que, supõe-se, compartilham sua autonomia intelectual. Partindo desse princípio, buscaremos figurar esse leitor com quem Paula Brito buscava compartilhar sua autonomia. Ou seja, de que maneira podemos identificar nas obras publicadas por Paula Brito protocolos e indicadores em que poderíamos deduzir uma autonomia de leitura?

Tomamos aqui como um dos princípios da autonomia para o *leitor* o desenvolvimento de uma consciência do processo de significação, consciência que se produz a partir da explicitação das relações entre forma e significado. Sendo assim, algo como a compreensão métrica de um poema poderia ser considerada como um primeiro passo em direção à consciência do leitor, que diz para si mesmo: “Eis um soneto!”, “Aí está uma quadrinha!”, “Será isto um romance?” etc. Esse primeiroajuizamento habilitava o leitor a identificar a forma literária diferenciando-a de outras formas textuais, principalmente quando grande parte dos

textos literários circulava em publicações periódicas juntamente com textos políticos, jurídicos, “variedades” etc. Em um contexto de expansão do público leitor, com grande número de iniciantes, uma “simples” identificação permitia sensibilizar leitores para as formas específicas da literatura, possibilitando que pudessem ser isoladas da experiência cotidiana ou de outras leituras como uma experiência marcadamente *literária*. A necessidade de indicar para o leitor esse *frame* literário pode ter sido um dos motivos pelo qual muitos autores se dirigissem ao leitor por meio de versos. Nesse sentido, em *Fabulas de Esopo arranjadas em quadrinhas para uso da mocidade*<sup>59</sup>, Paula Brito revela que sua opção formal era apenas um meio para atrair o leitor para os significados morais das fábulas:

Das Fabulas de Esopo  
 Eu vou me occupar,  
 E d’antiga prosa  
 Versinhos formar.  
 Talvez que vestidas,  
 Como eu vou fazer,  
 O publico tenha  
 Mas gosto em as ler.  
 Que todos aprendam  
 E’ desejo meu  
 A moral sublime  
 Que Esopo nos deu.<sup>60</sup>

O esforço de adaptação realizado por Paula Brito tinha por base a rima como um convite à récita e à memorização, mas essas soluções formais teriam a clara finalidade de transmitir ao leitor uma lição moral. Seria justamente essa passagem do artifício formal do verso ao seu significado, ou seja, do entretenimento à moral, o que se colocava em jogo nessa tradução e adaptação que parece ter sido bem sucedida, ao menos em relação em sua intenção de atrair leitores.

Agradecemos aos nossos leitores o bom acolhimento, que se dignaram prestar a estas fábulas, por nós arranjadas em quadrinhas. Para satisfazermos os desejos de muitos de nossos amigos, e de pessoas estranhas, vamos fazer d’ellas um volume, não porque demos grande importância a este nosso trabalho, mas porque não queremos ser indifferentes a tantos pedidos de Directores e Professores de Collegios, persuadidos, como estamos de que a mocidade, attrahida pela cadencia do verso, e harmonia da rima, aprenderá brincando, todas as quadrinhas, e assim beberá n’essa fonte pura de eternas verdades, (verdade de todos os tempos passados, presentes, e futuros), a moral sublime com que immortalisou seu nome o Philosopho *Esopo*.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Inicialmente publicadas na *Marmota Fluminense*, as fábulas foram lançadas pela Dous de Dezembro em 1857 em um volume que totaliza 375 páginas contendo 77 fábulas.

<sup>60</sup> *Marmota Fluminense*, n. 440, 31 de janeiro de 1854.

<sup>61</sup> *Marmota Fluminense*, n. 529, 8 de dezembro de 1854.

A boa aceitação entre os leitores comprovava que os artifícios formais de Paula Brito foram certos, entretanto o mesmo não se pode dizer de suas intenções moralizantes. Efeito diferente poderia surgir das ambiguidades das parábolas ou do contraponto de leituras cumulativas. São justamente esses efeitos diversos que poderiam revelar ao leitor os artifícios formais da própria literatura. Uma vez que o arranjo em versos servia aos temas mais diversos, dos mais banais aos mais nobres, leitores não tardariam a identificar, aquém de significados moralizantes, as infinitas possibilidades formais da linguagem literária. Afinal, o que buscavam os leitores quando folheavam livros e periódicos? O brilho da moral ou o prazer das rimas? Consciente dos desvios provocados pela leitura, como uma intuição inevitável, Paula Brito faz referência a essa possibilidade de leitura ao concluir a moralidade da *primeira* fábula adaptada, *O galo e a pérola*. Ciscando, o galo é surpreendido pelo brilho de uma pérola. Incapaz de apreciá-la, termina desprezando-a. Melhor mesmo que fosse um grão de milho! Mas é na conclusão que o tradutor revela uma autoconsciência ao alertar o leitor dos desvios de significado que residem na própria estratégia de seduzi-lo.

Moralidade.

De exemplo serve, aos leitores,  
 Esta Fabula moral,  
 Que lendo tudo se esquecem  
 Da obrigação principal.  
 Atraz de cousinhas futeis,  
 O tempo gastam em ler,  
 Sem que nos livros aprendam  
 O que bom fôra aprender.  
 Lêem Fabulas de Esopo,  
 Acham graça e gosto n'ellas;  
 Porém a moral desprezam,  
 Que as faz no mundo tão bellas!<sup>62</sup>

Reside na exploração das possibilidades combinatórias das caixas tipográficas um interessante aspecto das suposições de leitura realizadas por Paula Brito. Em quase todos os números das *Marmotas* encontramos *charadas*, *enigmas*, *logogryphos*, *mottes*, *adivinhação por letras* que convocavam leitores a solucioná-las. Aqueles que primeiro decifrassem os jogos tipográficos, geralmente, recebiam como prêmio publicações impressas pelo editor. Além disso, os concorrentes eram estimulados a redigir suas respostas “com graça”, para que fossem publica-

<sup>62</sup> Marmota Fluminense, n. 440, 31 de janeiro de 1854.

das em números posteriores. Juntamente com motes a serem glosados<sup>63</sup>, as grandes séries de questões a prêmio e os enigmas tipográficos demonstram uma fórmula de interação produtiva com os leitores que compõe talvez a maior das expectativas do editor: deslocar a experiência da leitura à escrita, transformando leitor em autor.

Inicialmente as questões a prêmio podiam ser um simples estímulo, como uma longa e bem sucedida série que convidava os leitores a completarem frases criadas pelo primeiro redator d'*A Marmota na Corte*, como: “A coisa mais fácil que ha é ...” e “A coisa mais difficil é ...”. Porém, os estímulos foram se tornando cada vez mais elaborados, no caso do “mote a premio” as soluções chegaram a ser avaliadas por uma “Comissão Litteraria” composta por alguns dos mais renomados autores da época:

A comissão que deve decidir do merito da melhor glosa ao nosso – motte a premio – do n. 857, será composta pelos Snrs.:

*Dr. Joaquim Manoel de Macedo.*

*Dr Laurindo José da Silva Rebello.*

*Antonio Gonsalves Teixeira e Sousa.*

Ao autor da glosa considerada 1.<sup>a</sup> em mérito, se dará um volume da – Confederação dos Tamoyos, ricamente encadernado em marroquim *chagrin*; ao autor da 2.<sup>a</sup> em mérito, se dará um volume do mesmo poema, encadernação regular: ambos os volumes levarão o nome do poeta premiado e serão assignados pelos membros da comissão, com a dado do dia, mez e anno da decisão.<sup>64</sup>

Respondendo ao convite do editor, muitos leitores enviavam não só glosas e soluções, mas elaboravam charadas, jogos de palavras, motes e frases a serem completadas (Figuras 55, 56, 57, 58 e 59). Interessante ressaltar um mote considerado pelos leitores como especialmente difícil, levando a um sério debate a respeito da possibilidade de sua solução. O convite à glosa de versos cuja temática poderia ser interpretada como escatológica fustigou a imaginação romântica dos leitores.

Motte.

*Sentada em certo lugar*

*Escreveu-me a minha bella.*

*O papel trouxe o cheirinho*

*De certa cousa amarella.*<sup>65</sup>

<sup>63</sup> José De Paula Ramos Jr. afirma em *A Poesia de Paula Brito* (2010, p. 37-58) que essa prática de glosar um mote “repercuta a velha tradição da lírica lusitana” encontrada no *Cancioneiro Geral* de Garcia Resende (1516). Apesar de não ser desprovida de interesse essa longínqua origem na canção, nesse momento o que parece interessante é justamente a adaptação do improvisado à repetição e à lógica intercambiável da tipografia.

<sup>64</sup> *A Marmota*, n. 682, 7 de julho de 1857.

<sup>65</sup> É interessante notar que este mote foi pela primeira vez publicado sob o título “A Prevenção”, onde Paula Brito discorre sobre os entraves e problemas que a prevenção e a preocupação podem ter para o fazer poético,

No entanto, diversas glosas foram enviadas à redação, demonstrando em suas soluções, a notável capacidade dos poetas e leitores em desviar-se de significados indesejados. O jogo proposto forçava a uma exploração da capacidade da linguagem em desviar-se dos significados imediatos, ao explicitar seu aspecto diferencial, o *valor* e o significado do verso variavam de acordo com aqueles que o circundavam. Citamos abaixo uma bem-humorada glosa feita com maestria por José Antonio:

Glosa.

Dentro aqui desta cidade,  
E n'uma rua bem torta,  
Que outras muitas ruas corta,  
Vê-se a mais gentil deidade  
Vestida com liberdade;  
Quem a quiser contemplar,  
Nessa rua ha de a encontrar  
Alegre, sempre em conversas,  
Vendendo frutas diversas,  
*Sentada em certo lugar.*

Logo que vi esta Fada,  
Fallar-lhe fui delirante,  
Mostrando no meu semblante  
A minh'alma apaixonada!  
Constou isto á namorada  
Qu'ia ser minha costela,  
Que rôxa como a bringella,  
Na pena pegou irada!..  
Vejam só com que tirada  
*Escreveu-me a minha bella!*

« Sô patife de uma figa,  
« Não olhe mais para mim;  
« Porque trastalhões assim,  
« Aos centos o mundo abriga.»  
E tal qual dessa lombriga  
O vaidoso bilhetinho,  
Que apesar de atrevidinho,  
Do seu lenço almiscarado,  
Onde esteve ele embrulhado,  
*O papel trouxe o cheirinho!*

Mas eu não lhe respondi,  
E fui ver a Quitandeira;  
Vendo-a digo: –O' feiticeira,  
Se agora me vês aqui,

---

lemos no artigo: “O facto de trazermos (...) todas estas considerações [o conceito de prevenção e preocupação] nasceu da seguinte quadrinha, que sendo por muitas vezes objeto de gostosíssimas risadas, tem dado lugar a observações, aliás interessantes, por haverem algumas de muito espirito, Esta nossa quadrinha, pois, oferecemos á consideração dos nossos poetas, para que a glosem o melhor que puderem ; e pedimos aos leitores que, despindo-se de prevenções e preocupações, a leiam com o interesse de que ella é digna”. *Marmota Fluminense*, n. 465, 28 de abril de 1854.

E' por amor, é por ti!..  
 « – *Sahi-vos!*.. me disse ella,  
 « Não cáio... não me engabella:  
 « *Loyô*, se quiser que o creia,  
 « *Mi dê* uma bolsa cheia  
 « *De certa cousa amarela.*»<sup>66</sup>

A leitura de enigmas tipográfico, assim como sua redação, solicitava aos leitores-escritores uma capacidade específica. Para solucionar as charadas o leitor não dependia apenas de uma destreza interpretativa ou vocabular, era necessário manipular letras e sílabas, invertê-las, substituí-las, acrescentá-las, contrastá-las, decompô-las e combiná-las. Era como se o leitor se tornasse tipógrafo no momento de *ler* os enigmas tipográficos. O leitor de charadas se aproximava ainda mais do operário das letras se pensarmos que existia um prêmio e um prazo para a tarefa ser cumprida. A solução de logogryphos – versos que propunham um enigma – dependia de uma análise e recomposição de letras e sílabas que poderia ou não ser guiada por algum “conceito” dado. Sendo assim, a experiência de leitura proposta desviava-se da busca pelo conceito ou significado, pelo contrário, algumas vezes buscava-se uma combinação de letras e sílabas que se adequasse ao conceito. Uma vez que essas charadas focavam-se em matizes significantes, tornava-se visível o princípio combinatório da caixa tipográfica. O leitor, que compunha e decompunha letras, sílabas e palavras, experimentava as potencialidades combinatórias da linguagem que se tornavam, para ele, palpáveis. Sabemos que essas potencialidades não dispensavam uma ordenação de significados, mas estimulavam percepções fonéticas e visuais da linguagem. Assim, esses leitores feitos tipógrafos transportavam-se para um universo metalinguístico em que poderiam perceber diferenças significantes, deslizavam sobre a superfície da linguagem enquanto buscavam pela solução do enigma. Esse movimento era reforçado pelo contraste entre a extensão dos enigmas e sua solução. Vejamos o exemplo de um longo *logogrypho* enviado por um leitor à *Marmota Fluminense*:

Snr. Brito, o logogrypho,  
 Que vae adiante espixado,  
 E' – p-a-pá, – santa justa,  
 De sua casa tirado.  
 Por isso julgo mui fácil  
 A sua decifração;  
 Nem de prêmio para elle

<sup>66</sup> Esta glosa assinada pelo escritor José Antonio foi publicada na *Marmota Fluminense*, n. 470, 16 de maio de 1854.

Jamais se faça questão.  
 A primeira com a quinta  
 Quer dizer o que o christão  
 Pratica, se acaso ofende  
 A sua religião [ PE CA ]  
 A primeira e a terceira  
 Vê-se em muitos animaes;  
 Também os homens possuem  
 Em termos medicinaes [ PE LO ]  
 Minha segunda e terceira  
 No repolho encontrarás:  
 Mesmo em outras muitas cousas,  
 Como couve e ananaz. [ TA LO ]  
 A terceira e a segunda  
 Só costuma assim fazer  
 Quem caulcúla qual a carga,  
 Que póde um barco conter. [ LO TA ]  
 A segunda e a primeira  
 Quasi – cubra– quer dizer;  
 Se alguém disso duvidar,  
 Os Diccionarios vá ver. [ TA PE ]  
 A primeira e a segunda  
 Por certo não é verdade,  
 No entretanto m'introduzo  
 Em qualquer sociedade. [ PE TA ]  
 A minha quarta e terceira  
 Serve para o bom angú,  
 Que fazem as pretas de Minas  
 Juntando-lhe o carurú. [ GI LO ]  
 Porém a quinta e a terceira,  
 Oh! que petisco famoso,  
 Com um sapato apertado  
 E n'um dia bem calmoso! [ CA LO ]  
 Agora a quinta e primeira  
 Só ouvi meu pae dizer,  
 Quando quiz que um seu gatinho  
 Viesse muito a crescer [ CA PE ]  
 Diz a quinta e segunda  
 O amante á sua amada  
 No regaço brandamente  
 Co'a cabeça recostada [ CA TA ]  
 Está findo o logogrypho,  
 Cinco syllabas contém:  
 Quem falla a verdade diga  
 Se o qu'elle diz lhe convêm.  
 Agora quem não puder  
 Facilmente decifrar-me,  
 A' loja do Paula Brito  
 Se dirigir, que hade achar-me [ PE TA LO GI CA ]<sup>67</sup>

Insistimos em reproduzir mais um *logogrypho* elaborado pelo próprio Paula Brito que indica como pequenas variações nas letras e nas sílabas faziam o leitor embaralhar e desembaralhar letras e fonemas, mesmo que a solução tratasse de uma palavra simples e bastante conhecida de todos os leitores. Solicitando uma

<sup>67</sup> Sem duvidar da capacidade do leitor desta tese, inserimos na citação as sílabas deduzidas entre colchetes. *Marmota Fluminense*, nº 543, 26 de janeiro de 1855.

leitura atenta e detalhista, sensibilizava-se o leitor para questões aparentemente secundárias: as formas das letras, as matizes fonéticas, as posições das letras, diferenças de acentuação.

Ha bem tempo que não dou  
Aos meus leitores queridos  
Um logogrypho dos meus,  
Sempre tão bem recebidos.

Este, agora apresento,  
E' um bello substantivo,  
Com o qual menos se encara,  
Quanto é maior, e mais vivo.

Feito de syllabas quatro,  
Não dá muito que pensar  
A' quem prática tiver  
De os ler e de os decifrar.

Se a segunda trocares  
A consoante final  
Por outra de menos pernas  
Achas em manso animal. [ LAM – LAN ]

Tirada esta consoante,  
Letras duas ficarãõ,  
Com isso cantam aquelles  
Que certo cá não estão. [ LA ]

Esta mesma co'a terceira,  
E cousa em pedra encontrada;  
E' de çapato e de anel [ LA PA ]  
Uma com outra trocada.

A segunda, assim, e a quarta,  
Lugar, onde a lympha prêza  
Forma-se um bosque e rodeia,  
Cousa de amena belleza. [ LA GO ]

Trocadas estas arranjam  
De vestimenta uma parte,  
Quer d'homem, que de senhora,  
Que faz-se com gosto e arte. [ GO LA ]

A primeira e quarta formam  
O que faz agua constante  
Em lugar por onde passa,  
Sempre que é pouco abundante. [ RE GO ]

E' a primeira culpada,  
Ficando só. Sem dever, [ RÉ ]  
Com a terceira e a quarta,  
Fica quem feito o tiver. [ PA GO ]

Faz a quarta, repetida,  
Molestia, bem que ligeira  
Muito frequente, que dá  
N'uma certa ave caseira. [ GO GO ]

Se repetida a terceira,  
 Pede a criança esfaimada;  
 Authoridade faz logo  
 Destas uma acentuada. [ PA PA – PA PÁ ]

De tudo o que deixo escripto  
 Conceito não formarei;  
 Porque foi pelo conceito  
 Que o trabalho comecei. [ RE LAM PA GO ]

P. Brito<sup>68</sup>

Além do deslocamento para questões secundárias e superficiais, o leitor que ingressava no jogo das charadas criava um laço implícito com outros leitores. Ao convocar a demonstração de perspicácia e rapidez na leitura, o leitor se implicava em uma relação competitiva com outros leitores, e essa “regra” aproximava ainda mais os leitores do tipógrafo apressado pela urgência da próxima edição. Ao se transfigurar em autor das charadas, o leitor-tipógrafo poderia fornecer conteúdo para as próximas edições da *Marmota*, sem custo algum para o editor. Caso não solucionasse o enigma e não dispusesse de alguém para consultar, o leitor deveria aguardar pela próxima edição, quando poderia cruzar solução e charada, refletindo sobre o que o fez falhar. No caso de algum erro do editor, o leitor se manifestava:

Fazem hoje sete mezes que vivo ocupado! Ocupadíssimo!.. que insano trabalho. Meu Deos! penso, raciocino, conjecturo... quasi que... Não tenho tempo para comer, beber e dormir; estou velho; magro e pallido; não saio de casa, não fallo a ninguém!!! Até quando durará isto? Até que o redactor da *Marmota* dê a decifração das duas charadas do n. 14, de 23 de outubro de 1849!!<sup>69</sup>

Além desse interesse obsessivo por parte dos leitores em geral, os membros da Petalógica seriam os decifradores “ideais” para esses jogos, como podemos ler nesta observação que acompanhava mais uma charada tipográfica: “Exceptuo deste concurso todos os membros effectivos, honorarios, correspondentes e egressos da famosa Academia Petalogica, por serem os mais abalizados decifradores de charadas, logogriphos e adivinhações da terra”<sup>70</sup>. Mas a ociosidade do jogo não devia ser vista com bons olhos por alguns, a julgar pela falta de coragem desta leitora em publicar seu nome.

#### Cavaco.

<sup>68</sup> *Marmota Fluminense*, n. 420, 22 de novembro de 1853.

<sup>69</sup> Esta carta foi publicada inicialmente no *Jornal do Commercio* de depois n’*A Marmota na Corte*, n. 69, 24 de maio de 1850.

<sup>70</sup> *Correio Mercantil*, n.92, 27 de março de 1858.

A charadinha que fiz  
 De – *Relampago* – formada,  
 Por uma nobre Senhora  
 Foi primeiro decifrada.  
 Como não posso ao seu nome  
 Cadente verso fazer,  
 Em respeitar suas ordens  
 Cumpro humilde o meu dever.  
 Paula Brito<sup>71</sup>

Assim como os enigmas propõe uma sensibilização do leitor às combinações da caixa tipográfica, outras composições, mais próximas de uma forma percebida como literária, são elaboradas com base princípio similar, como o “lundu” *Ponto Final*, de Paula Brito. Ali a leitura que se propõe ao leitor-tipógrafo (ou seria um ouvinte-tipógrafo?) depende diretamente de um jogo de palavras cujas metáforas gramaticais oscilam entre suas implicações temporais e a materialidade dos elementos da caixa tipográfica. Dessa forma, “pontos e vírgulas” protagonizam o poema. O sentimento amoroso percebido como “artificial” ressoa na redundância entre os nomes dos sinais de pontuação (“reticências”, “ponto final”) e o sinal impresso (“...”, “.”). O relevo dado à pontuação simultaneamente invoca e explicita um aspecto tão essencial quanto despercebido, nada menos que o ritmo do poema:

Tive por certa menina  
 Uma paixão sem igual,  
 Que escapou de dar comigo  
 Dos doudos no hospital;  
 Porém agora  
 Meu coração  
 Poz na oração  
*Ponto final.*

Amei com pontos e virgulas,  
 Divisões e reticências...  
 Tiradas as consequencias  
 Tudo era artificial!  
 Porém agora  
 Meu coração  
 Poz na oração  
*Ponto final.*

O que ella por mim fazia,  
 Fazia a outros tambem:  
 Não ter amor a ninguem  
 E’ seu timbre natural;  
 Por isso agora  
 Meu coração  
 Poz na oração

<sup>71</sup> *Marmota Fluminense*, p. 4, n. 548, Domingo 4 de Fevereiro, 1855.

*Ponto final.*<sup>72</sup>

Paula Brito não foi o único a tematizar a caixa tipográfica em sua obra autoral. Encontramos no notável *Lembranças*, do injustamente esquecido José Antônio Frederico da Silva, publicado por Paula Brito em 1857 e saudado por Machado de Assis quando de sua segunda edição, como uma “recordação da *Petalógica* dos primeiros tempos”<sup>73</sup>, um mecanismo metalinguístico que elege os elementos tipográficos como personagens centrais do enredo de *O Rei do Ponto*. Neste pequeno conto, a personagem do título se bate em uma “sangrenta” batalha contra *K grego* com o objetivo de proteger *Sinalefa* no *Reino das Reticências*.

Neste entretanto o Rei do Ponto, que acabava de finalizar uma Oração, ao saber do sucesso, corre com um grande numero de tropas a proteger Sinalefa. Por felicidade chega a tempo, e travando luta com K Grego o põe fora de combate. O Imperador logo que se viu perdido, tirou as botas e fugio vergonhosamente com o seu exercito composto na maior parte por Dithongos, que, apesar de serem soldados valentes, tiveram que ceder o campo ás soberbas Divisões do Rei do Ponto, parte das quaes eram comandadas pelo General Til, que nesta peleja muito se distinguiu.<sup>74</sup>

Depois de derrotar o estrangeiro, o *Rei do Ponto* se apaixona por *Virgula*, filha de *Sinalefa*. Eles se casam e *Reticências* engravida de dois lindos gêmeos que nascem em seguida, seus nomes: *Dois Pontos*. Nesse mesmo livro, que possui esmerada composição tipográfica, contando com muitas vinhetas e pequenas

<sup>72</sup> Brito, Francisco de Paula. *Poesias*, 1863, p. 69-70. De acordo com a nota explicativa de Moreira Azevedo, o “lundu” foi musicado por J. J. Goyano. Letra e música foram impressos na litografia da Dous de Dezembro.

<sup>73</sup> Repetimos aqui o contexto em que encontramos esta citação pela primeira vez na obra intitulada *Machado de Assis desconhecido*: “Escrevendo no “Diário do Rio de Janeiro”, a 3 de Janeiro de 1865, sôbre um livro recém-aparecido, ‘Lembranças’, de José Antônio, ‘coleção de páginas amenas, chistosas, epigramáticas, cuja leitura faz ler sem esforço’, vale-se do pretexto para fazer mais uma evocação do ambiente que enlevadamente deve ter frequentado dez anos antes, ainda rapazinho de quize a dezesseis anos: ‘Este livro é uma recordação, – é a recordação da Petalógica dos primeiros tempos, a Petalógica de Paula Brito, – o café Procópio de certa época, – onde ia tôda gente, os politicos, os simples amadores, amigos e curiosos, – onde se conversava de tudo, – desde o dó de peito de Tamberlick até os discursos do Marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreiante nas letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. Dão-me saudades da Petalógica lendo o livro de José Antônio, – não porque êsse livro reuniu todos os caracteres daquela sociedade; dão-me saudades porque foi no tempo do esplendor da Petalógica primitiva que os versos de José Antônio foram compostos e em que saiu à luz a primeira edição das *Lembranças*. Cada qual tinha sua família em casa; aquela era a família da rua, – *le ménage en ville*, – entrar ali era tomar parte na mesma ceia (a ceia vem por metáfora), porque o Licurgo daquela república assim o entendia, e assim o entendiam quantos transpunham aqueles umbrais. Queríeis saber do ultimo acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova opera italiana? Do novo livro publicado? Do ultimo baile de E...? Da última peça de Macedo ou Alencar? Não se precisava ir mais longe, era ir à Petalógica. Os petalógicos, espalhados por toda a superficie da cidade, lá iam, de lá saiam, apenas de passagem, colhendo e levando notícias, examinando boatos, farejando acontecimentos, tudo isso sem desfaltar os próprios negócios de um minuto sequer. Assim como tinham entrada os conservadores e os liberais, tinha igualmente entrada os lagruistas e os chartonistas: no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do ato adicional; os sorvetes de José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espiritos; era um verdadeiro pêle-mêle de todas as coisas e de todos os homens’. Era exatamente a fase da Petalógica de 1855 e de 1856, – a época dos sucessos de Emy La Grua, e de Mme. Charton Demeur, nas operas de Rossini, no Teatro Provisório, emprezado por João Caetano dos santos, – a que então descreve cheio de saudades. (Magalhães Júnior, 1955, p. 295-96).

<sup>74</sup> Silva, 1857, p. 140.

gravuras, encontramos também um outro poema que convida o leitor a perceber as limitações e contradições que a metrificação impunha ao poeta a partir da composição tipográfica. Em *A oitava paralithica*, publicado inicialmente na *Marmota Fluminense*, José Antônio promove uma ruptura que não se limitava à temática algo tragicômica colocada no oitavo último verso, mas o alongava extraordinariamente de forma que o leitor pudesse facilmente percebê-lo. Ao tornar visível na composição tipográfica as limitações da metrificação convencional de um poema, abre-se a possibilidade para que essa mesma estrutura fosse questionada pelo leitor (Figuras 60 e 61).

Ainda como exemplo didático da sensibilização do leitor à composição tipográfica, encontramos singelos acrósticos nas *Marmotas*. Ao girar a posição das letras iniciais dos poemas, explicitava-se um outro sentido para a leitura, uma verticalidade que promove uma desestabilização da linearidade, como podemos observar em uma das variações que mantinham um mesmo título: *A uns lindos olhos*. Nesse caso, o nome da musa do poeta – Eloise – e formado em um acróstico na última estrofe destacado pela posição horizontal das letras (Figura 62).

Mesmo que grande parte desses jogos tipográficos guardem uma certa ingenuidade literária, sua relevância está na relação que estabelecem com o leitor. Relação por vezes didática, que aproxima leitor e tipógrafo, obrigando aquele a montar letras, sílabas e frases de modo a sensibilizá-lo para os elementos significantes da caixa tipográfica. Nos enigmas tipográficos as funções se deslocam, uma vez que o tipógrafo embaralha os significantes comandado pelo autor, enquanto o leitor percorre um caminho inverso e realiza a “montagem” do significado. Em ambas direções, construindo ou desconstruindo, a extensão dos versos enreda o leitor em desvios redundantes, no ir e vir de possibilidades combinatórias, em uma espécie de gaguejo em zigue-zague.

Para a leitura das charadas, o que se coloca em jogo não é apenas o desenvolvimento de uma linguagem poética, mas os princípios da modularidade tipográfica do impresso. Essa modularidade é simultaneamente chave e enigma, sua potência mecânica deve ser manipulada não só pelo tipógrafo, mas também por autores e leitores. É a própria substância do texto impresso que se apresenta nesses jogos tipográficos, que configuram preciosos exercícios de metalinguagem para os leitores. Assim, a experiência de escrita e leitura coincide com a de um “estreito vô”, talvez por mantê-la muito próxima ao chão da oficina tipográfica.

Entretanto, é preciso reconhecer que esses voos faziam com que os literatos percorressem a superfície dos mecanismos de linguagem, o que poderia permiti-los, mais tarde, a alçar voos mais auspiciosos.

### 3.4 A seriedade do cômico

Poderíamos dizer que a *Gazeta dos Tribunaes, dos Juizos e Factos Judiciaes, do Foro e da Jurisprudencia*, publicada por Paula Brito de 1843 a 1846<sup>75</sup>, dando voz ao universo jurídico, funcionava como exemplo negativo da imprensa faceta (Figura 63). Buscaremos inicialmente em sua análise observar o processo de especialização dos periódicos para em um segundo momento identificar a função de elementos aparentemente estranhos a uma sisuda publicação judiciária, como os anúncios e o humor.

Publicada três vezes por semana, a *Gazeta* direcionava-se a um público certo entre os bacharéis financeiramente estáveis, capazes de sustentar os custos de produção do periódico. É importante notar que, desde 1841, publicava-se um periódico homônimo em Lisboa (Figura 64). Para confirmar a falta de originalidade da imprensa nacional, ambos traduziam a *Gazette des Tribunaux*, que teve sua publicação iniciada em Paris no ano de 1786. Assim, sugerimos que nossa nada original *Gazeta* inicialmente mimetizou suas “matrizes” francesa e lusitana até que surgiram diferenças significativas resultantes de um processo de adaptação cultural e diferença tecnológica, como veremos mais à frente.

Se parece fácil imaginar a relação entre a padronização das leis e o impresso, é necessário um passo adiante para compreender o surgimento de um periódico jurídico especializado<sup>76</sup>. Grosso modo, primeiramente a imprensa ordenou e editou obras jurídicas de forma mais ou menos padronizada: constituições, leis, códigos, estatutos, regulamentos etc. Em um segundo momento o discurso jurídico passou a ser publicado em periódicos ao lado de discursos políticos, literários, científicos e religiosos. Finalmente, em um momento posterior, surgiram periódicos especializados. Nos interessa compreender as modificações desse discurso em

<sup>75</sup> É importante notar que as duas bibliografias mais completas de Paula Brito datam equivocadamente a *Gazeta dos Tribunaes* em 1846, desconhecendo que sua publicação se iniciou em 1843, como pudemos conferir na coleção encontrada no Real Gabinete Português de Leitura.

<sup>76</sup> Interessante notar que um processo de contínua especialização continua em curso no mundo atual, sendo repetidamente citado como uma das possíveis soluções no mercado editorial para o número excessivo de publicações. É óbvio perceber que a especialização é uma solução paradoxal, uma vez que quanto mais especialidades, maior será o número de publicações.

relação às diferentes configurações do *medium* impresso (livro, periódico e periódico especializado). Haveria algum impacto no próprio discurso que poderia ser atribuído a essas configurações? O que explicaria a necessidade de um periódico exclusivamente jurídico? Ou seja, o que levou um editor como Paula Brito a publicar um periódico jurídico especializado? Que particularidades atribuídas ao editor podem ser notadas em relação às publicações similares? Em que medida os leitores são capazes de interferir nesse processo?

Inicialmente é a própria dinâmica da imprensa que parece nos oferecer caminhos razoáveis para responder às questões. O desdobramento do “aprender a ler” em “aprender lendo” posicionou a hermenêutica como atividade relevante não só para um grupo restrito de magistrados e advogados, mas para todos os cidadãos conscientes das implicações da lei para sua vida cotidiana. Daí a migração do discurso jurídico de livros restritos à consulta dos especialistas para os periódicos que circulavam entre aqueles leitores que efetivamente participavam ou ambicionavam reivindicar os direitos da cidadania. O resultado desse crescimento de interesse e a maior facilidade de acesso foi uma crescente complexificação interpretativa. Como sabemos, a interpretação de um determinado texto sofre a interferência de aspectos histórico-contextuais e subjetivos, possibilitando a abdução de significações diferenciadas e, até mesmo, divergentes. Dessa forma, os novos leitores que “aprendiam lendo” provocavam irritações e contradições nos limites do discurso jurídico, causando, muito mais do que um incômodo, uma instabilidade. Diante do perigo de dissolução dos seus limites, expandidos por essas múltiplas interpretações, o sistema reage às irritações e contradições desestabilizadoras, reconfigurando-se. Parece ser justamente esse tipo de instabilidade sistêmica que dispara a reconfiguração formal no *medium*, do livro ao periódico, do periódico à sua especialização. Assim, uma nova “forma”, como o periódico especializado, revela a necessidade de reestabilização do sistema.

Poderíamos dizer que, desde o surgimento, os periódicos se configuram como um espaço problemático para o qual migravam discursos originados de diferentes sistemas e disciplinas em crise. Essa migração conflituosa se reflete claramente nos subtítulos de alguns desses periódicos, que aqui demonstramos com alguns exemplos de subtítulos selecionados dentre as publicações de Paula

Brito<sup>77</sup>: *Jornal Político, Histórico e Miscelâneo*<sup>78</sup>; *Periódico Instrutivo Sobre Política, Moral e Objetos Jurídicos*<sup>79</sup>; *Jornal Forense, Literário, Recreativo e Noticioso*<sup>80</sup>; *Periódico Religioso e Político*<sup>81</sup>; *Jornal Crítico, Satírico, Literário, Poético e Jocosos*<sup>82</sup>, *Revista Mensal, Artística, Científica e Literária*<sup>83</sup>.

Reproduzindo essa profusão, um espaço instável e problemático instaurava-se no miolo dos jornais, como demonstram as 4 subdivisões do volumoso *Correio Braziliense: Política, Commercio e Artes, Literatura e Sciencias e Miscellanea*<sup>84</sup>. Essa última seção, juntamente com a similar *Variedades*, é onipresente em jornais do século XIX. É junto a esse conjunto inclassificável que, muitas vezes, se inseria o discurso jurídico, lado a lado a notícias e anedotas. Além disso, a imposição de uma interpretação política para o texto jurídico, como vimos na citação do artigo constitucional no cabeçalho de *O Mulato ou O Homem de Cor*, impulsionava a busca por um contexto que se pretendia livre de interferências, por um espaço de autonomia. Daí o surgimento do periódico especializado, propício para a reprodução de um metadiscurso capaz de fortalecer e marcar, ao menos momentaneamente, limites e diferenças de um sistema como o jurídico que se via prejudicado por interpretações e discursos que ameaçavam sua unidade. Simultaneamente à primeira edição da *Constituição do Império do Brasil*, em 1824, a imprensa periódica vivia um momento de expansão após a independência. Apenas duas décadas foram necessárias para que surgisse o primeiro periódico dedicado “exclusivamente” às questões jurídicas, a *Gazeta dos Tribunaes*<sup>85</sup>. Lemos no editorial al do segundo ano da *Gazeta* uma clara intenção de distanciar-se do conturbado

<sup>77</sup> Esses exemplos foram selecionados entre os “Jornais e Revistas editados por Paula Brito” (Gondim, 1965, p. 78-84). Acredito que seria interessante aprofundar a análise de sistemas que se aproximam e que se afastam, principalmente em relação ao sistema aparentemente mais importante da época, a política.

<sup>78</sup> *O Conciliador Fluminense. Jornal Político, Histórico e Miscelâneo*. Rio de Janeiro, Tip. Fluminense de Brito e C., 1832.

<sup>79</sup> *O Pregoeiro. Periódico Instrutivo Sobre Política, Moral e Objetos Jurídicos*. Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1839.

<sup>80</sup> *Gazeta Judiciária. Jornal Forense, Literário, Recreativo e Noticioso*. Rio de Janeiro, Tip. de Paula Brito e Tip. Universal de Laemmert, 1861-1862.

<sup>81</sup> *A Religião. Periódico Religioso e Político*. Rio de Janeiro, Tip. de Paula Brito e Tip. do Diário de L. N. Viana, 1848-1850.

<sup>82</sup> *O Crítico. Jornal Crítico, Satírico, Literário, Poético e Jocosos*. Rio de Janeiro, Tip. Imparcial de Paula Brito, 1842.

<sup>83</sup> *Guanabara. Revista Mensal, Artística, Científica e Literária*, dirigida por Manuel de Araújo Porto-Alegre, Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo. Rio de Janeiro, Tip. da Empresa Dois de Dezembro, de Paula Brito, 1849-1856.

<sup>84</sup> *Correio Braziliense ou Armazem Literario*. Londres, W. Lewis e Paternoster Row, 1808, vol. I.

<sup>85</sup> Estamos aqui conscientemente eliminando outros fatores que podem ter interferido para o surgimento da publicação como nos aponta Ramos (2010) em um interessante estudo sobre o caso brasileiro: “o periodismo jurídico nasceu logo em seguida à reforma da organização judiciária empreendida pela lei de 3 de dezembro 1841, arquitetada justamente para aplacar o ímpeto revolucionário do início o século XIX, mediante a supressão de importantes garantias civis, como a limitação do direito ao habeas corpus, o uso indiscriminado das prisões preventivas, a restrição do pagamento da fiança, etc.”. (p. 81)

sistema político, sendo função do periódico delimitar as fronteiras do sistema. Para tanto o periódico destinava-se não só a um público especializado, como também a leigos.

Os magistrados ilustrados, que forem zelosos no cumprimento dos seus deveres, os advogados sábios de habilidade no seu ministério, os juriconsultos seriamente aplicados ao estudo profundo das leis, e jurisprudência, e ainda mesmo aquelles a quem um bocadinho de bem entendido amor próprio lhes fizer desejar que perante o público, appareçam suas idéias luminosas nestas matérias, serão os primeiros a coadjuvar-nos na empreza de dar publicidade aos actos da administração da justiça, e de quanto a ella toca; assim, porque todos elles são os primeiros interessados em fazerem honra às suas profissões por meio dos seus julgamentos, arrazoados, e até pela diversidade de opiniões, de cujo choque ordinariamente scintilla a melhor intelligencia e applicação das leis, como porque, ninguém contestando hoje, que *a publicidade dos processos, e dos debates judiciários são das mais fortes garantias do systema judicial e do representativo, a Gazeta dos Tribunaes lhes presta o verdadeiro meio e fácil para aquelle fim.*

(...) Não se entenda de modo algum que nos esquivaremos de responder e emittir com imparcialidade nossas opiniões sobre quaesquer communicados, ou artigos que nos oppozerem no interesse da sciencia jurídica, e com a linguagem della, uma vez que sejam concebidos com moderação e decoro, sem attacar nem enunciar factos da vida particular e domestica das autoridades, e empregados públicos, e, já se sabe, vindo inteiramente estranhos a affeições políticas, pois que *a Gazeta continuará sempre sem côr política como até agora, e nunca será órgão de desafogos de paixões desordenadas*; sem todavia repellar discussões por mais vigorosas que sejam, mas que aproveitem ao direito e à justiça, e entrem no programma da Gazeta.<sup>86</sup>

Com base em uma breve comparação entre as *Gazetas* francesa, lisboeta e fluminense, vamos tentar identificar de que forma a própria imprensa torna necessária a diferenciação de sistemas que deveriam se distanciar não apenas da política ou da religião, mas tornavam-se conscientes de sistemas similares, fazendo necessária a identificação de suas particularidades. Diferentes formas de autopercepção de uma certa “marginalidade” em relação à “matriz” francesa geraram reações distintas de relação e diferenciação. Pode-se perceber na leitura da versão lusitana da *Gazeta dos Tribunaes* uma constante reiteração da sua diferença dos sistemas vizinhos, como o espanhol ou o francês. Apesar de a publicação lusitana emprestar o nome e traduzir diversos artigos da *Gazette des Tribunaux*, a republicação se transformava em fator de diferenciação, como podemos ver na redação desta nota de pé de página, em um artigo traduzido do francês:

O acusado entra neste particular em explicações que não podemos reproduzir em presença do texto da lei<sup>(1)</sup> (...)

<sup>(1)</sup> Isto demonstra quanto é mais ampla que a de França a nossa liberdade de imprensa. Não falamos naquella que hoje existe de fato, porque rivalisa, se não é que leva a barra adiante a imprensa de Inglaterra. Queremos dizer da de direito e de facto, que sempre mais ou menos tem havido pela maneira benigna porque a lei se tem entendido geral, e

<sup>86</sup> *Gazeta dos Tribunaes*, n. 96, 1844, Rio de Janeiro, *grifos nossos*.

porque tacitamente parece interpreta-la o ministério publico ou o governo. (...) Um jornal prudente com certa fama de imparcial e bondoso, como é a nossa Gazeta verdadeiramente inofensiva, que não costuma exceder certos limites.<sup>87</sup>

Em primeiro lugar devemos notar que o editor francês recusara-se a reproduzir os impropérios do réu “em presença do texto da lei”, demonstrando a função do periódico especializado. Se na *Gazette*, a voz do acusado fora suprimida, o editor português fez questão de destacar o fato, que se refere não só ao processo em si, mas à publicação do mesmo. A diferença do sistema jurídico português se afirmava em seu *medium* especializado com base na tradução e crítica do sistema vizinho. Entretanto o argumento crítico não provém do sistema jurídico, mas parte da “liberdade de imprensa”, ou seja, o que permitiria que o sistema jurídico português possuísse particularidades em relação ao francês seria justamente a existência de periódicos como a *Gazeta* impressa em Lisboa. No ajuizamento da censura do editor francês, o editor português defende a centralidade do *medium* para a constituição de um sistema jurídico “verdadeiramente” autônomo, colocando a liberdade da imprensa como elemento essencial à imparcialidade jurídica. Paradoxalmente, essa liberdade que permitirá a inclusão da “voz” do acusado abre a possibilidade para que o medo do editor francês se tornasse realidade, ou seja, que o discurso “jurídico” se contaminasse com o “não jurídico”.

Em um primeiro momento, a *Gazeta* brasileira republica textos retirados de sua homônima lisboeta, reproduzindo a relação entre as gazetas europeias. No entanto, enquanto a *Gazeta* portuguesa ateu-se à edição de textos jurídicos, atraindo somente discretos anúncios de livros (em sua maioria obras jurídicas), além de alguns poucos espetáculos musicais e teatrais, a versão brasileira apresentava conteúdo mais variado. Talvez essa variação fosse consequência da escassez de colaboradores especializados, assim como podemos ler nas queixas dos “redatores”, indicando a incipiência do sistema que alimentava o periódico:

No começo deste anno (...) nos comprometemos a continuar a publicação de muitas das excellentes memórias, consultas e trabalhos da Associação dos Advogados de Lisboa, das quaes faremos escolha, e daremos preferênciã na razão da sua importância jurídica, e com especialidade das que pela identidade ou analogia com o direito e jurisprudência brasileira, podem mais interessar aos juriconsultos brasileiros. Desta forma iremos fornecendo aos nossos assignantes, que não o forem da *Gazeta* de Lisboa, o que esta contiver de melhor àquelle respeito; todavia (...) em quanto o instituto dos advogados brasileiros não nos habilitar com produtos de sua lavra, para darmos igual brilho a nossa folha. *Os redactores*.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> *Gazeta dos Tribunaes*, Lisboa, 1848, nº 883.

<sup>88</sup> *Gazeta dos Tribunaes*, Rio de Janeiro, n. 130, 29 de abril de 1844.

Nas páginas da *Gazeta* brasileira podemos ler oportunos artigos “históricos” que biografam Dom Pedro II, folhetins publicados em capítulos, “variedades” e anúncios diversos, como aquele que descreve produtos encontrados da loja de Paula Brito<sup>89</sup>. Em relação aos anúncios, ao menos uma diferença é facilmente notada: na *Gazeta* portuguesa a composição dos anúncios segue rigorosamente o padrão das três colunas; já na versão brasileira há maior liberdade na composição tipográfica. Mesmo com recursos técnicos limitados, há uma tentativa explícita de diferenciar os anúncios mimetizando outros periódicos do gênero, como se anuncia em seu próprio texto: “Declaração. Publicaremos de ora em diante, *à imitação das folhas judiciárias da Europa*, todos os annuncios que se nos remetter para serem inseridos em lugar competente, como abaixo se vê.”<sup>90</sup> (Figura 65). Enquanto o discurso jurídico lusitano buscava de forma autorreflexiva seu ideal na liberdade da própria imprensa, na *Gazeta* do Rio de Janeiro, a escassez na produção de textos locais, a estruturação variada do conteúdo e a composição exuberante dos anúncios demonstrava uma certa fragilidade do sistema. Na ausência de metadiscursos suficientes, outros discursos acabavam por conviver com o jurídico. Entretanto, inesperadamente, ao afastar-se de um cerrado discurso autorreflexivo como princípio de autonomização, surgiria uma possibilidade de reflexão produtiva para o sistema. Tal movimento se realiza na inesperada presença de um discurso cômico junto à seção de variedades. Talvez justamente pela dissonância à sisudez com a qual a justiça reveste sua aparência pública, o cômico forçava uma necessária aproximação do discurso jurídico à realidade que muitas vezes lhe era avessa. Vejamos um exemplo publicado sob o título onipresente “Variedades” (Figuras 66 e 67):

BELO MODELO DA CERTIDAÕ DE UM OFFICIAL DE JUSTIÇA, NA BAHIA

Certifico eu official de Justica desta cidade e seu termo que emuertude do des paxo fui ao Bonfim em CaZa de João DaMaçeno cas ter e cendo ahi para o rrequerer este me mandou diZer que estava doente que não me podiafalar dice eu a sua Muller que marcava le para outor dia ele me comparecer para eu. Fazer minha eZecução e hindo no outor dia orrequerir em cua peçõa pela rreferida sentenca do que ficou bem-ciente em fê de verdade paco apresente certidao. B\* onZe de feeverero de mil e oito centos e trinta e sete.

<sup>89</sup> “Na praça da Constituição n. 64, loja de Paula Brito, vende-se papel, pennas, tinta, e todo os mais objectos de escritório; listas de família; guias para inspectores, e para inspeccionados; collecções de versos para lenços; receitas para doces (no Charlatão); rapé arêa preta, Bahia, e novo Lisboa; Folhinhas do Sr. Laemmert para o corrente anno, novellas, romances, farças e mil outras miudezas por preços razoáveis, todas de bom gosto e qualidade, como é já sabido.” (*Gazeta dos Tribunaes*, 4º Anno, Sexta-feira 16 de janeiro de 1846, nº 290)

<sup>90</sup> *Gazeta dos Tribunaes*, Rio de Janeiro, n. 135, 17 de maio de 1844, grifo nosso.

*Antonio Nunes Pimenta*

AINDA A BOA ORTHOGRAPHIA DO SR. PIMENTA, OFFICIAL DE JUSTIÇA, NA BAHIA

Certifico eu official de Justiça desta cidade e de seu tremo que fui Atapagipe digo ao Bom fim para rrequerer a João Damaceno e Castro em peca de sua Mulher digo e na peca dele fi car rrequerida sua Mulher Mais chegando na caZa do çupil, cado dicerãome todos os famalos dacasa que elle inda estaua dei tado pois era de minha fiquei esperando de que celevantace cã embaso na Lojã, e adepois pegarão a dizer que já cetinha hido porrico fiquei certo que ele se a cultava em fé de verdade paço a preZente certidão. B.\* 16 de janeiro de 1837.

*Antonio Nunes Pimenta*

(copiado dos autos originaes)<sup>91</sup>

O que significa a publicação dos infelizes desvios ortográficos do official de justiça baiano em um periódico que tem por princípio estabilizar o sistema jurídico?<sup>92</sup> Como explicar a presença do cômico no austero universo do judiciário? Significativamente esses textos, assim como outros similares, eram posicionados ao final da publicação, como se questionassem tudo o que foi impresso até ali. A caligrafia do official de justiça seria capaz de desconstruir os mais brilhantes argumentos ao apresentar uma realidade incontornável: que fazer quando os próprios integrantes do sistema são incapazes de operar algumas de suas ferramentas centrais (a escrita e a leitura)? Se um sistema que pretende estender sua área de influência tem entre seus integrantes um Sr. Pimenta, o que dizer daqueles que

<sup>91</sup> *Gazeta dos Tribunaes*, Rio de Janeiro, n. 96, 3 de janeiro de 1844. O efeito cômico da “boa orthographia” fica um pouco prejudicado para o leitor contemporâneo por conta das diferenças entre a ortografia hoje e a do século XIX, o que já poderia ser por si só motivo de risadas. Este mesmo efeito pode ser encontrado em outras situações como, por exemplo, na leitura do que chamei em outra parte “tipografia popular” (Martins, 2005). Mas é exatamente o mesmo efeito a que se referem algumas notas incluídas na *Marmota Fluminense*, que reproduz em suas colunas erros recolhidos em tabuletas e letreiros espalhados pela Corte Imperial. No exemplo citado é ainda importante ressaltar que o editor tem o cuidado de incluir a informação de que o texto fora “copiado dos autos originaes”, explicitando as diferenças entre os erros manuscritos e a correção impressa.

<sup>92</sup> Não se tratavam apenas dos erros ortográficos, mas de anedotas que poderiam tranquilamente ser contadas à mesa da taverna, como a que transcrevemos aqui: “Nenhum juiz de paz haverá hoje que não saiba que nas questões sobre separação conjugal, como questões de estado, não pode haver transacção, e por isso não pertencem ao seu juízo; no princípio, porém, não era assim: alguns se enganaram. À audiência de um delles veiu citada uma mulher, não daquellas que agora costumam chamar de idade equivocada, porém ainda em muito boa idade, de quem o seu marido desejava desquitar-se, como dizia em seu requerimento, do qual porem não contava quaes os motivos que tivesse para uma tal pretensão.

O autor achava-se presente, e o juiz que lhe custava atribuir a modéstia da parte, a falta desta allegação indispensável, achou que era do seu dever fazer algumas perguntas ao autor.

*Juiz.* Sua mulher tem-se comportado mal? – *Autor.* Não Sr.

*J.* Sua mulher tem moléstia contagiosa? – *A.* Não, Sr.

*J.* Pretendeu tirar-lhe a vida, ou por mau gênio ou ciúmes, se lhe torna insuportável? – *A.* Não, Sr.

*J.* Então o que tem a dizer contra sua mulher? – *A.* Nada: eu cá me entendo ; é porque não posso viver com ella. Olhe, Sr. Juiz, deixe-me contar-lhe o que succedeu um destes dias. Mandei fazer uns sapatos ; disse que os queria à moda, folgados, e de bom cabedal ; trouxe-mos o mestre no dia convencionado ; proveio-os e disse-lhe que os levasse, que não estavam como eu queria ; tornou-me elle: –Freguez, que tem que dizer aos sapatos, não é bom o cabedal? – E’. – Não estão folgados? – Estão. Não estão à moda, como os queria? – Sim Sr. – Então que defeito lhe põe? – Nenhum; *mas eu cá é que sei onde me apertam.*” (*Gazeta dos Tribunaes*, Rio de Janeiro, nº 101, 15 de janeiro de 1844)

estão fora desse sistema? Estariam eles preparados para as ações de linguagem desse sistema que não fossem aquelas realizadas pela força policial?

A publicação dos desvios ortográficos apresentava uma dimensão de realidade capaz de questionar não só algumas limitações da extensão do próprio sistema jurídico, mas também revelavam as fragilidades de sua nova estratégia de legitimação, ou seja, do próprio periódico especializado. Ao reproduzir em tipos de metal o malfadado manuscrito do oficial baiano, gera-se um efeito cômico que não se restringe aos absurdos da ortografia. Os desvios e irregularidades do manuscrito se manifestavam sobre o impresso, subvertendo seus critérios de seleção, ignorando a revisão e obrigando ao tipógrafo a compor, intencionalmente, os erros de grafia. O manuscrito se fazia presente no impresso ao convocar no leitor a imaginação de uma claudicante caligrafia. Diferenciando-se da mão firme que redige uma correspondência, os garranchos dos Sr. Pimenta – “(copiado dos autos originaes)” – dependiam de um editor disposto a desobedecer regras para simular mecanicamente seus erros, deslocando os tipos móveis de suas posições programadas. Assim como a “certidão” incorreta, o tipógrafo imitou os desvios e irregularidades do gesto caligráfico, desautomatizando a composição, gerando para o leitor uma simulação mecânica do manuscrito que dispara o efeito cômico. Apesar de pouco afeito à seriedade jurídica, por um caminho retorcido, o riso promove um importante movimento autorreflexivo e contribui para consolidar a autonomia do sistema. Na medida em que questiona simultaneamente a legitimidade e as estratégias de legitimação, o cômico tem o mérito de revelar a distância entre discurso e realidade, demonstrando que as dificuldades para a institucionalização ultrapassavam qualquer habilidade retórica. Para o leitor especializado, a revelação de sua própria fragilidade e limitação não deveria ser um motivo para cair na gargalhadas, mas certamente cumpria a importante função de revelar a impossibilidade de se produzir artificialmente limites que fossem completamente livres de contaminações e, principalmente, que as dificuldades para a institucionalização residem na formas de comunicação do sistema com o que permanece externo a ele.

### **3.5 O riso autômato**

Se concordamos que a autonomia editorial é decorrente de um predomínio de

critérios intelectuais para ajuizar a seleção dos textos a serem publicados, ou seja, da crença de que as qualidades estéticas e intelectuais da obra devem determinar sua publicação, independentemente do lucro resultante da sua venda, teremos dificuldades em enquadrar Paula Brito a esse conceito. As transgressões ao universo literário que se iniciaram com sua própria existência – o mulato letrado – foram marcadas por uma ampla trajetória social ascendente construída com base no saber manual do tipógrafo. Dessa forma sua experiência literária foi forjada simultaneamente sobre o artífice e o *self-made man*, tanto o artista tipográfico quanto a atividade empresarial constituíram bases para sua autonomia editorial. Como primeiro passo em direção à autonomia, a expressão com a qual se autodenominou, “impressor-livre”, promovia uma junção entre o ofício industrial da tipografia e um conceito central para o pensamento liberal. Além de movimentar-se entre diferentes classes sociais, da oficina tipográfica ao salão literário, foi o constante deslocamento entre os diferentes fazeres do universo letrado o que marcou sua obra autoral e também produziu uma percepção ampla e complexa das letras e do literário. Desses movimentos e deslocamentos surgiu uma autoconsciência multiperspectivada que impulsionou sua autonomia. Dessa forma, ser um editor pioneiro não implicava apenas em escolhas estéticas ou ideológicas, mas foi resultado de reflexões conscientes de sua atividade multifacetada, incluídas as questões manuais e econômicas.

Perseguindo o ideal de “ver um dia a imprensa grande no país”, Paula Brito conjugava arte e indústria aproximando o *ser* autor do *fazer* tipográfico, ou seja, estreitava relações entre atividades aparentemente díspares, aquela que cria e formula conceitos e esta cujos gestos devem ser precisos como uma máquina. Seguindo a natureza industrial da imprensa, para o editor publicar significava publicar para muitos, ao menos enquanto potência. Dessa forma compreendemos que a opção por publicar autores nacionais foi feita a partir de uma espécie de nacionalismo pragmático que sofria interferência dos anseios de um público leitor e os interesses do poder estatal. Ser “impressor-livre” implicava em conjugar aspectos manuais da imprensa a um conceito liberal, e foi essa ambiguidade que permitiu ao editor operar uma curiosa tática quando a identidade de operário das letras servia de máscara para exercer maior liberdade intelectual. Livre de amarras ideológicas, foram as mãos autômatas do tipógrafo que possibilitaram a polifonia política ouvida em suas publicações. O aparente distanciamento da política, justi-

ficado pelo automatismo da própria imprensa, funcionou como abertura de um espaço inédito que libertou a importante atividade do editor de uma integridade conceitual ou ideológica. Servindo-se da máscara híbrida de “typographo-editor”, Paula Brito foi capaz de evitar os entraves da ação política direta, possibilitando que suas reuniões e publicações se formassem como espaços móveis e dinâmicos que, assim como a tipografia, deveriam ser regidos por um fazer artístico. Em outras palavras, ao compreender seus diversos *fazeres* como *artísticos*, Paula Brito desenvolveu sua autonomia.

Como tradutor e autor, Paula Brito deparou-se com os interesses e limitações impostos por outros editores que não ele mesmo. Essa experiência foi importante não só para sua inserção no universo literário como um igual (e não como um rele impressor ou tipógrafo), mas para que compreendesse as particularidades e dificuldades formais da criação literária, contribuindo para que valorizasse os originais escritos por brasileiros (inclusive economicamente), definindo-os como prioridade para suas publicações. Além disso, *ser* um autor facilitava uma percepção mais autoconsciente da distância percorrida entre suas intenções e o leitor, o que configura o espaço de atuação do editor. Na medida em que sua obra autoral se afastava de uma pedagogia moral, abria espaço para o fortalecimento do editor autônomo. Consciente das limitações impostas pelo processo editorial, questionando a assertividade da intenção, o autor parece abandonar o entusiasmo pedagógico e encomiástico dos primeiros escritos abraçando algum ceticismo, enquanto o editor se transformaria de forma notável, uma vez que a participação ativa dos leitores na construção de um espaço literário passaria a ser considerada conscientemente. Na medida em que as qualidades combinatórias da tipografia eram transmitidas interativamente aos leitores através de jogos, uma importante metareflexão se tornaria comum. Fossem jogos de palavras, enigmas ou motes a serem glosados, o que se buscava era demonstrar ao leitor as potencialidades compositivas da linguagem, ou seja, deslocá-lo para um espaço em que ele mesmo poderia desenvolver sua autonomia. Ao se afastar de um projeto que pretendia moldar o leitor, assumindo um certo descontrolo no processo de significação, proposições editoriais como os jogos tipográficos e os motes literários da tentativa de disseminar a autonomia entre leitores.

Lembrando “os processos de produção do cômico”, ou seja, a “comicidade”, na filosofia de Bergson, acreditamos poder explicar um pouco melhor como o riso

do leitor poderia encaminhá-lo em direção à autonomia. A fórmula sintetizada pelo filósofo como ponto de partida para conceituar o comicidade – “o mecânico sobreposto ao vivo”<sup>93</sup> – é relevante, especialmente se associamos a ela a noção de que a tipografia, arte mecânica, se contrapõe a outras manifestações da linguagem como a oralidade e mesmo o manuscrito, que apresentam maior flexibilidade às contingências da vida cotidiana. Dessa forma, a comicidade se situaria entre vida e arte, entre o cotidiano e as letras impressas, fazendo do riso gesto de apropriação que se direciona simultaneamente ao mecânico que se estabelece na vida e à vida mecânica, ou seja, a comicidade é o fio que poderá relacionar os artifícios tipográficos à rigidez dos hábitos, vícios e costumes da sociedade e, mais ainda, relacionar a mecânica de produção e circulação de textos à vida do homem de letras.

Lembremos os três pressupostos atribuídos ao riso por Bergson: 1) “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”<sup>94</sup>; 2) diferentemente de uma reação sentimental, aquele que ri é uma espécie de “espectador indiferente”; 3) o riso é sempre social. Ao definir o homem como o animal que faz rir, Bergson distingue os processos de produção do cômico como algo tipicamente humano. O autor afirma que o riso se dirige à inteligência pura, o que nos interessa pelo fato de relacioná-lo a uma forma de inteligência, principalmente se pensarmos que os tempos de Paula Brito foram marcados pela emoção romântica. Seguindo o raciocínio, ao afirmar que “o riso não tem maior inimigo que a emoção”<sup>95</sup>, podemos constatar a necessidade de um certo afastamento naquele que ri, uma indiferença, uma “anestesia momentânea do coração”<sup>96</sup>, o que indica um princípio de racionalidade relevante para o desenvolvimento da autonomia. Desligando o riso da emoção, Bergson abre a possibilidade de observar a inteligência da comicidade que interrompe momentaneamente o fluxo incessante do “vivo” ao se interessar por um movimento isolado que pode ser observado de alguma distância, assim como o *frame* literário. Quando a interrupção da dinâmica da vida cotidiana pela mecânica do impresso é experimentada pelo leitor, assim como o herói cômico, ele passa a funcionar como uma imitação mecanizada do humano, tornando-se ele

<sup>93</sup> Bergson, 2001, p. 28. Em uma tradução alternativa lemos “mecânico calcado no vivo” (Belli, 2002). No texto original de Bergson: “Du mécanique plaqué sur du vivant”.

<sup>94</sup> Bergson, 2001, p. 2.

<sup>95</sup> Op. Cit. p. 3.

<sup>96</sup> Op. Cit. p. 4.

próprio objeto risível<sup>97</sup>. Finalmente, sabendo que as risadas ecoam sempre dentro de um determinado grupo, o que certamente colaborou para o fortalecimento da cumplicidade entre uma comunidade letrada<sup>98</sup>, o riso tem na revelação do ridículo de algo mecanicamente repetido, de um hábito ou vício da comunidade sua função comum, sua significação social.

Os constrangimentos e modificações sociais decorrentes do riso explicam o provérbio latino *ridendo castigat mores* e, no caso de Paula Brito, a opção por publicar e redigir entretenimentos impressos que fazem rir pode ser compreendida como uma reformulação de sua pedagogia moral. Não mais fazer do leitor um estereótipo por meio da circulação de textos morais, mas sensibilizá-lo, por meio do riso, para os recôncavos do cotidiano paralisados por movimentos repetidos mecanicamente. O riso seria então uma espécie de gesto social duplo capaz de demonstrar uma certa utilidade ao flexibilizar a rigidez mecânica da sociedade, mas que apresenta uma qualidade estética ao isolar esta mesma rigidez para que seja observada como espetáculo, como algo risível. A dimensão estética nos permite dizer que ao publicar algo risível, o editor projeta a possibilidade de desenvolvimento de uma autonomia ao leitor. Em meados do século XIX, momento histórico de surgimento de um editor autônomo, a consciência necessária das qualidades do *medium* impresso emerge no leitor capaz de identificar diferenças da imprensa mecânica em contraste ao corpo e à oralidade. O riso se configurava como reação, como percepção do mecânico na linguagem pulsante, contrastando à flexibilidade de sua performance oral ou caligráfica. Na tentativa de reproduzir os desvios da fala e do corpo, a impressão tipográfica apresentava ao leitor-tipógrafo sua notável rigidez, produzindo comicidade. Percebida como *impressão em falso*, revelava ao leitor seus artifícios mecânicos: repetição, inversão, serialização, intercâmbio de partes. Se por um lado o impresso tinha a capacidade de representar o mecânico instaurado no cotidiano, o riso também se refle-

<sup>97</sup> Assim Bergson descreve um leitor distraído, tendo como inspiração ninguém menos que Dom Quixote: “Suponhamos (...) que um indivíduo tenha feito dos romances de amor ou de cavalaria sua leitura habitual. Atraído, fascinado por seus heróis, vai aos poucos destinando apenas a eles pensamento e vontade. Ei-lo a circular entre nós como um sonâmbulo. Suas ações são distrações. Só que todas essas distrações se vinculam a uma causa conhecida e positiva. Já não são, pura e simplesmente, *ausências*; são explicadas pela *presença* do indivíduo num meio bem definido, embora imaginário” (2001, p. 9-10).

<sup>98</sup> Podemos confirmar este efeito comunitário do riso em uma crítica publicada dos versos de José Antonio: “Quem não leu a colleção de versos recentemente publicada com o titulo de Lembranças de José Antonio? Quem, lendo-a, não se vio a cada instante assaltado de um frouxo de riso por alguma subita inspiração do espirito satyrico?(...) Rir de tudo e de todos, foi o systema philosophico de Democrito: se o philosopho grego porém ria-se dos outros, e assim revelava orgulho, o poeta brasileiro ri-se até de si e dos seus versos, tanto como dos outros, e assim apenas mostra o que é: um genio feliz que não se preoccupa por demais com o que não merece demasiada preocupação.” (*A Marmota*, n. 911, 25 de dezembro de 1857).

tia sobre a própria tipografia, como uma reação à artificialidade mecânica da linguagem. Assim, os impressos indicavam para ao menos duas dimensões onde o leitor-tipógrafo poderia identificar o mecânico, a realidade cotidiana e a realidade impressa, passando de uma a outra, poderia, rindo, construir autonomia.

Como vimos, a autonomia do editor Paula Brito não poderia se destacar completamente de suas demais funções e identidades, especialmente de sua sensibilidade tipográfica. Em um constante ir e vir, da mão ao conceito, do corpo ao espírito, o editor pavimentou um caminho que poderia guia-lo e a seus leitores em direção à autonomia. As assimetrias entre a ordem gráfica do impresso e a desordem de sua experiência cotidiana, entre a rigidez dos encaixes tipográficos e a fluidez da voz (ou vice-versa), eram experimentadas pelos leitores através de jogos de palavras, perguntas e respostas, enigmas, charadas, acrósticos etc. Não só percebendo o funcionamento do mecânico, mas eles mesmos capazes de vivificá-lo, leitores acompanharam Paula Brito em sua aventura autônoma. Refletindo sobre o impresso, o riso se tornaria uma poderosa ferramenta para corrigir seus próprios vícios que insistiam em repetir formas empoladas com uma erudição encenada. Alguns dos mais vigorosos espíritos zombeteiros que se manifestariam na imprensa, buscando injetar vida em sua mecânica apareceriam nas reuniões da Petalogica, como veremos em seguida.

## 4. Petas no ar

*Nesta perspectiva, em que oralidade significa vocalidade,  
todo logocentrismo se desfaz.*

Paul Zumthor

#### 4.1 Escutando a lógica

Inicialmente, para compreender as “petas” disparadas por Paula Brito e seus petalógicos, vamos aproximá-las aos conceitos de *voz* e *performance*, assim como formulados por Paul Zumthor. As potências do paradoxo e do humor desenvolvidas por Gilles Deleuze<sup>1</sup> nos oferecem também valiosos conceitos para compreender o funcionamento da *Petalógica*. Como hipótese inicial podemos dizer que a enunciação e disseminação das “petas” ganha sentido somente se for considerado como *performance*, o que faz das reuniões da *Petalógica* um momento privilegiado para se observar a ressonância de uma polifonia de vozes e gestos anônimos que compõem o ambiente literário. Além disso, a formulação paradoxal da *Petalógica* potencializa e expande o desenvolvimento da linguagem literária ao provocar oscilações entre conceitos importantes como verdade e mentira, cotidiano e ficção, corpo e sentido, fala e escrita. Acreditamos que essas oscilações simultaneamente colaboram para a ampliação do universo literário, assim como possibilitam uma experiência reflexiva para seus integrantes.

Buscando uma “poética geral da oralidade”, aplicável à transmissão da poesia por meio da voz e da memória, o medievalista Paul Zumthor elegeu a concretude da voz como algo que constitui toda obra denominada literária. Realizando uma notável distinção entre texto e obra, o autor relaciona de forma inequívoca obra e performance, ampliando o conceito de literário: “a obra inteira [é] concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e lugar dados, dos participantes da ação”<sup>2</sup>. Assim como Zumthor, identificamos na voz essa qualidade constitutiva do literário, o que o aproxima da *performance*, afastando a oposição entre oral e escrito.

Ao identificar modificações da oralidade em seu contato com a escritura, Zumthor elabora o conceito de “oralidade mista”, que surgiria no caso da influência do escrito permanecer externa, parcial e atrasada. Em perspectiva inversa, Jack Goody<sup>3</sup> identificou limitações dos usos da escrita em sociedades predominantemente orais. A noção de “cultura escrita restringida” foi desenvolvida pelo antropólogo britânico ao investigar aspectos sociais, religiosos ou técnicos que limita-

<sup>1</sup> Nos referimos aqui aos conceitos desenvolvidos na obra *Lógica do Sentido* (1974).

<sup>2</sup> Nesse trecho Zumthor está se referindo à “literatura” medieval (1993, p. 10.).

<sup>3</sup> Para compreender melhor o conceito de “cultura escrita restringida”, quando restrições ao controle social e material da escrita apontam para suas limitações de projeção em determinadas sociedades, ver a Introdução de Goody para o livro de artigos compilado pelo autor, *Cultura escrita em sociedades tradicionais* (1996), especialmente pp. 21-30.

vam a capacidade de transformação cultural da escrita em sociedades africanas tradicionalmente orais. Mas não precisaríamos ir tão longe para buscar críticos que observaram relações entre oralidade e escrita. Nossa crítica literária já derramou muito de sua tinta acusando o fenômeno da oralidade, quase sempre como um incômodo, como um intruso no específico literário.

O enraizar-se do romantismo representou o triunfo da oralidade na literatura: o predomínio da experiência da palavra falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva. Indigência intelectual e analfabetismo generalizado condicionaram sutilmente, desde então, e por longo tempo, os estilos nacionais, inclinando-os ao verbalismo e aos efeitos fáceis, e fomentando a linguagem declamatória, de conteúdo epidérmico, às expensas da análise aprofundada dos sentimentos e situações.<sup>4</sup>

Concentrado em identificar os problemas estruturais em um sistema intelectual brasileiro, apesar do elevado grau de autoconsciência e reflexividade, Luiz Costa Lima descreve a perniciosa infiltração da oralidade na “civilização escrita” cunhando o conceito de *auditividade*:

A base da nossa crítica à oralidade, entre nós dominante, se baseia no fato de que ela no entanto se dá no interior de uma civilização escrita. As sociedades iletradas são naturalmente orais e não recairemos no conhecido vício evolucionista de considerá-las por isso inferiores. Cada uma destas modalidades de geração da cultura, a oral, a escrita, determina mecanismos diferenciados de aprendizagem, de retenção e de fecundação do saber. Estes mecanismos só se tornam prejudiciais quando, próprios a uma das modalidades, são entretanto dominantes no interior da outra. Para que não se confunda a situação que nos parece peculiarizar o sistema intelectual brasileiro com a da cultura oral, devemos reservar o nome *cultura auditiva* para aquela. (...) Mas o que significa termos uma cultura de dominância oral, numa civilização da escrita? Significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível. (...) [Na cultura auditiva] a dominância oral significa que a escolha das palavras e a composição das frases visam a suscitar um efeito de impacto sobre o receptor, sem que este se confunda com uma recepção propriamente intelectual.<sup>5</sup>

A argúcia do crítico se desdobra em sínteses valiosas para apontar a “precariedade” de nosso sistema intelectual: “persuasão sem entendimento”, “culto ao improvisado”. No entanto, apesar da notável identificação de vestígios de oralidade na estrutura de um sistema intelectual escrito, o conceito de auditividade segue

<sup>4</sup> É importante contextualizar um pouco melhor a citação: “O romantismo encontrou vários outros canais de implantação nacional além da funcionalidade ideológica do indianismo. Usando e abusando de gêneros menos “nobres” e mais populares do que o repertório neoclássico – a canção de verso curto, o folhetim, a comédia farsesca – a literatura romântica manteve-se permeável à criação folclórica e à sublitteratura, isso numa sociedade pouquíssimo livresca e escassamente letrada. Graças a essa ‘porosidade’ cultural, a produção do romantismo entrou nos costumes, assegurando-se um tipo de consumo muito diferente da degustação forçosamente limitada, porque restrita a uma plateia culta, do arcadismo. Em face dos estilos seus sucessores, o nosso romantismo faz figura de literatura meio analfabeta, ao alcance intelectualmente bem pouco elevado das sinhás e dos estudantes do Segundo Reinado. Literatura para mulheres e jovens, o que significa, a essa época, de pouca informação e pouco pensamento.” (Merquior, 1977, p. 55).

<sup>5</sup> Lima, 1981, p. 15-16.

não atribuindo quaisquer aspectos positivos ao “oral”. Acreditamos ser necessário incorporar positivamente o conhecimento tradicionalmente baseado na oralidade, de outra forma não escaparemos do efeito perverso e persistente que a noção de atraso nos relega<sup>6</sup>. Reposicionando a auditividade, João Cezar de Castro Rocha foi capaz de inverter o valor inicialmente atribuído ao conceito. Ao contextualizá-lo junto à sociabilidade cortesã, quando, de acordo com o autor, o espaço público encontrava-se atrofiado pelos interesses cordiais e pela exigência presencial, seria possível compreender a retórica voltada à audiência como estruturadora da produção literária em circulação à época.

Pretendo relacioná-lo [o conceito de auditividade] ao horizonte recepional marcado pela atrofia da esfera pública e pela presença de homens cordiais. Deste modo, o conceito de auditividade não fica reduzido a um sintoma da precariedade da cultura letrada – uma cultura baseada no domínio da palavra impressa. É mais fecundo inscrever o conceito de auditividade no âmbito de uma sociabilidade cortesã e, assim, sugerir mais uma forma de aproximação entre a produção literária das décadas iniciais do Segundo Reinado e o sistema discursivo constituído pela retórica.<sup>7</sup>

Concordamos com essa perspectiva, mas também acreditamos ser necessário voltar às formulações de Zumthor para que possamos nos desvencilhar, por meio de aspectos que constituem qualitativamente a voz, das armadilhas impostas pela oposição entre escrita e oralidade<sup>8</sup>, incorporando ao literário elementos que não lhe seriam estanhos, mas parte integrante de sua substância:

No momento em que ela [a voz humana] (...) enuncia [o texto] transforma em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, por um efeito contrário mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a ficção da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. À exposição prosódica e à temporalidade da linguagem a voz impõe assim, até apagá-las, sua espessura e a verticalidade do espaço.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Não desejamos prolongar muito a discussão, mas esse mesmo conceito de *auditividade* foi amplificado pelo pelo autor, o que resultou, no caso de um leitura crítica de algumas crônicas de Machado de Assis, em algo mais positivo. Em ensaio de título revelador, “*Machado: mestre de capoeira*”, Costa Lima afirma: “a auditividade machadiana é consciente e experimentalmente praticada. O encadeamento proposicional, embora sintaticamente bem estabelecido, é propositalmente solto. Mas, por isso mesmo, seu texto não tem nada de frouxo. Ao contrário, a leitura atenta mostra-o conduzido por um princípio que chamaríamos de *constelacional*, radicalmente distinto de uma argumentação de cunho linear.” (2002, p. 335)

<sup>7</sup> Rocha, 1998, p. 94.

<sup>8</sup> Assim como vimos no tópico “lições de escritura”, Zumthor acompanha a crítica feita por Derrida às restrições de uma noção de escritura: “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’”. (2010, p. 24-25)

<sup>9</sup> Zumthor, 1993, p. 21-22.

Ao adotar a noção de “vocalidade”, buscamos evitar uma concepção linear do literário, como puro resultado da escrita. São nas sutilezas da voz, apagadas ou esquecidas pela historiografia literária, que pretendemos nos concentrar. Para tanto vamos descrever não só *o que* Paula Brito e seus contemporâneos falavam e escutavam, liam e escreviam, mas *como* textos eram produzidos e recebidos, lidos ou improvisados, especialmente durante as reuniões da *Petalógica*.

Como já dissemos, essas reuniões configuram um fenômeno privilegiado para compreender a relevante presença da voz e a *performance* no ambiente literário da época. Para tentar observá-lo, selecionamos um conjunto de artigos e fragmentos que se referem à sociedade<sup>10</sup> e neles vamos buscar “índices de oralidade” para compreender *como* a voz se manifesta no literário e quais são os aspectos que nos permitem considerar Paula Brito um *editor da voz*.

Vamos iniciar escutando o que nos diz o neologismo “*Petalógica*”, que é formado por uma simples junção de palavras, “peta” e “lógica”<sup>11</sup>, palavras comuns à época, mas com sentidos divergentes, como veremos mais à frente. A própria opção pela invenção de um neologismo já diz algo da sua singularidade inventiva. Também não podemos deixar de notar que, mesmo que o nome “*Petalógica*” apareça isolado, algumas vezes é antecedido por “Sociedade”, formando então “*Sociedade Petalógica*”. A julgá-la por esse nome completo, pode-se pensar, equivocadamente, que funcionaria como uma hermética agremiação literária. Mas, muito pelo contrário, se havia ali algo de hermético, não eram as portas da loja de Paula Brito, sempre abertas para que qualquer um participasse das reuniões. Vejamos um relato que, ao descrever uma recepção equívoca do neologismo, revela-nos uma de suas principais estratégias programáticas, talvez àquele momento não muito claras para seus contemporâneos:

A palavra “petalógica” vinha de *peta*, mentira, – mas naqueles dias românticos supunham-na derivada de pétala os não iniciados que dela ouviam falar. João Caetano ria! As pétalas da Petalógica! Machado ria.<sup>12</sup>

O que, então, podemos apreender do funcionamento da *Petalógica* nesse relato? Em oposição aos “não iniciados”, pressupõem-se os iniciados, sendo que haveria, então, uma diferença entre uns e outros, entre os letrados estritamente

<sup>10</sup> Esses textos foram coletados principalmente entre os anos de 1853, quando encontramos a primeira menção à sociedade, e 1861, ano da morte de Paula Brito.

<sup>11</sup> Algumas vezes encontramos nos periódicos da época “pêta” grafada com o acento circunflexo, o que corresponde à sua correta pronúncia. Por sua vez “lógica” não possuía acentuação.

<sup>12</sup> Fonseca, 1960, p. 102.

românticos e os que compartilhavam os segredos da *Petalógica*. Nas gargalhadas dos ilustres petalógicos mencionados, reside a chave para compreender essa diferença. Ora, o *riso* era justamente o efeito buscado pelas *petas*, eram direcionadas aos tolos incapazes de perceber o óbvio, mas ávidos para acionar alguma sanha supostamente erudita. Retomaremos a esse ponto logo mais, pois a associação às pétalas ainda nos permite avançar um pouco.

A associação dos não iniciados às pétalas não teria sido por acaso, mas se deve à presença recorrente da temática de flores na literatura da época, fosse nas longas polêmicas que comparavam o cravo e a rosa, fosse na definição de diferentes significados para cada flor, que chegavam mesmo a ordená-las em um “dicionário de flores”. Lembremos também que um conjunto de poemas poderia ser chamado “ramalhete”, como se fossem *bouquets* a serem oferecidos às damas da sociedade. Ao notar a relevância das flores para a imaginação literária na época, o riso ali não se direcionava apenas à ignorância dos não iniciados, mas surgia de um significado secundário oposto à experiência idealizada de um passeio pelo jardim romântico. Além de mentira, “peta” também pode significar “mancha de podre na fruta” ou simplesmente “podridão”. É no contraste entre a suavidade do perfume das flores e o fétido odor das “petas” que podemos compreender a comichade das “pétalas da Petalógica”.

De fato, o chiste involuntário é muito feliz ao invocar aspectos olfativos, uma vez que, acompanhando a história do riso de Bakhtin<sup>13</sup>, sabemos o quanto odores que emanam do “baixo material corporal” podem ser um fio condutor para piadas intermináveis. Os petalógicos não eram avessos a uma certa escatologia, ao menos indiretamente, como pudemos conferir no mote citado no capítulo anterior<sup>14</sup>. Podemos perceber esse mesmo movimento em direção ao “baixo corporal” no artigo de abertura de uma publicação saída das prensas de Paula Brito, intitulada *A Rolha*:

Teve Portugal, há poucos anos os seus Serpentes, Rebecas e Trombetas; teve o Brasil os seus Papagaios, Periquitos e Macacos; este tem hoje filhos de pais incógnitos e outras produções da mesma qualidade; por que motivo, pois, não terá também uma rolha, que, convenientemente aplicada, obste às exalações pútridas, com que uma caterva de ambiciosos mal intencionados está infeccionando nosso país?<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cf. Bakhtin, 2008.

<sup>14</sup> Nos referimos ao mote: “*Sentada em certo lugar / Escreveu-me a minha bella. / O papel trouxe o cheirinho nho / De certa cousa amarela*”, publicado na *Marmota Fluminense*, n. 470, 16 de maio de 1854.

<sup>15</sup> *Apud* Vianna, 1945, p. 336. Este artigo foi citado por Hêlio Vianna ao descrever a *Pequena Imprensa da Regência de Araújo Lima (1837-1840)*.

Além de afetar o corpo convocando os espasmos do riso ou uma imaginação olfativa, a junção entre “peta” e “lógica” aponta simultaneamente para direções opostas, desenhando um paradoxo. Se “peta” teve seu uso restrito a ponto de alguns não sabermos de pronto seus significados, o mesmo não se pode dizer de “lógica”, palavra cujos significados, a despeito de sua complexidade, são hoje amplamente conhecidos. Em um dicionário que circulava à época encontramos a seguinte definição: “arte que ensina a pensar exatamente”<sup>16</sup>. Deixando de lado a inclusão significativa de “arte”, tomamos aqui o “pensar exatamente” como uma crença na adequação entre conceitos e objetos, determinando, então, os processos intelectuais que condicionam um conhecimento verdadeiro. Em uma palavra, a lógica estava relacionada à verdade. Em periódicos oitocentistas há uma invocação recorrente ao discurso científico para explicar todos os tipos de fenômenos, mas também para justificar os mais diversos pontos de vista. A aproximação entre o discurso científico e cotidiano pode ser observada em longas séries de artigos como *Os porques ou a Physica popularizada*<sup>17</sup>, o que mereceria um estudo à parte, assim como o tom científico adotado em textos críticos. De qualquer forma, é a partir do uso indiscriminado da ciência que podemos compreender a contraposição bem humorada da elaboração de uma lógica da *Petalogica* que acaba derivando uma disciplina autônoma: “entre as sciencias sociaes a que modernamente ocupa o lugar mais distincto é incontestavelmente a *petalogia*”<sup>18</sup>.

A direção progressiva do raciocínio lógico-científico que se dirige aos ilustrados desenha um movimento completamente diferente do da “mancha de

<sup>16</sup> Pinto, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto, Typographia de Silva, 1832. Encontramos também em outro dicionário da época um verbete mais completo: “LOGICA, s. f. a arte, que ensina a pensar exatamente, e a descobrir a verdade meditando, discorrendo, disputando, observando, experimentando.”. (p. 35, v. 2) *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, 2v.

<sup>17</sup> Esses artigos publicam uma obra de M Levi Alvares que, de acordo com o autor, teve uma primeira edição de 50.000 (!) exemplares. Lemos em seu prefácio intitulado *Porquê*: “Porque – é o titulo da nossa obra; e este será o do nosso – Prefacio. Talvez pareça singular; mas não vemos nós diariamente esta palavra na bôca do curioso e do observador? na do homem ignorante, e do sabio? Logo que o menino começa a desenvolver a sua inexperiente intelligencia, maravilhado do espetaculo admirável dos céos e da terra, exclama – PORQUE ? ! . . O velho, á borda da sepultura, lancando ainda um golpe de vista escrutador sobre este universo, de que se aparta para sempre, parece reanimar suas forças para repetir uma ultima vez – PORQUE ? ! . . (Marmota Fluminense, n. 376, em 21 de junho de 1853). Os textos são publicados ao longo de quase um ano e discutem desde questões “científicas” aplicadas ao cotidiano, como por exemplo: “Porque é que se sopra sobre os dedos para os aquecer, e sobre os alimentos para os esfriar?”. Algumas vezes as questões convidam o leitor a realizar o experimento: “Porque é que, se se enche um copo de agua, e se cobre logo com um pedaço de papel que toque nas bordas perfeitamente, segurando-se com a mão o mesmo papel, vira-se o copo em situação perpendicular, porque, digo eu levantando-se a mão, fica o papel pegado ao copo de maneira que não deixa sahir a agua?” (Marmota Fluminense, n. 378, 28 de junho de 1853).

<sup>18</sup> A Marmota, n. 932, 9 de março de 1858, grifo nosso.

podre” que se espalha, podendo se propagar em quaisquer direções sem obedecer a um sentido. Finalmente podemos visualizar o paradoxo proposto na *Petalogica*: de um lado estão a verdade, a ciência, o sentido, a exatidão conceitual; de outro, a mentira, o aleatório, o *non-sense*, a metástase multidirecional. Enquanto a lógica promove o mergulho em busca da profundidade do sentido (ou das alturas do conceito), as *petas* permanecem deslizando pelas superfícies. Essa fórmula paradoxal parece indicar uma resposta diferente àquela elaborada por Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*, quando o narrador de ficção se apropria do discurso científico, simulando-o para atribuir veracidade à sua narrativa, uma vez que o leitor se encontrava desconfiado devido a um *topos* de época que associava ficção a mentira<sup>19</sup>. Por sua vez a *Petalogica* associava diretamente ciência e mentira. Para compreender como era possível tal associação e qual sua finalidade, vamos inicialmente detalhar um pouco melhor como os conceitos de verdade e mentira eram compreendidos à época. Não pretendemos aqui fazer uma longa exposição do tema, mas recorreremos a dois textos publicado na *Marmota Fluminense*, pressupondo que o discurso ali desenvolvido corresponde a um certo senso comum da época. Em uma série intitulada *Os contrastes*, encontramos dois artigos intitulados *Verdade e Mentira*<sup>20</sup>. Tecendo associações que buscam relacionar verdade e virtude, vício e mentira, em primeiro lugar somos apresentados a uma clara contradição que tem por base uma “conveniencia” ou “desconveniencia” discursiva:

Verdade, philosophicamente fallando é a conformidade da idéa com o seu objeto, ou tambem a conveniencia do facto, externo ou interno, e o discurso que o representa. Mentira, ao contrario, é a desconveniencia entre a narração e o facto, entre o pensamento e o discurso, ou entre o signal e a ideia.<sup>21</sup>

A argumentação se desenvolve ao distinguir a virtude moral da verdade, mas não deixa de caracterizá-la como alguma coisa que “não pode ser percebida

<sup>19</sup> “Quanto à associação entre ficção e mentira, outro *topos* da época – e não só da época –, parece ter sido uma das molas propulsoras a que se buscasse em outras formas de discurso, tidas como confiáveis – o que era o caso dos relatos de expedições científicas –, respaldo para os próprios exercícios ficcionais. Talvez tenha sido também por isso que, estrategicamente, os primeiros prosadores de ficção brasileiros tenham procurado estreitar os laços com a escrita dos viajantes. O que, se não era de todo possível – já que trabalhavam com andamento folhetinesco e enredos históricos ou domésticos melodramáticos –, ao menos lhes permitia abraçar um pouco a paisagem e ensaiar um narrador sempre em movimento, mas com um ponto de vista fixo, armado como cientista. E, ainda, tomar emprestadas algumas estratégias para afirmar a veracidade e conquistar a confiança do leitor.” (Süssekind, 1990, p. 92-93)

<sup>20</sup> Os artigos intitulados *Os Contrastes*, assinados pela abreviatura *A. C.* (provavelmente Albano Cordeiro), foram publicados na *Marmota Fluminense* em 1853, mesmo ano em que aparecem as primeiras menções à *Petalogica*.

<sup>21</sup> *Marmota Fluminense*, n. 362, 3 de maio de 1853.

na terra”, ou seja, algo que nem mesmo o esforço científico poderia alcançar de forma definitiva, sendo sempre contestável: “quando o homem, depois de uma serie de observações, julga tel-a arrancado [a verdade] do seio da natureza, e cheio de um nobre orgulho apregoa pelas cem tubas, a experiencia dos *outros espiritos* vem convencil-o que ainda desta vez labora no erro”<sup>22</sup>. Ao final do primeiro artigo o autor conclui de forma cética, estancando, não muito confortavelmente, em suas dúvidas:

A verdade e a mentira, que essencialmente se repelem, e parecem creadas para mutuamente destruirem-se, ás vezes marcham unidas como devotadas amigas. E como póde o homem distinguil-as? Acaso póde ele arrancar de si mesmo o organismo que como o prisma desfigura os factos, ou calar as paixões que os adultera ou transforma? Não sei.<sup>23</sup>

Insatisfeito com o resultado do artigo, o autor voltaria ao tema, mas sem ainda alcançar uma argumentação decisiva. Os impulsos moralistas fundavam sua insatisfação, uma vez que a verdade aparecia como “severa e inflexível”, enquanto a mentira se mostrava bem mais versátil e atraente, finalmente o autor identifica uma qualidade da mentira que lhe parece distingui-la, a “intenção de enganar”<sup>24</sup>. Mas o autor continuava insatisfeito com suas meditações:

A verdade, que parece creada para felicidade do homem, ás vezes é tão nociva que empregal-a pareceria um crime. Tambem a mentira, que parece creada pelo gênio do mal, tem ás vezes salvado a vida, a honra ou a fortuna... ¿E seria, ainda neste caso, a mentira um vicio ou um crime?!  
Não sei.<sup>25</sup>

Parece-nos que são justamente as dificuldades encontradas em constantes deslocamentos de perspectiva, promovidos pela confrontação à “experiencia dos outros espiritos”, que levaram o autor a deixar sem resposta suas meditações. Também devemos acrescentar que as dúvidas a respeito das qualidades positivas da mentira se referem sempre ao seu *uso*, uma vez que, em alguns casos, a mentira poderia ser usada para fazer o bem. Dessa forma a “intenção de enganar”, princípio central da petalogia, não se tornaria incompatível com a busca pelo bem moral. De forma indireta, podemos identificar na *Petalogica* uma formulação que se

<sup>22</sup> *Marmota Fluminense*, n. 362, 3 de maio de 1853, grifos nossos.

<sup>23</sup> *Marmota Fluminense*, n. 362, 3 de maio de 1853.

<sup>24</sup> “A mentira é múltipla: a imaginação a veste de mil modos diferentes, e dá-lhe ás vezes alguns traços que a confundem com a verdade. Ella nasce mais da intenção de enganar, do que da ignorancia.” (*Marmota Fluminense*, n. 364, 10 de maio de 1853).

<sup>25</sup> *Marmota Fluminense*, n. 364, 10 de maio de 1853.

aproxima das aporias colocadas pelo paradoxo<sup>26</sup> e, em especial pelo “paradoxo do do mentiroso”<sup>27</sup>, que o autor do ensaio filosófico citado não deixa de perceber, como notamos na afirmação: “elle [o mentiroso] é tão infeliz que até mente, quando diz que mente”<sup>28</sup>. De fato nos parece que a *Petalogica* joga com as potencialidades desse paradoxo em suas práticas. O elogio à mentira se configura como um artifício, que se não é capaz de formular uma verdade, aponta-lhe uma direção pelo caminho inverso, tudo isso buscando conservar profundas convicções morais.

A reflexão praticada pela *Petalogica* parece ter consequências produtivas para a literatura ao não reduzir conceitos como verdade e mentira, história e ficção, oral e escrito, literário e não-literário a contradições. A potência do paradoxo, assim como descrita por Deleuze, poderia ser aplicada às potencialidades infinitas (e impossíveis) do artístico.

A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição. O princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível, do qual deriva, isto é, aos paradoxos ou antes ao que representam os paradoxos.<sup>29</sup>

Suportando as contradições do impossível – a mentira verdadeira –, a *Petalogica* mantinha em sua estratégia paradoxal a astúcia de incorporar *positivamente* artificios e aspectos não literários às práticas literárias. Desviava-se nas ambivalências performativas da linguagem das contradições entre verdadeiro e falso. Uma das principais estratégias para suportar esse paradoxo que alimentava as variações dos jogos verbais que seguiam a desordem organizada das reuniões da *Petalogica* era justamente a qualidade superficial do humor<sup>30</sup>.

A (im)possibilidade de uma *mentira verdadeira* implicava uma (in)distinção entre campos aparentemente distintos. Ao embaralhar a mentira e a

<sup>26</sup> É interessante mencionar que etimologicamente, paradoxo, significa “contrário à opinião” ou “contrário à opinião recebida e comum” (Cf. Mora, 2001)

<sup>27</sup> De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, trata-se de um paradoxo semântico: “Paradoxo chamado ‘O Mentiroso’ e também ‘Epimênides’ ou ‘O Cretense’. Segundo ele, afirma-se o seguinte: ‘Epimênides é cretense e afirma que todos os cretenses mentem’. Se Epimênides é cretense e todos os cretenses mentem, então quando Epimênides afirma: ‘Todos os cretenses mentem,’ afirma uma proposição que é verdadeira. Portanto Epimênides não mente quando afirma que todos os cretenses (inclusive Epimênides) mentem. Em consequência: 1) Epimênides mente se e somente se não mente (isto é, diz a verdade). 2) Epimênides não mente (isto é, diz a verdade) se e somente mente. O paradoxo em questão foi simplificado às vezes mediante a suposição de que alguém diz somente ‘Minto’”. (Mora, 2001, p. 2210)

<sup>28</sup> *Marmota Fluminense*, n. 364, 10 de maio de 1853.

<sup>29</sup> Deleuze, 1974, p. 77.

<sup>30</sup> Mais uma vez nos remetemos a Deleuze: “o humor é a arte das superfícies, da relação complexa entre as duas superfícies. A partir de um equívoco a mais, o humor constrói toda a univocidade”. (Deleuze, 1974, p. 255.)

verdade, o popular e o erudito, o jocoso e o sério, o escrito e o oral, a *Petalogica* colaborava para uma formulação literária capaz de incorporar as polifônicas manifestações do espaço público que se formava. Da mesma maneira que *petas* eram disparadas nas reuniões e repetidas em outros contextos, também poderiam ser impressas, e vice-versa, ou seja, letras impressas poderiam ser lidas como *petas*. O paradoxo instaurado entre *petas* e *lógica* se torna especialmente interessante no contexto de (in)definição de um projeto literário se pensarmos que a autonomia do editor poderia desviá-lo da preleção de elementos puramente intelectuais, uma vez que não poderia desvincular-se do cotidiano oral. Dessa forma, mesmo o estabelecimento da autonomia dependeria de uma *edição da voz*.

Como último comentário a respeito do nome “*Petalogica*”, se faz necessário explicitar que, quando lançavam uma *peta*<sup>31</sup>, os petalógicos pareciam ter a clara consciência de que funcionava ao modo de “ato de fala”<sup>32</sup>, situação em que a oposição entre verdadeiro e falso não mais se aplica. Uma vez que devemos considerar as *petas* com base em seus aspectos performativos, são justamente alguns desses aspectos, como as variações da voz, que conduzirão o sentido do que é *petalógico*.

## 4.2 Editar a voz

Neste tópico vamos nos dedicar a compreender melhor o que chamamos de “editar a voz” e como a atuação de Paula Brito pode ser relacionada a essa forma específica de edição, especialmente em relação às reuniões da *Petalogica*. Para compreender como “editar”, ou seja, selecionar e compor, relaciona-se com o que chamamos de “voz”, vamos recorrer à experiência de Plancher, que foi capaz de traduzir a balbúrdia vinda das ruas em um longo projeto editorial: o influente e lucrativo *Jornal do Commercio*. Para tanto, permitimo-nos citar um longo, porém necessário, excerto:

Por aquelles tempos [início do século XIX] as multidões tinham fremitos e rumores, e as necessidades publicas, afim de se fazerem ouvir, gritavam nas praças e nas ruas pelas vozes de boças pregoeiros.

Era assim que, em primeiro plano, os brados dos mercadores, as palavras barbaras dos quitandeiros d’Africa, os annuncios falados de compra e venda de negros e animaes se transmittiam ; sendo que, os pregoeiros de segunda categoria instrumentavam a propa-

<sup>31</sup> Um outro significado possível para “peta” a associa à “petorra”, o brinquedo de pião.

<sup>32</sup> Cf. Austin, 1962.

ganda, surgiam aqui e além com figuras obrigadas e alvoroçante sequito, parando ás esquinas ou ao lado de grandes edificios, em horas indeterminadas do dia, em periodos variaveis das semanas.

Que importavam, entretanto, esse vagidos da cidade nascente, quando a collectividade do commercio, á semelhança de uma torrente dos promotores, devia prolongar seus ecos ao alarido de uma só voz?...

E as caixas rufavam ao acollar de annuncios nas espaldas dos edificios ; portadores de cartazes manuscriptos acompanhavam africanos de rotos lanhado que os suspendiam em hastes a prumo, ao alto dos muros, acercados do poviléu encantado das trepidações das vasquetas, lendo um ou outro dos circumstantes os dizeres em letras gordas de cada lauda affixada.

Satisfazendo esse progresso incipiente a povoadores rudes da extensa cidade, não preenchia comtudo a aspiração da porção culta de commerciantes estrangeiros, aqui residentes, cujos interesses mercantis dependiam de larga demanda de noticias e annuncios, como elemento de prosseguidas e renovadas transacções.

E as caixas rufavam anticipadas á sahida de brigues e escunas, de sumacas e bergantins, entremeadas de pregões para vender ou comprar este ou aquelle navio, este ou aquelle genero, tudo emfim que se prendesse a interesses, privados ou collectivos.

Avolumando-se a intelligente e util colonia franceza da rua do ouvidor, cuja physiognomia se demudava, um dos seus membros houve que, apprendendo uma idea, lobrigando um futuro na altura de sua actividade e de seu objectivo, tratou de desfraldar vela á luz de guiadora estrella, e desde esse instante a imprensa no Brasil tomou um novo rumo, sem todavia desviar-se das plagas de areias scintillantes, sociaes e politicas.

E nesta ou naquella rua, nesta ou naquella praça, quando o tambor batia rufando, um estrangeiro, munido de lapis e papel, copiava mais ou menos os dizeres estampados, mettendo-os no bolso, correctamente redigidos.

Era elle – mr. P. Plancher.

Depois do preparo de alguns dias, na manhã de 1 de outubro de 1827, o typographo copista, consubstanciando-se em quatro pequenas paginas a fôrma definitiva de uma aspiração aerea do commercio desta capital, publicou, como continuação do Spectador Brasileiro, á Rua de Ouvidor n. 80, o primeiro numero do *Jornal do Commercio*.<sup>33</sup>

A transformação do rumor das ruas em um projeto editorial impresso realizada pelo pioneiro “typographo-copista” Plancher foi observada atentamente por Paula Brito, que trabalhou como compositor em suas oficinas. Provavelmente essa experiência sensibilizou o futuro editor para buscar nas ruas, no improviso dinâmico das conversas informais, a matéria para seus impressos. Como já mencionamos, o resultado de uma edição da voz pode ser compreendido como a enunciação em voz alta diante de um público atento, como nos salões e saraus literários, ou seja, implica criar condições não só para que a *performance* do texto seja realizada, mas também percebida por um determinado público. Então, podemos dizer que *editar a voz* implica não só publicar vozes, ou enunciar ideias ou poemas, mas ordenar as condições propícias à *performance* que implicam elementos que ordenam aspectos referentes à fala e à escuta. Uma vez que as reuniões em suas lojas e tipografias ocorriam “em torno” de Paula Brito, era ele o responsável por essas condições. Vamos recorrer às descrições disponíveis para identificar como o editor condiciona, ordena, seleciona e compõe vozes. Tarefa difícil, po-

<sup>33</sup> Moraes Filho, 1904, pp. 276-278.

rém necessária, será descrever as *performances* dessas reuniões. Assim também parece ter sido a percepção do próprio Paula Brito à época em que tentava publicar na *Marmota Fluminense* as sessões da *Petalogica*:

Não sendo possível dar sessão por sessão [da *Petalogica*], porque são ellas tão cheias de episódios, apostrophes, reticencias, &c. , que difficil tarefa fora emprehender esse trabalho, sem esperança de resultado que seja satisfactorio (...)<sup>34</sup>.

Percebemos nas descrições das reuniões petalógicas uma insistência em afirmar sua informalidade e creditamos tal repetição à afirmação da diferença de outras associações mais ou menos hierarquizadas, como os partidos políticos, as lojas maçônicas ou mesmo o *club* literário (Figura 68). A informalidade se constituía como um traço distintivo que devia ser lembrado desde o início, funcionando como elemento perturbador de qualquer tentativa de hierarquização, como lemos no primeiro relato publicado de uma abertura de sessão: “Às 7 horas da tarde presentes 18 socios, abre-se por si mesma a sessão, sem formalidade alguma, isto é, independente de ler-se e aprovar-se a acta da antecedente.”<sup>35</sup>. Podemos facilmente notar a paródia da estrutura de um relato convencional ao mencionarem-se atas, presidentes, sessões, ordem do dia etc. Essa paródia anunciava uma crítica às convenções, anunciando a singularidade da organização *Petalogica*, em que podemos identificar uma maior horizontalidade de temas e vozes participantes que comutavam posições e funções.

A *Sociedade Petalogica* é permanente; para haver sessão basta que esteja presente um membro; porque se ele começa a *orar* (isto é, a *mentir*), ha na casa quem lhe esteja tomando o discurso. A sociedade abre-se e fecha-se sem formalidades; não tem dias, nem horas determinadas; não segue ordem, nem qualquer desordem; porém de tal sorte se acha organizada, que parecendo assim a cousa mais irregular, é toda ella regular e methodica, porquê cada um dos membros é um *bicho de concha!*...<sup>36</sup>

O ambiente informal estimulava a participação irrestrita dos membros, bastava fazer ou dizer algo com *graça*. Embaralhar a hierarquia e ocultar a autoria das *petas* nos relatos foi uma solução encontrada para representar o vigor polifônico nos relatos das reuniões. Além disso, a grande ênfase nos ruídos que perturbavam e marcavam os discursos indica um protagonismo anônimo. Subversão e anonimato deixavam fluir vozes que provinham de posições diferentes, proporcionando constantes deslizos temáticos que afastavam a hierarquia sem, no entanto,

<sup>34</sup> *Marmota Fluminense*, n. 383, 15 jul. 1853.

<sup>35</sup> *Marmota Fluminense*, n. 335, 28 de janeiro de 1853.

<sup>36</sup> *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853.

dispensar alguma ordenação. Vozes e temas bastante diversos poderiam ser colocados lado a lado, podendo manter-se sobrepostos ou desaparecer, mas sempre impulsionados pela energia das gargalhadas.

Ordem do Dia.

Continua a discussão da antecedente sessão; obtem a palavra, ao som de grandes gargalhadas, um membro que freneticamente exclama:– Deixem-me falar.– Muitos senhores não o attendem, outros reclamam a ordem: no meio da vozeria sobresahe a voz forte e corpulenta de um dos socios pedindo atenção. Três minutos depois reina o silencio em ambas as columnas, e o membro, que havia obtido a palavra principia a fallar da maneira seguinte:

– Quando estive nos Estados-Unidos, vi uma grande casa que se denominava – *Hotel Cassange* – esta casa acomodava para mais de 900 pessoas!..

Uma voz: – Fôra. (Risadas; muitos senhores escarram; partem de todos os lados da casa gritos de: – ordem, ordem, atenção).

A mesma voz: – Isto é tão verdade como a história dos *perús do mato*.

O Snr. Presidente: – Advirto ao nobre socio que a palavra *verdade* não é petalogica, e se a disse segunda vez, faltando assim ao devido respeito á casa, mandal-o-hei sahir do recinto da assembléa. O orador pôde continuar.

O orador:– Dizia que acomodava para mais de 700 pessoas.

A mesma voz: – De 900 passou a 700; está em contradicção (*risadas geraes*).

Um membro já velho: – O orador está na ordem. Silencio, meus senhores.

O orador: – Nesse hotel habitavam, entre pessoas de *meia tigela*, algumas illustrações Europeas e Americanas; á hora do jantar reuniam-se para cima de 500 pessoas (risadas geraes: gritos chamando á ordem).

O membro velho:– Attenção, não perturbem o homem (*muito apoiados*).

O orador:– Um dia, por signal eram 9 horas da noite, estávamos á mesa a jantar, e um homem cahio de repente da cadeira em que estava sentado, gritanto:– ai, ai, quem me acode – (movimento de curiosidade). Levantam-se todos e correm a socorrer o infeliz, que com a mão direita na barriga da perna, não cessava de gritar: – eu morro... sinto dores horríveis na barriga da...ai...– Mr. Velpeau que ahi se achava nessa occasião (ouçam, ouçam), corre a examinar o doente, e sacando da algibeira o estojo (profundo silencio, atira-se a elle, opera-o tirando-lhe da barriga da perna esquerda um formoso mocetão de 20 annos, nú, mas de bigode e pèra!...

Aqui o orador não pôde mais continuar, porque toda a sociedade dá tão grandes risadas que lhe cobrem a voz; todos tosem, espirram e choram de gosto; finalmente, ninguem mais se entende. O orador grita, esforça-se para ser ouvido, morde o charuto que mais se parece com uma brocha, arranca os cabellos da cabeça, bate com a bengala no chão, e fazendo grande esforço, solta a voz dizendo: – Eu não tenho culpa que os senhores sejam ignorantes.<sup>37</sup>

Insistimos, ainda, em citar o início de mais uma sessão, que, depois de ter a “ordem do dia” estabelecida como “Estragos e maravilhas dos Raios”, pôde desviar-se para *petas* que tratavam de navegações, eletricidade, caçadas e pescarias, ou seja, temáticas que abordavam questões relevantes para o cotidiano da época (navegação e eletricidade), além de formular uma certa nostalgia irônica de práticas masculinas relegada à segundo plano por uma vida urbana (caçadas e pescarias). Tudo isso tendo como fio condutor o fantástico fenômeno meteorológico:

<sup>37</sup> *Marmota Fluminense*, n. 335, 28 de janeiro de 1853.

Sociedade Petalogica.

Aberta a sessão, sem as formalidades do estylo, foi dada a ordem do dia pelo primeiro secretario do momento, que era deste theor:

ESTRAGOS E MARAVILHAS DOS RAIOS

O n. 1, disse,

– « Quando estive em Sevilha, vi um raio penetrar a abobada da cathedral, lamber em um segundo seis banquetas de prata, e cahir sobre uma mulher, que estava nomeio do arco cruzeito, e reduzil-o a cinzas, sem que no pavimento ficasse o menor indicio da sua roupa, carne e ossos; e a festa continuar, com se nada tivesse acontecido!<sup>38</sup>

Nas reuniões da *Petalogica* a institucionalização da informalidade criou condições para que o editor escutasse discursos pouco convencionais e mesmo para que percebesse ações não discursivas de linguagem. Daí, por exemplo, a grande diversidade de ruídos e gestos que acompanham os relatos das reuniões da *Petalogica*, especialmente no aspecto que lhe parece mais característico, os risos e as gargalhadas.

RESUMO DA SESSÃO DO DIA 30 DO MEZ PROXIMO FINDO

Aberta ás 6 horas da manhã, e fechada ás 10 1/2 da noite. Durante este tempo, entre diferentes objectos tratados, e que se não publicam, uns por secretos, e outros por não serem dignos de aparecer á luz da imprensa tiveram lugar da hora, em que o Claro trouxe a luz, até a em que os mesmo Claro pôz tudo ás escuras, os trabalhos que abaixo se seguem:

A salla acha-se apinhada de sócios, alguns estão assentados, outros em pé, estes conversam, aquelles tomam tabaco e charutam, est'outros discutem gritando, aquell'outros repimpados nas cadeiras, quasi deitados para dormir; emfim, á semelhança de uma Camara de Deputados, reina nesta sociedade a mais completa desordem, desordem, que é hoje a ordem de muitas assembléas. Assim pois, do centro desta confusão surge estridente gargalhada, que sobrepuja a celeuma, e suplanta a voz do membro que orava!... Foi o n. 2 que rio-se, e que ainda continuava, porém com menos força. Todos os sócios, ao ouvirem-no rir por tal forma, rodeiam-no procurando indagar a causa da sua alegria.<sup>39</sup>

De fato, as reuniões da *Petalogica* eram marcadas pela busca da *graça*, em seu duplo aspecto de beleza e humor. Este era o verdadeiro desafio do *editor da voz*, traduzir a *graça* das reuniões para as páginas do jornal impresso, apresentar a *performance*.

E' membro da *Petalogica* quem sita um facto, seu, ou alheio, e isto escreve-se, e expõe-se. Para merecer as honras da discussão não é preciso ser uma mentira; baste ser um dito com *graça*, pela *ordem*, ou pela *desordem* com que é referido.

A *Marmota* principia hoje a dar conta destes trabalhos, que não serão seguidos; por que é difficil achar engraçados que digam as cousas de *graça*, com *graça*, que tenham *graça*, e caiam na *graça* de quem as ouve.<sup>40</sup>

Grande concentração de literatos<sup>41</sup> e políticos, a *Petalogica* também reunia

<sup>38</sup> *Marmota Fluminense*, n. 381, 8 de julho de 1853.

<sup>39</sup> *Marmota Fluminense*, n. 391, 12 de agosto de 1853.

<sup>40</sup> *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853.

<sup>41</sup> Ubiratan Machado nos oferece uma rica descrição de alguns dos frequentadores, contendo informações

nia artistas, atores, músicos<sup>42</sup> e “muita gente que não era intelectual”<sup>43</sup>. No entanto, apesar dessa amplitude de audiência, havia ao menos uma restrição naqueles dias ainda patriarcais: “só entravam homens”<sup>44</sup>. De uma forma retorcida, ao direcionar algumas de suas principais publicações ao público feminino, inclusive a *Marmota Fluminense*, em que encontramos a maior parte dos relatos das reuniões, Paula Brito parecia compensar essa ausência. A ambiguidade do conceito de graça era capaz de transpor os chistes das limitações masculinas nas reuniões da *Petalógica* para as páginas femininas da *Marmota*, mirando as leitoras que deviam se deliciar com as escolhas e os silêncios da edição: “A petalógica é a sciencia que ensina a ocultar a verdade sob fórmulas agradáveis, para não ferir os ouvidos susceptíveis, nem desagradar os delicados espiritos.”<sup>45</sup>.

Como vimos, a demanda crescente por impressos fez das tipografias um ponto de encontro diário. Nas primeiras oficinas de Paula Brito iniciaram-se reuniões informais que, acompanhando a monomania da época, versavam obsessivamente sobre política. Porém, ao menos uma diferença significativa não deixou de ser notada pelos cronistas da época, diferença que parece convergir com a postura de “impressor livre”. A discussão política não formava ou defendia uma posição determinada; pelo contrário, criou-se um inédito ambiente de tolerância. O editor condicionou o espaço das reuniões como “campo neutro”<sup>46</sup>, possibilitando a convivência de opiniões políticas diferentes e mesmo divergentes. Ao permitir a diversidade de perspectivas, facilitavam-se discussões e polêmicas que,

---

compiladas cuidadosamente de diversos autores e crônicas da época: “Ali compareciam escritores das mais diversas tendências e idades, famosos e iniciantes, como Joaquim Manuel de Macedo, o dr. Macedinho, simples e comunicativo, ‘com um ar de capitalista português’; Teixeira e Sousa, o melhor amigo do dono da livraria, em permanente dificuldade financeira; Laurindo Rabelo, espirituoso e sarcástico, alto e desengonçado, o que lhe valeu o apelido de poeta lagartixa; Araújo Porto-Alegre, sempre jovial, ‘com seu físico de urso’; Manuel Antonio de Almeida, muito afável, despertando ‘um sentimento de irresistível simpatia’ em quantos o conheciam; Gonçalves de Magalhães, um tanto solene; Francisco Otaviano, ‘alto e delgado, muito moreno, pouca barba, óculos de ouro, de sobrecasaca e cartola, elegante e correto no traje’, o português José Feliciano de Castilho, insinuante, mas apontado como pouco escrupuloso; e os adolescentes, como Salvador Mendonça, Casimiro de Abreu — que começava a colaborar na imprensa — e um rapazinho considerado de muito futuro, chamado Machado de Assis”. (2010, p. 71-72)

<sup>42</sup> “Nem só de personagens políticos e homens de letras tornara-se predilecto centro a redacção da *Marmota*. / Durante a accidentada existencia da *Opera Nacional* e as memoraveis temporadas do *theatro Lyrico*, sempre que aqui chegavam companhias a loja do *Rocio* distinguia-se pelos grandes nomes que a buscavam, pelas celebridades artisticas que a tomavam de preferencia para os rendez-vous da arte, para ahi deixarem bilhetes e cartões de recitas, visto como na popular *typographia* se imprimiam avulsos com referencia ao *theatro*, cartazes e poesias em que o genio das cantoras e a fama dos beneficiados eram celebrados pelos poetas do dia, na generalidade escriptores do gremio”. (Moraes Filho, 1904)

<sup>43</sup> Machado, 2010.

<sup>44</sup> “A *Petalógica* era uma espécie de clube inglês, temperado com a malícia brasileira. Só entravam homens, mas não em busca de uma poltrona para ler os jornais do dia. Ia-se ali tagarelar e fazer chiste”. (Machado, 2010, p. 72)

<sup>45</sup> *A Marmota*, n. 932, 9 de março de 1858.

<sup>46</sup> De acordo com Macedo: “A livraria foi declarada por ele *campo neutro*, e ficou sendo um dos pontos mais frequentados e de mais amena reunião diária e constante do Rio de Janeiro.”. (1876, p. 547)

se não eram capazes de modificar a opinião de seus participantes, ao menos faziam com que escutassem argumentações diferentes e exigiam do anfitrião uma privilegiada posição de mediador. Era justamente essa neutralidade, necessária à centralidade de sua posição, o que acalmava a exaltação dos polemistas, sendo que, ao final de cada reunião, podiam continuar a frequentá-las, a despeito da presença de opositores. Parece-nos, ainda, que o paradoxo implícito no “tipo” social que representava, o “mulato letrado”, tenha sido um *costume* perfeito para o mediador Paula Brito. Sua aparência demonstrava uma espécie de síntese de um espectro social amplo, facilitando o deslocamento de uma posição a outra. O editor trabalhava, então, alternando diferentes tons, movimentando-se para evitar os embates e construir uma encenação de tolerância, assim como podemos ler na descrição de Moreira Azevedo:

Corajoso, ao ponto de arrostrar a cólera das turbas, e dedicado sem limite ao partido [exaltado], consentia que sahissem de seus prelos muitos jornaes politicos, e transformava em club as salas de sua officina. Ahi, amigos e contrarios, discutiam com vehemencia, porém com dignidade: era uma luta, luta extrema; mas guerreavam-se as idéas e não os homens; conheciam-se os adversários pelos princípios que sustentavam. Finda a discussão, renascia a harmonia social, e vencedores e vencidos não se envergonhavam uns dos outros.

E era o dono da casa que dava maior exemplo de benevolência depois de calorosos debates. Enquanto discutia, mostrava ardor na expressão, vehemencia no gesto, entusiasmo nas idéas: mas, serenada a palestra política, era já outro homem: affavel com todos, tinha uma palavra doce para dirigir a cada um, um agrado para repartir com todos, julgando seus amigos aquelles que estavam em sua casa.<sup>47</sup>

O tom encomiástico das notas biográficas póstumas evitava os vestígios de uma ambiguidade política que poderia macular a memória do recém falecido Paula Brito. O relato deixa transparecer que as polêmicas terminavam de forma cordial, muito provavelmente sem mudança de posição entre participantes. Cumprindo a função de mediador, Paula Brito manifestava sua opinião, mas sem uma posição hierárquica de autoridade e sem o objetivo de convencer. Dessa forma as reuniões funcionavam como um espaço para a expressão de opiniões e ideias, em que as certezas afirmadas funcionavam para aumentar a complexidade das discussões, que terminavam com “palavras doces”, legitimando a posição do mediador e abrindo a possibilidade de este incorporar múltiplas vozes e perspectivas. É interessante notar, ainda, no trecho citado a descrição de movimentos de intensidade, de gestos e tons, ou seja, de aspectos que pouco se referem ao conteúdo político, como se a própria temática fosse apagada pela atuação do “dono da casa”.

<sup>47</sup> Azevedo, 1863, p. XIV-XV.

Como podemos conferir na descrição de um de seus mais célebres frequentadores, o jovem Machado de Assis, as reuniões da *Petalogica* marcaram uma diferença em relação à centralidade da temática das reuniões políticas na tipografia de Paula Brito, uma vez que encontravam-se contaminadas pelos mais diversos assuntos do cotidiano da corte inclusive, é claro, pela política.

[a] *Petalogica* dos primeiros tempos, a *Petalogica* de Paula Brito, – o café Procópio de certa época, – onde ia toda gente, os políticos, os simples amadores, amigos e curiosos, – onde se conversava de tudo, – desde o dó de peito de Tamberlick até os discursos do Marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante nas letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. (...) Cada qual tinha sua família em casa; aquela era a família da rua, – *le ménage en ville*, – entrar ali era tomar parte na mesma ceia (a ceia vem por metáfora), porque o Licurgo daquela república assim o entendia, e assim o entendiam quantos transpunham aqueles umbrais. Querieis saber do ultimo acontecimento parlamentar? Era ir à *Petalogica*. Da nova opera italiana? Do novo livro publicado? Do ultimo baile de E...? Da última peça de Macedo ou Alencar? Não se precisava ir mais longe, era ir à *Petalogica*. Os petalogicos, espalhados por toda a superfície da cidade, lá iam, de lá saiam, apenas de passagem, colhendo e levando notícias, examinando boatos, farejando acontecimentos, tudo isso sem desfalcar os próprios negócios de um minuto sequer. Assim como tinham entrada os conservadores e os liberais, tinha igualmente entrada os lagruistas e os chartonistas: no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do ato adicional; os sorvetes de José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro pêle-mêle de todas as coisas e de todos os homens.<sup>48</sup>

Ao comparar as primeiras reuniões na pequena tipografia de Paula Brito à *Petalogica*, podemos identificar ao menos dois diferentes momentos do *editor da voz*. Se em um primeiro momento a monomania política conformou a cordialidade do mediador, uma vez que as opiniões deviam ser mutuamente apaziguadas e relativizadas, em um segundo momento, a experiência adquirida por meio da tolerância oscilante e a grande proximidade ao Imperador modificaram a centralidade ocupada pela política. De temática central a ação, de conteúdo exclusivo a efeito, a *Petalogica* deslocou a política em suas práticas discursivas. Agora, no lugar da monomania havia uma multiplicidade de temas, o que solicitava uma outra função ao editor, não atuando apenas como mediador, mas como agenciador. No debate político o mediador controlava não só o tempo dispensado para uma ou outra posição, mas o *tom* de cada debatedor, que não poderia ultrapassar certos limites e chegar às ofensa pessoal. Desse modo, alguma ironia poderia ser tolerada. Porém, uma vez que na *Petalogica* “se conversava de tudo”, o editor deveria cuidar da própria abertura temática, libertando a conversa do *tom grave* solicitado pelo monotemático fórum político. Sucedendo a seriedade retórica

<sup>48</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865.

orquestrada pela política, surge o entretenimento cômico, que não dispensava uma face corrosiva em seus efeitos indiretos. Não devíamos confiar em uma descrição feita por um petalógico, mas o trecho que citamos busca descrever a passagem das reuniões estritamente políticas para uma recreação responsável:

*A Sociedade Petalogica*, ou de *Petalogia*, sociedade que, segundo o título, não trata senão de petas, é um ajuntamento de pessoas, mais ou menos instruídas, que, ha cerca de 20 annos, se reúnem n'um dos lugares mais belos e mais conhecidos desta Côrte [Largo do Rocio]. Creada expontaneamente sem nome, ao principio o seu fim era todo político; mas como mudam-se os tempos e nós nos mudamos com eles, – *tempora mutantur et nós mutantur in ilis*– passou a ser unicamente recreativa, podendo o mundo que nella tem assento expender com franqueza a sua opinião, com tanto que haja de responder pelos abusos que commetter no exercício deste direito. Excepto *vida particular de famílias*, de tudo se trata na Sociedade Petalogica!<sup>49</sup>

Percebemos que interessava a Paula Brito, provável autor da citação acima, defender a boa reputação de suas reuniões, assim como podemos facilmente imaginá-lo controlando quaisquer discussões difamatórias seguindo seu acento moral. No entanto, as reuniões da *Petalogica* formavam uma verdadeira central de boatos que talvez não fossem tão facilmente controlados por seu “editor”, assim como podemos perceber no relato de Moraes Filho, cronista perspicaz que conheceu Paula Brito e outros petalógicos:

Embora limitados os centros de convivência [da praça do Rocio], especialmente á typographia de Paula Brito, á loja do canto e á pharmacia contigua affluíam conhecidos figurões e personalidades do tempo, que discutiam política, sciencia, litteratura, religião, etc., não sendo estranhas as discussões relativas a este ou áquelle individuo, a esta ou áquelle reputação, suppostamente duvidosa.<sup>50</sup>

Desde quando se declarou “livre”, ao imprimir folhas de orientações políticas divergentes, Paula Brito passou a aglutinar reuniões em suas lojas e oficinas, mas foi somente com o lançamento de *A Marmota na Corte*<sup>51</sup>, em 1849, que parece ter surgido um ambiente mais diverso e mais propriamente literário, talvez impulsionado pelo ecletismo abusado das “vistas” redigidas por Próspero Diniz.

<sup>49</sup> *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853.

<sup>50</sup> Moraes Filho, 1904, p. 138.

<sup>51</sup> “As redações dos semanários parecem ter sido muito mais convidativas para reuniões literárias [em relação relação aos diários]. Havia menos pressa, podia-se conversar com tranquilidade, recitar um poema, criticar fulano, arrasar os versos de sicrano. *A Marmota na Corte* apresentava um ambiente ideal de confraternização. Tudo ali convidava ao diálogo e à desinibição, graças ao espírito sociável de Paula Brito. Com esse estímulo, havia momentos em que a sala do jornalzinho parecia uma sucursal de *A Petalógica*, com figuras consagradas como Macedo, confraternizando com os jovens Machado de Assis, Bruno Seabra, Laurindo Rabelo, Teixeira e Sousa.” (Machado, 2010, p. 79)

Alguns anos mais tarde surgiria na imprensa a primeira menção à *Petalogica*<sup>52</sup>. É também interessante notar que a ascensão da *Petalogica* coincide com o encerramento das atividades de dois importantes pontos de encontro de letrados na corte: a Casa do Livro Azul, tido como mais antigo sebo da cidade e do país, que fechou em 1852, devido à morte de seu proprietário; e a Livraria Mongie, que encerrou suas atividades no ano seguinte<sup>53</sup>. Foi nesse mesmo ano, em 1853, que Paula Brito abriu uma nova loja na Praça da Constituição, resultado da consolidação de seu grande empreendimento capitalista com o apoio da família imperial, a *Empreza Typographica Dous de Dezembro*. Não nos parece coincidência que o aumento da popularidade e a aproximação do Estado tenham modificado o reconhecido ambiente de tolerância política. A proximidade em relação ao Imperador dificultou a sustentação de uma neutralidade, impulsionando o deslocamento do acento político das reuniões. Uma reviravolta cínica modificou a monomania sem, no entanto, abandoná-la.

Não tinha esta reunião, a principio, tomado este titulo [*Petalogica*]; mas foi obrigada a fazel-o para ensinar a *mentir* aos que passavam por dizedores da *verdade*. Sugeitos haviam, com créditos de

Epaminondas Thebano,

Que nem zombando mentia,

mas que eram uns *verdadeiros mentirosos!* Faziam e desfaziam ministérios; arranjavam e desarranjavam negócios, protegiam e desprotegiam o genero humano; emfim, estavam acreditados, e eram cridos. Conheceu-se, porém, que era preciso obrigar-os a dizer *mentiras*, ao modo da Sociedade, em lugar das verdades, que apregoavam á seu modo, que na reunião embutiam, e que muitos dos membros della, na melhor boa fé, espalhavam por toda a parte. Veja-se como a cousa se fez.

Apenas se apresentava um desses Snrs., e sitava um facto que *vira*, ou que *ouvira*, um dos presentes, por combinação já feita, inventava uma mentira de outra ordem, mas *mentira de espavento*, e que era confirmada logo por dous ou três dos presentes, e com circumstancias especiaes. Sahia dali o *petalogico*, e ia apregoando a obra como sua, de modo que, em poucas horas, corria a mentira com mais força do que o incendio lavra em cavacos de pinho!<sup>54</sup>

Temos, enfim, o funcionamento da *Petalogica*. Em um ambiente previamente preparado – o “areopago petalogico” – *mentiras de espavento* eram enunciadas e confirmadas pelos iniciados. Esperava-se que essa encenação convencesse mentirosos incautos que repetiriam as narrativas absurdas que ouviram, sendo, então, ridicularizados por quaisquer audiências. Para desmentir os “verdadeiros mentirosos”, os membros da *Petalogica* ludibriavam suas vítimas, esperando que

<sup>52</sup> *Marmota Fluminense*, n. 335, 28 de janeiro de 1853.

<sup>53</sup> Cf. Machado, 2010.

<sup>54</sup> Esse trecho, retirado de um artigo intitulado *A Sociedade Petalogica*, publicado sem assinatura na *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853, contém informações bastante detalhadas e escritas por alguém que fez parte da sociedade desde o início, provavelmente o próprio Paula Brito.

repetissem suas *petas*, e para isso era necessária a encenação cômica quando os petalógicos se tornavam atores e espectadores no palco que eles mesmos haviam preparado.

¿E pensaes, leitores, que isto não foi útil? Ouvi. Desenganados assim os petalogicos [não-iniciados], não tiveram outro remedio senão se corrigir elles mesmos; porque cada cousa que diziam, por mais documentada que fosse, era objecto de hilariedade geral.

Isto não podia ir longe. Os *mentirosos* passaram a *verdadeiros*, e então a Sociedade ufana de ter colhido bons resultados, e de ter impingido *petas* aos proprios redactores de certos jornaes intermittentes, que as apregoavam logo como verdades que elles viam, tem-se dado á outro genero de divertimento.

E' membro da *Petalogica* quem sita um facto, seu, ou alheio, e isto escreve-se, e expõe-se. Para merecer as honras da discussão não é preciso ser uma mentira; baste ser um dito com graça, pela *ordem*, ou pela *desordem* com que é referido.<sup>55</sup>

Apesar da engenhosidade, podemos imaginar que o real efeito do mecanismo de desvelamento petalógico tenha sido limitado, pois sua eficácia dependia de um total desconhecimento da estratégia. E, como vimos, seu funcionamento vinha sendo exposto em artigos de jornal. A publicidade da *Petalogica* prevenia os mentirosos contra suas *petas*. Sendo assim, mais relevante do que investigar a eficácia da estratégia petalógica ou quantos verdadeiros mentirosos foram revelados, seria notar que a Sociedade ampliou significativamente não só a temática das reuniões, mas, principalmente, modificou seu *tom*. Enquanto alimentou exclusivamente a monomania política, Paula Brito mostrou-se capaz de construir um ambiente de tolerância, assim ecoava ali a seriedade retórica do parlamento, que, por vezes, poderia tornar-se mais ou menos agressiva dependendo da gravidade das posições. Nas reuniões da *Petalogica* se falava de tudo: as mentiras de espanto espalhavam o riso entre aqueles que as escutavam, e as *petas* ecoavam os boatos e gargalhadas que habitavam as ruas.

Para exemplificar a potência de uma *peta*, especialmente ao alcançar as páginas da imprensa, lembramos aqui a “guerra dos chouriços”, incidente diplomático cuja grande repercussão à época se deve em parte ao forte sentimento antilusitano. A impressão de uma gravura anônima *O horror que causa um chouriço* (Figuras 69 e 70), que foi vendida “às centenas” em 1852<sup>56</sup> e encartada na *Marmota Fluminense* no ano seguinte<sup>57</sup>, tendo, ainda, gerado ao menos mais duas gravuras com a mesma temática, oferece-nos uma noção de seu impacto e

<sup>55</sup> *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853.

<sup>56</sup> Magalhães Júnior, 1957, p. 60.

<sup>57</sup> *Marmota Fluminense*, n. 392, 16 de agosto de 1853.

longevidade. Esse curioso episódio teve sua origem na reprodução de um ofício diplomático que “por inadvertência” ou por “propósito do governo” vazou para a imprensa.

Dizia Vasconcelos de Drummond que, num fábrica de chouriços, na Aldeia Galega, tinha sido “descoberta tôda a espécie de falsificações na manufatura dêles, ajuntando-se-lhe à carne de porco, de que são compostos, carne de cão, gato, cabrito, cavalo, e de outros animais mortos por doença e cansaço”. Ia ainda mais longe, declarando: “Desconfia-se que até carne humana se lhe juntava”!<sup>58</sup>

Lançada à imprensa, a *peta* provocara a hilariedade geral e despertara o interesse dos leitores, que se deliciavam a cada novidade, a cada caricatura. De acordo com a análise feita por Magalhães Júnior, o hábil diplomata teria provocado o incidente para combater uma prática onerosa para o Império: a falsificação de moedas<sup>59</sup>. Imediatamente após lançar a *peta* houve a ameaça de rompimento de relações diplomáticas, mas os ânimos terminaram por se acalmar. O objetivo foi alcançado alguns anos depois quando o Império Português se tornaria responsável por reprimir e punir o crime de falsificação de moeda em seu território. Ao lançar uma *peta* que poderia ter surgido como boato em uma esquina, a primeira a ser enganada tinha sido a própria imprensa, que repetira a acusação inventada pelo diplomata. Então, o riso dos leitores era motivado não só pelo absurdo da notícia, mas pelo fato de encontrar-se impressa. No entanto, após o riso, seu efeito se revelaria eficaz ao sensibilizar o Império Português para o problema dos moedeiros falsos. Dessa forma, a *intenção de enganar* demonstrava um efeito revelador e positivo, até mesmo para as séria política! Era função do *editor da voz* disseminar *petas impressas* como forma de alertar aos leitores de que elas, as *petas*, normalmente relacionadas ao boato oral, podiam tomar a forma impressa.

Apesar da natureza algo desordenada das reuniões, vamos citar um episódio em que a voz do Presidente<sup>60</sup> claramente intervém em um requerimento julgado impertinente. Esse episódio revela a presença do *editor da voz*, que constantemente esclarece e reafirma as regras do jogo, delimitando a temática e o *tom* das conversas. Nesse caso tratava-se de um problema que o Presidente deveria conhecer bem: as diferenças entre *petas* intencionais e erros acidentais impressos

<sup>58</sup> Magalhães Júnior, 1957, p. 62.

<sup>59</sup> “a verdade é que Vasconcelos de Drummond se aproveitara das linguças da Aldeia Galega para pôr o govêrno português em brio, no tocante aos moedeiros falsos.” (Magalhães Júnior, 1957, p. 65)

<sup>60</sup> Acreditamos que esse Presidente seja Paula Brito, entretanto é difícil afirmar com certeza diante da existência de outros presidentes, como consta no *Resumo de uma das sessões de janeiro de 1853*, em que somos informados da “Presidencia de três membros”. (*Marmota Fluminense*, n. 335, 28 jan 1853)

em algum periódico. A intenção deliberada de contrariar a verdade não poderia se confundir com um simples erro tipográfico.

– Peço a palavra.

Reina o silencio.

Pôde fallar, se é sobre matéria exposta.

– Não Snr., é para apresentar um requerimento; eil-o.

Requeiro que seja convidado para socio o Jornal do Commercio.

O Presidente. Não sabemos qual é o serviço prestado á sociedade por esse nosso gigante da imprensa.

Eu vou dizel-o. Sendo hoje Domingo 10; acabo de ler um annuncio de theatro que diz – hoje Sabbado 9 haverá – Lucrecia Borgia; dirigindo-me ao Provisorio, de cuja orchestra sou músico, riram-se de mim os empregados, e me fizeram dar o cavaco.

O Presidente declara que não põe em discussão o facto, porque não ha nada mais facil do que reproduzirem-se taes enganos de repetições de annuncios; e que, sendo elles frequentes, até mesmo no jornal da casa (a Marmota), pedia ao queixoso que houvesse de retirar o requerimento.<sup>61</sup>

Distinguir com facilidade *petas* de erros cometidos pela imprensa, não livraria os redatores de serem alvos da *Petalogica*, pois a jovem e inexperiente imprensa, assim como políticos incautos e falastrões, era vítima perfeita de *petas* que chegavam, com seu efeito de hilaridade, aos leitores e eleitores. Era, portanto, importante que os petalógicos fossem bons leitores, uma vez que, prevenidos pelo próprio veneno, identificariam a ressonância das *petas* impressas. Investidos dessa habilidade de leitura, seriam capazes de encontrar *petas* até mesmo em impressos estrangeiros:

Petalogia Franceza.

Snrs., disse um membro da Sociedade Petalogica desta côrte (sociedade ramificada por todo o imperio, e que tem sócios Honorarios, Benemeritos, e Correspondentes no – Clero, Nobreza e Povo), – lendo hontem uma obra franceza (um desses livros que a gente abre para ter somno) deparei com as seguintes verdades, que traduzi logo, e ofereço ao julgamento da nossa illustre corporação, para serem approvadas e publicadas na folha da casa.<sup>62</sup>

Depois dessa breve introdução segue o texto traduzido de *petas* que versavam sobre pés de couve enormes, atos românticos mais que exagerados, além de uma fábula moral. Ao menos uma dessas histórias parece ter alcançado projeção à época, os pés de couve maiores que palmeiras ganharam variações e respostas em que se descreviam caldeirões em que tal couve poderia ser cozinhada e banquetes em que era servida. Ao final da *Petalogia Franceza*, o tradutor se dirige aos leitores (e ouvintes) referindo-se principalmente ao último caso:

<sup>61</sup> *Marmota Fluminense*, n. 383, 15 de julho de 1853.

<sup>62</sup> *Marmota Fluminense*, n. 406, 4 out. 1953.

Eis, Snrs, disse o petalogico, o que eu li. Com quanto se diga que este facto é verdadeiro e seja contado por todo o [reino] Hespanhol, desde o maior até o menor, eu o sumbmetto á consideração da sociedade, para formar sobre elle, principalmente, o juizo que lhe parecer.<sup>63</sup>

É bastante adequado que a *Petalogia Franceza* fosse contada no reino espanhol... Ainda sobre esta amplificação da petalogia através da leitura, lembramos uma *Fabula Curiosa* publicada na *Marmota*. Ao modo de uma teoria conspiratória, o leitor é informado de que o verdadeiro “Luiz Napoleão” estaria morto e que teria sido substituído por um aventureiro proveniente de Nova York chamado Clotin Bowen. Depois de descrever a *peta* que havia lido, o autor do artigo descreve suas estratégias: “Esta absurda historia é adornada com tantos pormenores, que ha na America muito quem a acredite”<sup>64</sup>. Percebemos a partir desse episódio que as *petas* tinham, então, outra função além de revelar “verdadeiros mentirosos”. A leitura petalógica do mundo disseminava um certo ceticismo entre leitores e ouvintes, pois todos deveriam se prevenir contra as *petas* que poderiam se manifestar em quaisquer discursos, na política, na imprensa, na justiça, nas escolas e, até mesmo, na religião:

Todos são mais ou menos petalogicos: são petalogicos os ministros de estado que enganam as câmaras, e os membros das camaras, que engamam ao povo; é petalogico o senado da camara municipal que ilude a cidade com magnificas posturas, que ficam sempre goradas, são petalogicos os jornalistas, que inventam novidades para os seus leitores: e petalogicos são os homens solteiros, que zombam das namoradas, os casados que atraíam as esposas e os viúvos que esquecem os juramentos feitos ás defuntas: são petalogicos os emprezarios e os actores, os poetas e os prosadores, os gerentes de companhias, os advogados, os directores dos colégios, os tutores, os mestres, os discipulos, os empregados públicos, e todos os que andam de calças que vivem enganando o mundo e, o que é mais, até muitos padres, que parecem querer enganar a Deos.<sup>65</sup>

As reuniões da *Petalogica* podiam ser preenchidas por textos improvisados, lidos ou traduzidos, sendo alguns deles, talvez de acordo com sua primeira recepção entre os petalógicos, selecionados e anotados para que fossem publicados na *Marmota*. Mas havia também uma outra forma de publicação. Em uma transgressão dos suportes convencionais da escrita, a fachada da loja onde ocorriam as reuniões da *Petalogica* poderia ser preenchida com textos selecionados ao longo das reuniões, como podemos conferir nesse relato: “Mal havia o orador acabado de dizer as ultimas palavras [‘Não, eu não heide derramar tanto sangue,

<sup>63</sup> *Marmota Fluminense*, n. 406, 4 de outubro de 1953.

<sup>64</sup> *A Marmota*, n. 1316, 14 de novembro de 1861.

<sup>65</sup> Esse trecho foi retirado de um artigo assinado por Albano Cordeiro publicado em *A Marmota*, n. 932, 9 de março de 1858.

porque sou brasileiro amante do meu paiz’], já um tachigrapho pregava nas vidraças o tremendo presente *Petalogico*”<sup>66</sup>. Uma escrita performática era capaz de traduzir instantaneamente as críticas da boca à vitrine, chamando a atenção dos passantes ou espectadores que se encontravam ao lado de fora.

Ao destacar “as idéias fora do lugar”, junto ao “chão histórico” do Segundo Reinado, Roberto Schwarz<sup>67</sup> identifica uma possibilidade de autorreflexão que se forma com base na incorporação positiva da falsidade. Não se trata, segundo o autor, de demonstrar a óbvia inadequação de uma matriz conceitual europeia a uma sociedade cuja estruturação social e econômica é arcaica, mas de buscar nos *giros em falso* da experiência intelectual um elemento interno e ativo da cultura que se traduz em princípio de composição para a narrativa literária<sup>68</sup>.

as idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira.<sup>69</sup>

Afetados pela oscilação entre arbítrio e favor, os conceitos liberais distorciam-se diante de sua impossibilidade de aplicação. Servindo apenas como ornamentos da retórica, seriam incapazes de produzir reflexão, mas facilitavam um ceticismo verborrágico que se aplicava de modo intuitivo contra qualquer ideologia. Daí um princípio corrosivo que simultaneamente constitui parte de “nossas esquisitices nacionais” e produz uma forma particular de reflexão. Ora, esse movimento observado por Schwarz tem muita similaridade com a *Petalogica*. Ao proporcionar um espaço com condições para que a mentira corresse solta, ou seja, que a *intenção de enganar* se transformasse em algo positivo, Paula Brito foi um editor que potencializou os *giros em falso* que movimentam a criação literária.

### 4.3 Uma polêmica cotidiana

Como vimos, o ambiente e a organização das reuniões da *Petalogica* estimulavam piadas e chistes ditos de improviso, mas uma certa dinâmica polemista, talvez herdeira dos embates políticos das primeiras reuniões, também se manifestava

<sup>66</sup> *Marmota Fluminense*, n. 381, 8 de julho de 1853.

<sup>67</sup> Cf. Schwarz, 2000.

<sup>68</sup> Segundo o ensaio de Schwarz, foi na obra de Machado Assis que melhor se realizou essa forma de reflexão, sendo o autor capaz de esculpir dentro desse labirinto ideológico um “oco dentro do oco”.

<sup>69</sup> Schwarz, 2000, p. 26.

com vigor. Mesmo que essas polêmicas pudessem ser “neutralizadas” pelo mecanismo do riso, assim como não deixam de notar os cronistas da época, havia ali uma atitude crítica que movimentava a conversa infinita dos petalógicos: “A crítica é sempre ahi [na *Petalogica*] bem aceita; mas qual é a conversação que se póde sustentar sem um pedrinha de sal critico?”<sup>70</sup>. Por meio de uma série de artigos com réplicas e tréplicas publicados na *Marmota Fluminense*, uma dessas polêmicas se preservou. Tal polêmica discutia sobre vantagens e desvantagens das estações do verão e do inverno.

Em primeiro lugar é necessário dizer que a temática da polêmica em muito se distingue de polêmicas políticas ou científicas. Trata-se de uma temática algo ociosa, mesmo que pudéssemos identificar na conversa cotidiana sobre o tempo uma relação com a espacialidade ou uma temática frequentemente usada para iniciar a conversação entre desconhecidos, ou ainda uma contraposição entre os climas brasileiro tropical e temperado europeu. Essa polêmica não só contrapõe diferentes estilos, o literário e o científico, mas pode ser lida como paródia para as sérias polêmicas travadas na imprensa da época. Os protagonistas eram dois ativos membros da *Petalogica*. De um lado estava José Antonio, que em seu estilo “joco-sério” defendia “a estação morna”; do outro lado estava Bordini, autor de uma longa e interessantíssima narrativa ficcional versando sobre as “Manias do Mundo da Lua”, defendia o inverno.

Composto em uma coluna intitulada *Passatempo*, lemos o primeiro texto que compõe a polêmica publicada nas primeiras páginas da *Marmota Fluminense*, demonstrando sua importância editorial: “Defesa do estio como estação mais alegre e mais util do que o inverno, pelo amigo José Antonio”. Nesse texto somos informados que a polêmica havia se originado em uma reunião de amigos – que confirmaremos mais à frente tratar-se de uma reunião *Petalogica* –, mas que elegera o palco da imprensa como o espaço mais adequado para o duelo:

Era uma noite de calor. Defendia eu, em companhia de amigos, a estação calmosa, apresentado-a superior á do inverno; esguelava-me quanto podia afim de mostrar ser ella mais util e mais agradável ao homem; eis senão quando, sahe de campo um dos meus antagonistas procurando desapiedadamente, e lá a seu modo, levar-me á parede, pondo nas nuvens o inverno. Repellido, porém, por grande maioria, encheo-se de colera, e carregando o sobreolho atira-me a luva de desafio, dizendo: – que os typos seriam as nossas armas; que, se eu tinha barbas, tomasse a defesa do meu predilecto, porque ele faria outro tanto pelo seu, e *scientificamente!*..<sup>71</sup>

<sup>70</sup> *Diario do Rio de Janeiro*, n. 111, 26 de abril de 1858.

<sup>71</sup> *Marmota Fluminense*, n. 341, 18 de fevereiro de 1853.

Chama a atenção na polêmica o embate entre os argumentos de um literato curioso que repete em seus voos curtos aquilo que leu e aprendeu, o “papagaio”, e de um cientista, que observa das alturas aquilo que pretende descrever, o “águia”. Não se trata de defender uma ou outra perspectiva, que se mostrariam inconciliáveis, mas notar que realizam movimentos completamente distintos, deixando à mostra, na publicação da polêmica, dois eixos que estruturam raciocínios distintos, um horizontal e um vertical.

Como me sahirei eu, mísero papagaio, que fallo só o que me ensinam, e que aprendo as cousas preso na gaiola do meu quarto, tendo por bebedor miseráveis alfarrábios, á vista do meu competidor, AGUIA soberba, cujos vôos astronómicos, devassando o espaço, o fazem chegar ao *mundo da lua*, onde de lá tudo contempla em miniatura?! Não sei; amigo Paula Brito, aqui para nós que ninguém nos ouve; não é difícil a empresa á vista do meu émulo? Estou que responderás:– *Oui*.– Mas, que remedio tenho? Foi lançada a sorte – *Sic erat infatis*;– por tanto, alguma cousa heide fazer<sup>72</sup>

Após introduzir a polêmica, José Antonio invoca a representação emblemática de duas pinturas em que o verão era representado por um vigoroso jovem, enquanto o inverno era figurado por um velho decrépito. Em sua retórica, o papagaio contrapõe sua perspectiva à visão científica do seu oponente: “mostremos, não *cientificamente*, porém como pudermos, e em poucas palavras, a superioridade de um e a inferioridade de outro”. O “papagaio” segue defendendo o estio, recorrendo à abundância das frutas, aos benefícios das chuvas ao lavrador, à exuberância da natureza, das flores, das árvores e dos animais, à luminosidade dos dias longos, às noites agradáveis e festivas ou mesmo às vantagens para a “classe indigente” e para os reumáticos, que não teriam que enfrentar o frio. Em contraponto, para desqualificar o inverno, recorre a uma citação de Rousseau, lembrando que as árvores tornam-se “cadáveres dos bosques”. Há também um interessante jogo de palavras: “pouco lhe falta para ser *Inferno*; a diferença é só de uma letra”. O autor não deixa atacar seu oponente lançando mão de ditos populares, demonstrando habilidade para seduzir os leitores:

A’ vista disto haverá ainda algum *avoado* que avance a dizer que o Inverno é superior ao Estio? Infelizmente ha, e é o nobre amigo, filho do *Cubatão*, que tal o diz! E que remédio ha senão o aturarmos? *su’alma, sua palma!* Diga, menino, diga o que quiser, que vosmecê está no seu direito; falle até rebentar, como o faz a cigarra no bom tempo de Verão, porque para *palavras ôcas, orelhas môcas*<sup>73</sup>

<sup>72</sup> *Marmota Fluminense*, n. 341, 18 de fevereiro de 1853.

<sup>73</sup> *Marmota Fluminense*, n. 341, 18 de fevereiro de 1853.

Escorregando livremente entre argumentos e letras, José Antonio revela ao final de seu artigo um curioso endereçamento do qual podemos deduzir relações entre o ambiente masculino da *Petalogica* e a imprensa “feminina”, que contava certamente com um grande número de *leitoras*.

Só nos resta, para de todo nos recolhermos ao silencio, pedir ás moças que lerem este nosso artigo, e que forem amigas do Verão, hajam de defender-nos com calor, se caso, ainda que friamente, formos censurado por algum coração de gelo; pois até para as belas o Verão é interessante; porque cáe sempre nelle a Semana Santa, tempo de amendoas, e de se receber *boas festas!*..<sup>74</sup>

Em seu primeiro artigo de resposta, apesar de um início bem humorado, o “amigo Bordini” logo modificaria o tom com o qual defenderia sua posição, empregando boas doses de agressividade que reagiam às insinuações irônicas de José Antonio. O defensor do frio tentava se colocar acima do senso comum recorrendo à ciência e a uma erudição que deixavam sua presunção em evidência.

O INVERNO.

Resposta ao amigo José Antonio, pelo amigo Bordini

Todo alagado em suor, em fraldas de camisa, e com a mente escaldada, empunho a penna para defender esta brilhante estação, porque a vejo barbaramente assassinada por um escriptor que se intitula Papagaio (e como tal eu o considero); e, como sabe o benigno leitor, quando as grandes inteligencias vagam com passos acelerados no vasto campo da sciencia, em busca do saber, as que lhes são inferiores deveriam percorrer esse mesmo espaço, a marche-marche, para poderem alcançar iguaes conhecimentos se acaso isso fosse possível; porém, como tal não acontece, não posso deixar passar em silencio a infinita récua de Papagaios que a cada passo embicam e esbarram no homem sensato.<sup>75</sup>

A “rigorosa demonstração de preferencia” pelo inverno, depois de propor uma “interpretação” diferente para os exemplos da pintura antiga referidos por José Antonio<sup>76</sup>, inicia-se, curiosamente, pelo maior apetite do homem na estação fria, o que, além de ocasionar maior vitalidade, teria impacto na economia, analogia parecida é utilizada para defender a durabilidade e praticidade da “roupa de panno” em relação à roupa fabricada em linho, mais utilizada para amenizar o calor do verão.

<sup>74</sup> *Marmota Fluminense*, n. 341, 18 de fevereiro de 1853.

<sup>75</sup> *Marmota Fluminense*, n. 345, 4 de março de 1853.

<sup>76</sup> “Quando os antigos pintaram o Inverno, tiveram em vista tão somente dar uma idéa precisa da estação á que eles se referiam, e não darem a preferencia á esta ou áquella, e no caso querer-se interpretar d’uma ou d’outra maneira, ha razões de ambos os lados para cada individuo preferir esta ou aquella das [sic] estação, conforme a influencia que ella tiver sobre o seu *eu* ; portanto, partindo do principio, que – o habito não é quem faz o monge, – não é verdadeira a dedução que querem tirar alguns Papagaios que opinam a favor do Verão, tão sómente porque é pintada esta estação por um jovem esbelto, gamenho, &c., e serem contrarios ao Inverno, porque está pintada esta estação por um velho, &c., &c.”. (*Marmota Fluminense*, n. 345, 4 de março de 1853)

O Inverno, – Esta estação é preferível ao Verão, porque, si se encara pelo lado da vida, vê-se que ella é em tudo preferível á outra, pois é nesta estação que o homem tem mais appetite, e por consequência vem a comer muito mais; ora, comendo muito mais, é racional que fortalece mais o seu corpo, por haver introduzido na economia maior somma de alimentos nutritivos, e d’aqui podem-se deduzir infinitos resultados uteis ao homem, os quaes seria fastidioso ennumerar-os.<sup>77</sup>

Ancorando seus exemplos em uma perspectiva utilitária, indicando a necessidade da alimentação e do vestuário, Bordini refuta meticulosamente José Antonio ponto a ponto, algumas vezes utilizando pomposamente um “*ergo*” para encadear suas frases, dando à sua argumentação um tom lógico-científico. Mesmo que elogie ironicamente a retórica do oponente – “Mil parabens pela lembrança da troca da letra, e pela citação de Rousseau”–, Bordini não compartilhava com ele os mesmos valores, as mesmas leituras. O defensor da estação fria mantinha um certo pudor com o pensamento alheio que não se repetia em seu oponente:

Quanto ás citações que fez o meu Papagaio, em latim e em portuguez, eu não o quero imitar, porque não quero enxertar uma fraca produção com sublimes e agigantados pensamentos; e mesmo não sei se estou autorizado a extractar dos autores, sem sua licença, aquillo que me convier.<sup>78</sup>

Nessa diferença de aproximação ao conhecimento disponível revela-se que a verdadeira origem da polêmica estava nas formas opostas de apropriação do mundo, de um lado o distanciamento do cientista, de outro, o deslize combinatório do leitor de alfarrábios, combate entre profundidade e superficialidade.

Percebendo a crescente agressividade entre os opositores, Paula Brito invocou sua função mediadora ao intervir na polêmica. Uma discussão entre membros da *Petalogica* não poderia descambar para a ofensa pessoal. Então, foi necessário oferecer ao leitor menos informado uma chave de leitura que distanciasse o texto publicado de um bate-boca qualquer. Afinal, naquela discussão havia um mediador que estava ali para conter os ânimos e fazer cumprir um equilíbrio entre as partes:

Em sessão *Petalogica*, dous amigos se empenharam em tomar um a defesa do *Verão*, e outro a do *Inverno*; empregando cada um para isso os recursos de seu talento, sem que nenhum se desse por ofendido daquilo que n’argumentação apparecesse. Assim, portanto, não veja o publico na defesa do *Papagaio*, que abaixo segue, a menor idéa de offensa ao *Cubatão*; pois que tudo isto não passa de uma discussão petalogica. O *Cubatão* tem ainda o direito de defesa, para á seu gosto depennar o *Papagaio*.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> *Marmota Fluminense*, n. 345, 4 de março de 1853.

<sup>78</sup> *Marmota Fluminense*, n. 345, 4 de março de 1853.

<sup>79</sup> *Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853.

Na réplica intitulada *Á Sarrabulhada, que o amigo Cubatão intitula resposta ao meu artigo*<sup>80</sup>, José Antonio revidou aos ataques. Jogando com os significados de “sarrabulhada” – que podem remeter simultaneamente a confusão, bate-boca ou a uma iguaria popular como o sarapatel –, o *papagaio* ancorou sua crítica na alimentação, que, de acordo com Orsini, além de ser um ato necessário ao homem seria melhor realizado ao longo dos meses frios. A astúcia aqui foi substituir a necessidade do alimento pelo prazer de comer, a ciência pela gastronomia que, apesar de não ser ciência, tinha a conveniência de manter algo da nomenclatura de disciplinas científicas<sup>81</sup>. Da necessidade à construção social, a questão “gastronômica” serve como alavanca cômica para a réplica. Brincando com a argumentação do opositor, entre ciência e não ciência, entre profundidade e superfície, a leitura do artigo irrita o leitor-opositor em seus intestinos:

Vamos agora ao paragrapho que começa: – Os antigos pintavam, etc., – até – esta estação por um velho, etc.– Ao lê-lo, manifestando máo estado de saúde, adiante de uma moça, ella perguntou-nos:  
– Que te dóe, Papagaio?  
– A barriga, sinhá.<sup>82</sup>

José Antonio segue desenvolvendo suas metáforas gastronômicas, mostrando-se empanturrado, enfadado com a leitura do artigo adversário: “E, ainda sem parar, dando por páos e por pedras, continua assim o nosso adversário – que no Inverno o homem tem mais appetite... que se come mais, etc. – por consequência... estou que nos entende?..”<sup>83</sup>. E ainda voltando-se para o vazio e a prolixidade de do eixo “científico” da argumentação, finaliza: “Amigo Cubatão, á vista do seu bazulaque-aranzel, onde está a sua sciencia? Por certo que se acha onde Judas perdeu a bota. Fez tanto barulho, e a final deu tudo em agua de barrella!”<sup>84</sup>.

Na “última resposta” de Bordini, que tudo indica ter sido lida “em sessão Petalogica”<sup>85</sup> e publicada na *Marmota Fluminense* posteriormente, o autor coloca um ponto final na discussão. É interessante notar que o próprio polemista reco-

<sup>80</sup> *Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853.

<sup>81</sup> Invertendo a argumentação científica do opositor, dispara: “Olhe, amigo, a gastronomia sempre foi antipodada e inimiga encarniçada da intelligencia, cesse pois, não coma tanto, que lhe póde causar mal”. (*Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853.)

<sup>82</sup> *Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853. Como podemos perceber mais uma vez, se na *Petalogica* não havia mulheres, elas eram ouvintes das conversas e leitoras das polêmicas.

<sup>83</sup> *Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853.

<sup>84</sup> *Marmota Fluminense*, n. 347, 11 de março de 1853.

<sup>85</sup> Encabeçando a resposta lemos: “Em sessão *Petalogica*, deu o amigo *Cubatão* ao gracioso *Papagaio* a seguinte. Ultima resposta á questão do Inverno e do Verão, na qual se empenharam dous contendores. (*Marmota Fluminense*, n. 348, 15 de março de 1853)

nhece não ser a discussão “da mais elevada importancia”, mas apresenta como argumento principal para o abandono o respeito ao público leitor, especialmente às leitoras para quem o periódico se dirigia:

Não me cabe a pecha que mancha o covarde, quando resolvo abandonar o campo de semelhante discussão; porque duas unicas capitaes idéas me inspiraram o ardente desejo de terminar incontinente a questão sobre o Inverno e o Verão.

Primeiro o sentimento de respeito e consideração que devemos ao publico, e que nos cumpre aquilatar religiosamente, para nos reservarmos do ludibrio e do achincalhe.

Segundo, o interesse que tomamos, como verdadeiro amigo do redactor da Marmota Fluminense, jornal de modas e variedades, dedicado ao bello sexo, para que suas columnas sejam revestidas unicamente de artigos que interessem á illustração, e que deleitem aos dignos leitores, que tanto tem procurado animal-a com sua valiosa coadjuvação.<sup>86</sup>

É difícil determinar qual seria a recepção dessa polêmica pelas leitoras, mas talvez elas se sentissem mais próximas dos gracejos de José Antonio do que do cientificismo de Orsini. Se por um lado o defensor do verão incluiu a voz feminina enquanto interlocutora para seus argumentos, por outro, o cientificismo de Orsini permitia apenas que ele se dirigisse à leitora com o respeito e a moralidade que sua linguagem exigia.

#### 4.4 Ficção científica

Apesar do mau humor com o qual finalizou sua polêmica com José Antonio, Bordini redigiu uma bem humorada narrativa – *MEMORIA sobre as manias do Mundo da Lua, oferecida á apreciação da Sociedade Petalogica, a fim de obter-se o honroso titulo de Membro da mesma Sociedade*<sup>87</sup> – publicada como folhetim na *Marmota Fluminense*. Assim como indica o subtítulo, provavelmente tenha sido lida durante as reuniões para a apreciação dos petalógicos antes de ser publicada.

Ao início da *Memoria*, enquanto o protagonista observava a grandiosidade da noite em sua casa de campo em companhia de sua mulher e de sua filha, elas se entretinham a conversar sobre “*magnetismos, somnambulismos, chapéos girantes, &c.*”. Estimulado por elas, “apezar de não crer então na tal feitiçaria”, colocaram-se os três em torno do balaio com o objetivo de girá-lo com a força do pensamen-

<sup>86</sup> *Marmota Fluminense*, n. 348, 15 de março de 1853.

<sup>87</sup> *Marmota Fluminense*, n. 399, 9 de setembro de 1853.

to. Surpreendentemente o objetivo não só foi alcançado, mas o balaio girou de forma que os três “descenderam” até a lua.

Estou no Mundo da Lua! e sem duvida nenhuma por tem-me querido metter nas funduras de minha mulher, disse com os meus botões.

Tendo sahido sem o meu relógio, não tive o meio de contar o tempo que gastamos nesta viagem de acesso ou descensão. Não se póde mesmo dizer ao certo, se subimos ou descemos, porque tambem a terra é vista da lua do mesmo modo que aquelle planeta é visto daqui.<sup>88</sup>

Importa notar que a fantasia ficcional permitiu uma curiosa inversão de perspectiva para o cientificismo de Orsini: da lua suas personagens poderiam observar a terra, como se ela fosse a lua. Cumpre dizer que essa inversão – por meio da qual os protagonistas da história, “telluricos”, poderiam simultaneamente observar os “lunáticos” e serem observados por eles – tornou-se possível pela imersão nas “funduras” da mulher, ou seja, seguindo sua imaginação mística, romanticamente descompromissada e sem limites. Já na lua, ao observar os estranhos seres que ali habitavam, semelhantes a macacos com asas de morcego, um “anel de união entre o macaco e o homo sapiens”, constataram que os lunáticos viviam em fantásticas habitações subterrâneas. A riqueza de detalhes dessas habitações contrastava com o que se via na superfície, muito semelhante ao que já haviam deduzido da visão que tinham desde a Terra: “A lua é com efeito o que daqui nos parece, isto é, um queijo”<sup>89</sup>. Na medida em que se aprofundavam no conhecimento do solo lunar não haveria grandes surpresas, mas uma confirmação do senso comum, o que lembrava as metáforas gastronômicas exploradas pelo autor na polêmica com José Antonio:

A substancia de que se compõe o solo da lua é alimentar. A superficie compõe-se de uma crosta, mais ou menos espessa, segundo os lugares; no interior a massa é mais branda e saborosa; – mais ou menos nutriente. Encontram-se além disto, variadissimos manjares em corpos de todos os tamanhos, e de todas as formas, bem como por cá as tubaras, os carás, as batatas, &c. &c., ou para fazer uma comparação mais gulosa, como pedaços de cidrão no podim, azeitonas na empada, lardos de toucinho na carte &c. com a diferença, que aquellas substancias são todas inorgânicas, e minerais.<sup>90</sup>

Fazendo funcionar um jogo de inversões de perspectiva, da Lua são diagnosticados problemas da Terra: “Em o nosso globo nada persiste, nada progride senão sómente a desordem; porque as sciencias, as artes, as instituições, os cos-

<sup>88</sup> *Marmota Fluminense*, n. 400, 13 de setembro de 1853.

<sup>89</sup> *Marmota Fluminense*, n. 400, 13 de setembro de 1853.

<sup>90</sup> *Marmota Fluminense*, n. 400, 13 de setembro de 1853.

tumes, tudo anda em confusão: os médicos, por exemplo, são políticos, os magistrados são médicos.”<sup>91</sup>. Daí o autor revela, então, uma importante característica que diferenciaria a inteligência dos lunáticos, “que lá se chama mania”. A inteligência lunática se direcionava a não mais do que uma disciplina do conhecimento – “[a mania] não se pode aplicar mais do que á uma só sciencia” –, ou seja, com base em uma distinção que parece inspirada em uma classificação científica, as diferentes disciplinas do conhecimento, assim como ofícios particulares, se manteriam separadas como objetos exclusivos de uma mania. Além disso existiriam maníacos – sábios especializados em cada uma das manias ou “sciencias” – organizados em castas. Essa construção utópica não só ironizava a monomania vigente na terra, onde tudo era política, mas clamava por uma ordenção e classificação “científica” dos saberes e práticas:

não acontece assim no Mundo da Lua, onde tudo é ordem, e nada póde motivar a desordem; porque como ali os maníacos estão todos divididos naturalmente em suas classes, ainda quando uma destas, a política, por exemplo, alguma desordem apparecesse, em nada poderia affectar ao restante do corpo social, mesmo quando toda percesse, porque não se perderia o agricultor, o artista, o comerciante, &c. &c.; e nem ao menos sofreria a sociedade emquanto esperasse pelos novos maníacos daquele genero, pois tem-se lá conhecido que não é a gente de que mais carece sociedade.<sup>92</sup>

O jogo de reconhecer nos habitantes da lua aspectos que se assemelhavam e se diferenciavam dos “telluricos” chega à língua afirmando que os lunáticos, ao modo de uma civilização sem esquecimento, conheciam bem todas as línguas vivas e mortas da Terra. Seriam, então, dotados de uma curiosa erudição em que o grego, por exemplo, seria uma língua necessária para as tarefas mais simplórias como “fazer sapatos”<sup>93</sup>, o que lhes dava um certo aspecto pedante. Entretanto, o português falado no *Mundo da Lua* apresentava uma curiosa peculiaridade. Como num jogo tipográfico, partes de palavras eram substituídas por inversões ou variações de seus significados, gerando, então, palavras e expressões novas, mas não desconhecidas.

Fallam muito o francez, o inglez, e até o nosso portuguez, porém com muita alteração, por trocaram as significações dos nossos vocabulos. Por exemplo: o que é pé aqui, lá é *mão*; pão, quer dizer *queijo*; chamam ao cão *gato*; ao pato *ganso*, ao pote *talha*, &c. O

<sup>91</sup> Marmota Fluminense, n. 403, 23 de setembro de 1853.

<sup>92</sup> Marmota Fluminense, n. 403, 23 de setembro de 1853.

<sup>93</sup> “A lingua dos Lunaticos tambem não é de todo extranha para nós: eles fallam todas as linguas vivas do mundo, e são muito versados nas linguas antigas, pelas quaes são tão apaixonados, pois não ha lá sciencia, nem mesmo officio, que os não exija como preparatorios. A lingua grega, por exemplo, é uma mania que se precisa até mesmo para fazer sapatos. Tem os Lunaticos perdido quasi de todo o uso da lingua propria, por cultivarem mais as alheias.” (Marmota Fluminense, n. 403, 23 de setembro de 1853.)

mesmo fazem com todas as palavras em que entram alguns desses vocabulos; por exemplo, ao roupão chamam *rouqueijo*; casacão, *casagato*; capote, *catalha*; sapatos, *sagansos*; e assim por diante.<sup>94</sup>

As explorações do protagonista, acompanhado de sua esposa e de sua filha, continuariam até o momento em que há uma interrupção, que o autor tenta amenizar. Depois de afirmar que “andava munido de papel e lápis para tomar notas do que via”, o protagonista insere na narrativa o texto integral de uma “comédia lunática”. Essa comédia, de acordo com o autor, teria sido “traduzida em nossa língua” para que os leitores pudessem “fazer ideia do teatro da lua”. De fato, *A. B. C. de Amor ou a Escola da Roça* não tem nenhuma relação ou menção ao *Mundo da Lua*, a não ser nessa capenga nota introdutória. Certamente, apressado pelo ritmo do periódico, o autor não tenha tido pudor em se aproveitar do sucesso da coluna para publicar uma peça que mantivera na gaveta.

Retomando após o enxerto da comédia, já em seu quinto capítulo, o narrador passa a uma longa descrição da “Instrução Publica” do *Mundo da Lua* acompanhado do “próprio Director das Escolas”. Somos guiados pelas instalações decoradas com pinturas e ornamentos plenos de simbolismos e por magníficas salas de aula onde engenhosos mecanismos dedicavam-se a controlar a “força do character” dos alunos<sup>95</sup>, facilitar as atividades de aprendizado e mesmo racionalizar o uso das latrinas<sup>96</sup>. O *Mundo da Lua* configurava uma espécie de utopia científicista, com um fundo moralista, em que os “problemas” da terra eram distorcidos, invertidos e ampliados, não necessariamente nessa ordem. Como se formassem nas lentes de um estranho telescópio, as inversões do *Mundo da Lua* não fugiam de uma já conhecida perspectiva científicista, mas ao menos proporci-

<sup>94</sup> *Marmota Fluminense*, n. 403, 23 de setembro de 1853.

<sup>95</sup> “os bancos, construidos a maneira de longas caixas semi-circulares, cujo tampo, repartido em assentos separados, é todo crivado em cada repartição, afim de que por estes crivos recebam os meninos continuas fumigações de canfora, que arde durante toda a lição, em fogareiros fechados dentro do bojo destes bancos. Estas fumigações tem por fim diminuir a força de character que nos meninos se desenvolve (...). De uma gaveta, na extremidade das escrivanihas, sáhe por uma pequena abertura uma longa tira de papel, já regrado por um machinismo que ha na mesma abertura, a qual (tira) estende-se até a outra extremidade da escrivaniha, e nella escreve uma classe inteira.” (*Marmota Fluminense*, n. 435, 13 de janeiro de 1854)

<sup>96</sup> “Agora vamos ver as latrinas, que o velhinho [o diretor das escolas] mostrou-nos como objeto de seu mais particular cuidado. Subindo com nosco a ultima ordem superior, onde está a tal arquibancada de construção differente, como que separada em pares de cadeiras ou bancas, e pondo-se defronte uma dellas, em geito de quem se queria sentar carregou com o pé sobre um pequeno degrão, e fez ver de repente levantar-se o tampo, que ficou servindo de encosto, ou espaldar, deixando ver dentro o vaso de serventia, com um buraco no fundo a maneira de fôrma de assucar. Passando a banca imediata, fechou-se aquella por si mesma, abrindo-se esta pelo mesmo modo, deixando patente um assento concavo com uma abertura longitudinal, por onde passa a secção de uma rodela coberta de esponja molhada em toda a sua circumferencia, a qual girando sobre um eixo no interior da banca, passa de refresco, com toda a circumferencia, por um vaso de leite (que não há lá agua) com que se faz a lavagem. Esta roda, que se chama aniversario, é movida por um veio que se toca pela arte lateral da banca, o qual ao mesmo tempo que faz girar o aniversario toca um realejo da melhor voz que se pôde ouvir.” (*Marmota Fluminense*, n. 435, 13 de janeiro de 1854)

onavam ao leitor um valioso exercício de deslocamento de onde poderia extrair alguma reflexão:

na Lua tudo é o avesso do que aqui ha: procede isto talvez de sermos de lá vistos ás avessas. E os Lunaticos [habitantes da lua], que são macacos até na índole, querendo imitar-nos, tudo fazem conforme o espelho ou a camera escura de sua imaginação. E quem sabe se também os telúricos [habitantes da terra] não são lá tidos por imitadores das cousas de outro Mundo, e se as nossa copias lhes não parecem tambem ás avessas do original?<sup>97</sup>

#### 4.5 Nota e parola

A *performance* do texto implica não só gestos e prosódias, interação e improviso com o ambiente e a audiência, mas também pode envolver a presença de músicos com seus instrumentos. Como vimos, a *Petalogica* agregava letrados e iletrados – da elite política, artística e intelectual às classes mais populares –, e suas reuniões configuraram um palco particularmente produtivo para a cena musical. Foi ali que se aproximaram pela primeira vez “letra e música”, lembrando essa expressão ainda corrente para se referir à nossa música popular. Essa aproximação foi certamente uma das mais significativas contribuições de Paula Brito como editor. Ao oferecer condições para a aproximação entre poetas e músicos, fazendo surgir com suas parcerias um “novo sistema de criação”, o editor ampliou as possibilidades de interseção entre ritmos e vozes que habitavam uma cultura popular anônima com o controle do autor literário. Dessa forma, as partituras impressas e distribuídas em seus periódicos sintetizavam esse inusitado encontro, disseminando-se em *performance* nas festas e salões da corte. Convergiram ali, portanto, um já arraigado sistema de publicação oral com o novo sistema impresso. Em sua *História social da música popular brasileira*, José Ramos Tinhorão destaca a interação cultural promovida pelas reuniões da *Petalogica* e seu caráter transformador para as práticas musicais :

Esse encontro dos poetas eruditos letristas de canções de rua com os músicos populares (ou com os de salão e do teatro musicado atraídos pelo estilo popular) estava destinado a marcar, na área dessa primeira canção de massa, de caráter nitidamente cidadão, o advento de um novo sistema de criação: a parceria. Ao contrário do que acontecera até ao fim do primeiro reinado, quando as modinhas e lundus se dividiam entre os compostos por músicos de escola para edição em partituras de piano, citando os nomes dos autores, e os produzidos por criadores das baixas camadas (ou com elas identificados), que se espalhavam anônimas, letristas e músicos saídos da classe média urbana passaram a procurar a colaboração de tocadores anônimos com talento criador. O resultado foi o surgimento do que viria a se constituir, afinal, *uma dupla apropriação cultural*, englobada sob a indica-

<sup>97</sup> *Marmota Fluminense*, n. 549, 6 de fevereiro de 1855.

ção genérica de música popular: a da literatura dos poetas postas a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente posto ao alcance da música de piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas.<sup>98</sup>

Essa “dupla apropriação cultural” que marcou a história da canção brasileira simultaneamente transformou práticas de composição poética e musical. Mas a grande estrela aqui não eram os poetas ou músicos, mas a audiência que participava ativamente da *performance* musical. E de que forma a audiência seria capaz de modular a relação entre letra e música? Vejamos o caso do lundu: o batuque sem canto de origem africana, já hibridizado com alguma influência ibérica, geralmente dançado em roda com movimentos que poderiam ser interpretados como mime-se da atividade sexual – a *umbigada* – se modificaria ao adentrar nos salões. Letras ambíguas e irônicas passaram a acompanhá-lo no dedilhar de um instrumento tipicamente urbano e europeu, surgindo, então, o “lundu para piano”, que, é claro, não se limitava à execução dentro dos salões e teatros.

transformado pelos brancos em canção irônica e bem-humorada, a partir da adaptação de peculiaridades rítmicas da dança, o lundu exigia inevitavelmente uma letra ajustável à música. Além do que, também não haveria sentido um poeta dedicar-se a escrever versos engraçados sobre fatos do momento, não fosse para vê-los interpretados no palco, por artistas do teatro musicado, ou nos salões e nas ruas por amadores e boêmios.<sup>99</sup>

Mesmo que parte da sensualidade da dança negra tenha se convertido em letra, é provável que algo tenha se mantido no balanço das cadeiras das iaiás que cantavam e dançavam nos salões, assim como insinuado no popular lundu de autoria de Paula Brito, *A marrequinha de Iaiá*. Composto em 1853 em parceria com o maestro Francisco Manuel da Silva<sup>100</sup>, o título do lundu é um jogo de palavras com o termo “marrequinha”, que pode se remeter duplamente à uma “parte do vestuário das moças (os folhos dobrados dos vestidos que, amarrados num laçarote, atrás, a altura das nádegas, serviam para alargar os quadris, acentuando ainda mais o delgado da cintura) e [a] alguma outra particularidade anatômica sexualmente apetecível”<sup>101</sup>. Podemos, ainda, acrescentar que, quando foi pela

<sup>98</sup> Tinhorão, 1990, p. 129-130, grifos nossos.

<sup>99</sup> Tinhorão, 1990, p. 136.

<sup>100</sup> Francisco Manoel da Silva (1795-1865), compositor maestro e professor, teve formação clássica, sendo aluno do Padre José Maurício Nunes Garcia. Compôs a música que era inicialmente executada durante os populares festejos no dia da Independência e que ainda é utilizada como o Hino Nacional Brasileiro.

<sup>101</sup> Tinhorão, 1990, p. 140.

primeira vez publicado em periódico<sup>102</sup>, foi acompanhado pela inocente imagem de um marreco nadando no lago, revestindo, então, o sentido sexual de um descarado cinismo (Figura 71).

Lundú da Marrequinha

Os olhos namoradores  
Da engraçada iaiásinha,  
Logo me fazem lembrar  
Sua bela marrequinha

Iaiá, não teime,  
Solte a marreca,  
Se não eu morro,  
Leva-me a breca.

Se dansando á Brasileira  
Quebra o corpo a iaiásinha,  
Com ella brinca pulando  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime, etc.

Quem a vê terna e mimosa,  
Pequenina e redondinha,  
Não diz que conserva prêsa  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime, etc.

Tanto tempo sem beber...  
Tão jururú... coitadinha!...  
Quasi que morre de sede  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime,  
Solte a marreca,  
Se não eu morro,  
Leva-me a breca.<sup>103</sup>

Se, por um lado, a erudição do maestro não o impediu de musicar o lundu, por outro, o poeta também servia à melodia clássica. A sensibilidade do editor e impressor Paula Brito o levou a perceber a relevância da performance musical, atividade de interesse para as mulheres prendadas nos salões da corte. Ele mesmo se dedicou a escrever letras que exaltavam a Imperatriz. Dessa forma as vozes das sinhás mais conservadoras poderiam, com mais facilidade, acompanhar a música que dedilhavam nos pianos. Assim conferimos que, na transcrição do anúncio de mais uma partitura distribuída aos assinantes, endereçado às “amáveis dilettant-

<sup>102</sup> Infelizmente não foi possível reproduzir a partitura do lundu encartada na *Marmota Fluminense*.

<sup>103</sup> Brito, 1861, p. 67-68. Esse lundu foi posto em música por Francisco Manoel da Silva.

tes”, ressaltava-se que temática e forma nacionais facilitariam a publicação dos versos em *performance* nos salões.

SALVE A IMPERANTE!

Distribui-se hoje aos Snrs. assignantes e accionistas este – ROMANCE – musica do Trovador (cavatina do Snr Gentile) e poesia de Paula Brito.

As palavras das poesias estão adaptadas às notas da musica, à imitação dos romances francezes, tão apreciados pelas bellas Parisienses.

Algum conhecimento que o Paula Brito tem do valor das figuras musicaes, dá-lhe a facilidade de combinar – nota e parola – de modo que as amáveis dilettantes possam cantar romances nacionaes, faceis e galantes, em lugar de Arias e cavatinas de difficil execução.<sup>104</sup>

Oscilando entre a notação erudita e os assobios descompromissados, a *performance* musical configurava-se como uma saída para o poeta ampliar os limites de um círculo literário restrito e fazer suas letras alcançarem as ruas. Esse balanço provocou uma transformação na música tocada nos salões e teatros, que aceitaram novos músicos, novos ritmos, novos instrumentos e novas melodias, como aquelas que ressoariam do “íngrato” violão.

– A Sociedade Petalogica improvisou antehontem á noite uma reunião solemne para ouvir um insigne tocador de violão.

A sociedade estava quasi toda presente. O professor, cujo nome occultamos por delicadeza, visto não ser artista de profissão, despertou verdadeiro entusiasmo com o seu admirável talento. E’ impossível tirar mais efeito ou vencer maiores difficuldades n’um instrumento tão ingrato como o violão. (...)

Os applausos forão unanimes e estrondosos. A sociedade esqueceu-se do seu titulo e do seu fim, e fez revelar a numerosos e inteligentes amadores um bello talento desconhecido.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> *Marmota Fluminense*, n. 574, 17 de abril de 1855.

<sup>105</sup> *Correio Mercantil*, 28 de julho de de 1858. O acontecimento parece ter tido muita repercussão, pois também foi relatado em uma narrativa mais longa e detalhada no *Diario do Rio de Janeiro* de 1º de agosto do mesmo ano: “Em todos esses divertimentos o que ha de mais bello, o que lhes dá mais encanto é a rapidez com que a realização succede o desejo, é o inesperado, o improviso. Foi por isso que ainda mais agradável se tornou a noite que passaram em uma das salas do theatro de S. Pedro de Alcantara os socios da Petalogica.

A sociedade achava-se uma noite reunida na sala de suas sessões, e deliberava profundamente, quando uma voz soou no espaço dizendo :

– A sociedade quer admirar uma maravilha ?

– Algum discurso de F.... (citou-se o nome de um deputado celebre pelo seu eloquente silencio.)

– Uma feitiçaria do Hermann?

– A rabeca de Paulo Julien?

– Mais do que isso ; um violão que trina como a Ida.... antes da volta ; que gorgéia como a Labordno no Carnaval de Veneza, que arrebatava como a Stoltz na Favorita, que suspira amorosa como Butti no Ernani, que é alegre ou melancolico, que ri e germe, como ... elle só?

Desde o segundo ponto de interrogação a sociedade estava toda de pé, prompta a marchar para o logar que fosse designado, Apenas o orador tomou a respiração, vinte vozes perguntaram como o barqueiro dos Ciumes do Bardo:

– Onde iremos?

– Afastemo-nos da terra, vamos ao ceu, respondeu J. A. que sabe de côr e salteada a obra prima de Castilho.

– Não vamos tão longe, continuou o orador, basta-me uma sala.

O Sr. João Caetano dos Santos pôz à disposição da sociedade uma das salas do theatro de S. Pedro. No dia seguinte, os membros da Petalogica alli reunidos confirmavam com entusiasmo quanto fôra anunciado, ouvindo o Sr. Cl ... L ... arrancar ás cordas de um instrumento indocil, como o violão (...) os pedaços mais bello das operas italianas variados até o infinito, renascendo cada vez mais doces, mais energicos, mais cheios de encantos sob os dedos delicados, magicos do distincto instrumentista. (...)

Frequentador assíduo da *Petalogica*, o poeta Laurindo Rabelo incorporava perfeitamente a parceria entre letra e música. Sua obra marcada pelo humor e pelo improviso prolongava-se em uma vida boêmia. Com o violão a tiracolo, ao modo de “menestrel e bardo”, a presença do poeta era desejada nas festas e salões que pudessem suportar suas letras cômicas e cortantes.

O poeta caminhava...

As noites levava elle em palestras no Paula Brito, em reuniões descerimoniosas, em *soirées*.

Ao tumulto das salas em festa, quando Laurindo se apresentava, dir-se-ia que alguma cousa de sobrenatural se diffundia no espaço.

A fama de suas excentricidades e anedotas, a notoriedade de sua remontada intelligencia e de suas qualidades de improvisador, predispunham de assalto a assembléa para as surpresas da poesia, para as respostas á porfia. (...)

Em geral, depois de adeantada hora da noite, quando a musica ia estridente e as dansas ferviam em rodopio, certo numero de apreciadores apinhavam-se ao redor de Laurindo que, menestrel e bardo, a um dos angulos da sala de jantar, cantava ao violão sentimentaes modinhas e buliçosos lundús, que traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e respeitaveis circumstantes.<sup>106</sup>

#### 4.6 Outros semblantes

Seguindo sua estrutura paradoxal, a faceta cômica da *Petalogica* era acompanhada por uma outra, que, com inegável seriedade, dedicava-se ao auxílio e a homenagens de membros e amigos em dificuldades, além de se mostrar atuante na celebração de datas patrióticas. Esse paradoxo já havia sido apontado por Machado de Assis:

Cuidavam muitos que, por ser petalogica, a sociedade nada podia emprehender que fosse serio ; mas enganaram-se; a Petalogica tinha sempre dous semblantes; um jovial, para as praticas intimas e familiares; outro sizudo, para os casos que demandassem gravidade.

---

Foi uma noite cheia de encanto ; si aquelles que a gozaram se retiraram saturados de gratas emoções, o talentoso professor ficou sem duvida satisfeito ao ver tantos e tão distinctos amadores da musica que o souberam comprehender e o saudaram com tão ardentes e sinceros aplausos. (...)

A’ sociedade Petalogica cabe a honra de ter victoriado devidamente o bello talento do Sr. L... bem como o do Sr. V... cujo violão vibrado por mão de mestre acompanhou as brilhantes phantasias do primeiro. Quem sabe qual o destino dessa sociedade que forte pelo amor ao paiz, pela esperança no future, sempre se acha no caminho de todas as bellas manifestações da intelligencia?”

<sup>106</sup> Moraes Filho continua a descrever a performance do poeta, incluindo a letra de um lundu de sua autoria: “A’ semelhança de Gonzaga, que não cantava letra que não fosse sua, os versos dessas canções nacionaes eram de inspiração própria, e ao sabor do tempo. Aos quentes arpejos do violão, á lascivia suggestionante do rythmo, em meio de gargalhadas baixinhas, de bravos repetidos, de palmas abafadas, cantava o trovador morenmo a tentar rapazes e a galvanizar os velhos, o lundú do Banqueiro, da Bengala, da Romã, das Rosas do Cume, do Gôsto que excede a todos e da Chave, com a expressão que só elle sabia dar, com os séstros que lhe reconheciam peculiares: O diabo d’esta chave / Que sempre me anda torta... / Por mais geitos que lhe dê / Nunca posso abrir a porta. // Tome lá esta chave, / Endireite, sinhá, / Você é quem sabe / O geito que lhe dá. (Moraes Filho, 1905, p. 169-171)

Todos a vimos, pois, sempre á frente das manifestações públicas nos dias santos da historia brasileira.<sup>107</sup>

Quando o patriotismo ainda batia forte no peito, Paula Brito publicou seus versos em praça pública, versos graves, assim como demandava a situação para a qual eram destinados, como a crise deflagrada em 1831 e a abdicação de Dom Pedro I. Foi assim, pela voz, que o jovem autor, já conhecido no meio das oficinas tipográficas, surgiria no espaço público divulgando ideias liberais por meio de sua habilidade como orador e versejador: “Evaristo Ferreira da Veiga aproveitou-se do jovem typographo, e o fez improvisar e lêr versos no campo de Sant’Anna, pregando a ordem, e a união da tropa e do povo.”<sup>108</sup>. O hábito de proclamar versos e discursos envolvendo as contingências colocadas pelo espaço e pela audiência e com elas interagindo, fazendo do texto *performance*, era uma forma de tentar romper com as barreiras de um circuito letrado. Esse hábito, que se relaciona com o sistema de “ouvir ler” colonial, estendeu-se na *Petalogica* para as comemorações públicas dos “dias santos da história brasileira”, especialmente a Independência, o aniversário do Imperador e, o como não podia deixar de ser, o carnaval.

A participação em festejos patrióticos, que poderia ser financiada pelos próprios membros<sup>109</sup> ou lançar mão de algum auxílio do Imperador<sup>110</sup>, não era apenas uma questão relacionada aos ideais compartilhados pelos petalógicos, mas tratava-se de uma maneira de se aproximar do público, do espaço onde desejavam projetar seus chistes e ideias: “[A sociedade Petalogica] fez no seu tanto o que pôde para associar-se á festa popular”<sup>111</sup>. Fosse em suas reuniões, no teatro<sup>112</sup>, nas

<sup>107</sup> *A Semana*, 11 de setembro de 1864.

<sup>108</sup> Macedo, 1876, p. 548.

<sup>109</sup> “A *Petalogica*, sociedade essencialmente brasileira (*sans calembourg*, como dizem os francezes) e que tomou como dogma a absoluta independencia de seus membros, não podia conservar-se queda e reduzida á condição de simples espectadora dos folguedos com que se sauda o dia da patria ; quiz mostrar que, si cultivava com successo a mentira que não excede os limites do gracejo, tambem conhece e preza as grandes verdades. / Os seus numerosos socios acham-se já inscriptos em uma lista, que augmenta diariamente ; cada um conorreu, sinão com o mesmo algarismo, certamente com a mesma vontade, com o mesmo espirito patriotico. / Sahindo da casa da sociedade Petalogica e dando alguns passos entra-se no Club, cujas partidas semanaes são o ponto de reunião para o circulo elegante, reuniões agradaveis, onde se encontra a elegancia sem etiqueta.” (*Diario do Rio de Janeiro*, 18 de julho de de 1858)

<sup>110</sup> A respeito das comemoração da Independência encontramos a seguinte nota: “As folhas diárias, dando noticia da audiência, que o Imperador concedeu á commissão da Petalogica, e fazendo menção do donativo imperial, induzem-me a crer e a assegurar-vos que não estou em erro.” (*A Marmota*, n. 1091, 16 de setembro de 1859)

<sup>111</sup> A “festa” a que se refere o autor é a do dia 7 de abril, como podemos ler no contexto da citação: “[A sociedade *Petalogica*] Reuniu-se em sessão permanente na sua casa do largo da Constituição, que estava brilhantemente illuminada e ornada com bandeiras nacionaes, flôres, disticos patrióticos, etc., e fez no seu tanto o que pôde para associar-se á festa popular. / Dous poetas recitarão na noite de 7 bellissimas poesias saudando a liberdade e a nossa emancipação. E’ o unico ponto em que a sociedade falta ao seu programa: — quando se trata do Brasil ou de seus filhos os petalogicos fallão sério e enchem-se de um generoso entusiasmo.” (*Correio Mercantil*, n. 244, 8 de novembro de 1858) Vejamos, ainda, uma descrição da atuação da

ruas ou em praça pública, petalógicos “confundidos em divergente patriotismo”<sup>113</sup> misturavam-se ao popular em discursos patrióticos entusiasmados.

Nos salão de Petalogica, o Herculano Lima, o Viegas, o José Antonio, o Goyano e tantos outros distintos brasileiros animavam a espontaneidade das manifestações publicas, ora improvisando inflamados discursos á porta do seu nativístico cenaculo ou trepados em cadeiras ao ar livre, ora saudando collectivos em ruidosos «vivas» o feito do Ypiranga, ora confundindo-se com as massas, na confraternidade das emoções que elevavam os idéaes e fazem adiantar os povos.

O *vate* Nunes Garcia, de sobretudo claro, com o pescoço abafado em seu imprescindível *cache-nez* escossez, distribuía poesias impressas em papel verde e amarelo; o Bazilio de Oliveira Pinto declamava trechos de seus poemas, e o indefectível *Bruzundanga* afiava o dente para entrar em suculento almoço *filado*, que não tardaria.<sup>114</sup>

Assim como podemos conferir na descrição de Moraes Filho, as manifestações da *Petalogica* não só eram aguardadas, mas integravam as comemorações da Independência como se estivessem programadas.

Às primeiras salvas das fortalezas do mar, logo que a madrugada espreguiçava-se no horizonte, os vivas à Independência, ao Imperador e a José Bonifácio, irrompiam das turbas, que, descobertas, agitavam no ar o chapéu, levantando os braços. Bandos de meninas vestidas de branco, com grinaldas e fitas de cores nacionais, cantavam em coretos o hino de Pedro I; os poetas da Petalógica tangiam as suas liras, e a festa das consagrações póstumas começava a celebrar-se. Das janelas então desdobravam-se colchas de damasco; sanefas e guarnições revestiam as portadas.<sup>115</sup>

Em geral, um tom sério e solene era utilizado nos momentos de exaltação

---

*Petalogica* no cenário dos festejos da Independência: “Às primeiras salvas das fortalezas do mar, logo que a madrugada espreguiçava-se no horizonte, os vivas à Independência, ao Imperador e a José Bonifácio, irrompiam das turbas, que, descobertas, agitavam no ar o chapéu, levantando os braços. Bandos de meninas vestidas de branco, com grinaldas e fitas de cores nacionais, cantavam em coretos o hino de Pedro I; os poetas da Petalógica tangiam as suas liras, e a festa das consagrações póstumas começava a celebrar-se. Das janelas então desdobravam-se colchas de damasco; sanefas e guarnições revestiam as portadas.” (Moraes Filho, 2002, p. 126)

<sup>112</sup> “Foi assim que em 7 de setembro de 185... representou-se o Aristodemo, em que João Caetano maravilhou o monarca e o escolhido auditório que concorria às suas récitas. Os mais notáveis poetas daquela quadra, tais como Magalhães, G. Dias, Porto Alegre, Teixeira e Sousa, Laurindo, Constantino Gomes de Sousa, Joaquim Norberto, José Antônio e Machado de Assis compunham cantos inspirado pelo amor da pátria, e os recitavam no teatro, os publicavam em jornais e revistas, ou os declamavam ao som do hino nacional, às portas da Petalógica, da Loja do Canto e em frente à tipografia de Paula Brito.” (Moraes Filho, 2002, p. 125-126)

<sup>113</sup> “Atravessando o periodo da Regencia, sobrenadando ao odio dos partidos em alarido nas ruas e nas praças, a typographia de Paula Brito tornou-se por aquella época o cenaculo de eminentes personalidades, um terreno neutro onde vencedores e vencidos davam-se as mãos após os combates, ou temperavam as armas para mais vehementes pugnas. / E foi assim que, **confundidos em divergente patriotismo**, á luz de uma lampada pensil, ao candieiro da activa typographia do artista mestiço, Justiniano José da Rocha, Alves Branco, Euzebio de Queiroz, Honorio Hermeto Carneiro Leão, Francisco Julio Xavier, Joaquim Candido Soares de Meirelles, Firmino Silva, Bernardo de Vasconcellos, Motezuma, José Bonifácio e duzias de outros tumultuavam em ronda, antevendo paraísos ou pesadellos nos proximos dias do povo, ás auroras emergentes do declive ensanguentado das revoluções.”

<sup>114</sup> Moraes Filho faz questão de descrever esse interessante tipo que frequentava as reuniões da *Petalogica*: “E quem era esse *Bruzundanga*? Um pardo de meia idade, musico da Capella Imperial e de orquestras de theatro. Sizudo, enfatuado e parasita incondicional, consta dos annaes do Rocio que rarissimo comia elle á conta propria. Palestando no Paula Brito, na Petalogica, na loja de musicas e pianos do Lagos, impreterivelmente, das 3 para as 4 horas da tarde, estacionava á porta do restaurante Consolo ou do Mangini, armazenando as secreções gastricas, á espera dos palpavos.” (Moraes Filho, 1904, p. 197-198.)

<sup>115</sup> Moraes Filho, 2002, p. 126.

à pátria, no máximo o entusiasmo poderia alcançar a alegria. Mas, é claro, havia exceções. Não se poderia exigir de um grupo tão diverso e irreverente apenas atitudes de patriotismo ou idolatria ao Imperador. Devemos lembrar aqui uma anedota protagonizada por Laurindo Rabelo, que foi relatada por Moraes Filho em suas *Memorias do Largo do Rocío*. O fato de remeter a um acontecimento anterior ao aparecimento da *Petalogica*, o batizado do filho primogênito de Pedro II, em 1845, demonstra que a Sociedade, de alguma forma, apropriou-se de – e ordenou – algo que já se encontrava na boca do povo. Vamos à anedota.

Baptizava-se o príncipe D. Affonso e a população contentíssima concentrou naquelle largo o melhor de suas diversões. Monstruoso corêto alongou-se das actuaes ruas da Constituição á do Visconde do Rio Branco, destinado a avultado número de músicos. Sanefado com grandeza, profusamente exornado de luzes, decorava-lhe a frente vistosa allegoria mythologica, representando as varias divindades que presidiam ás letras e ás artes.

No centro da praça, destacando o contraste, elevava-se graciosamente columna ardente, que suspendia no apice tres iniciaes: P. T. A. (Pedro, Thereza e Affonso).

Ao contemplar o maravilhoso effeito do palanque da musica, Laurindo Rabello, que ali se achava em um grupo de rapazes, descreveu na seguinte quadrinha, improvisada, a estravagante pintura:

As Graças mostram o c...

Minerva toma lição,

Apollo toca o bitú

Nas cordas do rabecão.

O poeta glosou o próprio motte, sucederam-se mais improvises no meio de risotas, de espirituosas pilherias, de lembranças originalísimas.

Dentre estas, apreciou-se a de um mulato que, despeitado com o esbanjamento, torcendo o bigode e se adeantando, apontou com o dedo as letras, lendo em voz alta e compassadamente, de deante para traz e de traz para deante: — «Para tanta asneira, abre-se o thesouro publico».

Imagine-se o effeito!<sup>116</sup>

Deixando de repetir as já mencionadas homenagens ao natalício do Imperador, vejamos que as *petas* continuariam sua trajetória mesmo depois do fim da *Petalogica*. Provavelmente o exemplo que vamos citar seja um indício de que o respeito de Paula Brito pelo poder imperial havia neutralizado muitas das críticas que pudessem ser direcionadas a ele. Lembrada por Magalhães Júnior, a “versalhada aparentemente inofensiva”, que fora enviada ao *Jornal do Commercio* sob o inocente título *Quarta-feira, 2 de dezembro de 1868*, se mostraria uma verdadeira *petta* lançada contra ao Imperador:

Oh! Excelso monarca, eu vos saúdo!  
 Bem como voce saúdo o mundo inteiro,  
 O mundo que conhece as vossas glórias...  
 Brasileiros, erguei-vos, e de um brado

<sup>116</sup> Moraes Filho, 1904, p. 135-136.

O monarca saudai, saudai com hinos!  
 Do dia de dezembro o dois faustoso  
 O dia que nos trouxe mil venturas!  
 Rebomba ao nascer d'alva artilharia  
 E parece dizer em som festivo  
 Império do Brasil, cantai, cantai!  
 Festival harmonia reine em todos;  
 As glórias do monarca, as sãs virtudes  
 Zelemos, decantando-as sem cessar.  
 A excelsa imperatriz, a mãe dos pobres,  
 Não olvidemos também de festejar  
 Neste dia imortal que é para ela  
 O dia venturoso em que nascera  
 Sempre grande e imortal Pedro II.<sup>117</sup>

O verdadeiro sentido dos versos se revela apenas depois que o leitor percebe o acróstico formado: “O BOBO DO REI FAZ ANNOS”. Considerando que o *Jornal do Commercio* fosse uma espécie de órgão oficial do Estado, sua publicação se tornava ainda mais cômica.

Mesmo que um apego à tradição e, talvez mais ainda, uma reserva moral tenham feito Paula Brito defender publicamente o recém proibido entrudo contra o então novo carnaval dos bailes mascarados, a *Petalogica* participava ativamente dos festejos<sup>118</sup>:

As *Summidades Carnavalescas* merecerão da sociedade Petalogica uma manifestação muito lisonjeira. No largo do Rocio, em frente á sala das suas sessões, estava arvorado o estandarte da sociedade, cercado de numerosas bandeiras. A sociedade reunida em numero quasi completo, com seus presidentes honorarios e effectivos á frente, estava á porta do edificio. Quando o prestito das *Summidades* desfilou por ahí, subirão ao ar numerosos foguetes entre vivas de entusiasmo e estrondosos aplausos.<sup>119</sup>

Junto a outras agremiações, a *Petalogica* fazia parte de um percurso determinado. Seus integrantes liam e improvisavam discursos e também distribuíam poemas aos foliões, como os irônicos versos de José Antonio intitulados *Saudação da sociedade Petalogica ao progresso do seculo no carnaval de 1859*:

<sup>117</sup> *Apud* Magalhães Júnior, 1957, pp. 79-80.

<sup>118</sup> Num artigo intitulado *Os Bailes Mascarados*, Paula Brito dispara: “Órgão da opinião publica, a imprensa apregôa o que as maiorias querem que ella diga; porque essa é que é a sua verdadeira missão. Os que pensam que a imprensa impõe, enganam-se redondamente: a imprensa aceita; ella só por si não fôrma partidos, não dicta leis; os partidos formados, e assentadas as cousas em seus verdadeiros lugares, o jornalismo proclama, dando como seu aquilo que é de outros; a imprensa, em nossa opinião é meio, e é por isso que nós, não gostando do carnaval, apregoamol-o hoje, porque a população em geral o quer, acha-o bom, e em quanto cousa melhor não apparece para distracção de um publico engolfado na cobiça do commercio, o remédio é aceitarmol-o com todas as suas conseqüências. / Viva, portanto, o – Carnaval! / Vivam os – Bailes Mascarados!”. (*Marmota Fluminense*, n. 822, 17 de fevereiro de 1857)

<sup>119</sup> *Correio Mercantil*, n. 54, 23 de fevereiro de 1857. Em nota similar do *Diario do Rio de Janeiro* de 26 de fevereiro do mesmo ano encontramos: “O ultimo dia do carnaval foi o mais animado. As duas sociedades União Veneziana e a das Summidades Carnavalescas percorrerão muitas ruas, cujas janellas estavam apinhadas de senhoras que fazião chover flores sobre as suas cabeças. A sociedade Petalogica recebeu esplendidamente os carnavalescos, queimando immensos foguetes e brindando-os com discursos e vivas”.

Viva o Seculo do progresso,  
 Em que tudo é grande e nobre!..  
 E' tempo de divertir;  
 Ninguem se lembre que é pobre,  
 Toca a folgar, toca a rir!...

Se a participação da *Petalogica* em festejos patrióticos poderia oscilar entre a exaltação e a crítica, uma outra faceta invariavelmente séria, que se dedicava à homenagem e ao auxílio dos membros e amigos. Vejamos um exemplo. Lançada a ideia de homenagear um importante médico, a *Petalogica* mandou litografar o retrato do homenageado, cotizando os custos entre os membros. Depois de emoldurado, levaram o retrato “em procissão” até a residência do Dr. Severiano Rodrigues Martins, situada no largo do Rocio<sup>120</sup>. Chegando lá, foi lido um discurso que exaltava suas qualidades, lembrando especialmente sua coragem e competência ao lidar com as terríveis epidemias que assombravam a cidade como o surto de febre amarela em 1850 e a invasão do “cholera morbus” em 1855. Depois do discurso, Paula Brito proclamou versos de sua autoria que justificavam e exaltavam a forma da homenagem:

Houve em todos os teus Socios  
 O pensamento fiel  
 Que, doutor em corpo e alma,  
 Fosse doutor em papel.<sup>121</sup>

Além das homenagens, os petalógicos também se prestavam a organizar auxílio a membros e amigos em dificuldades. Um membro poderia empregar ou usar sua influência para favorecer outro membro ou amigo<sup>122</sup>. Uma rede de favores também poderia se organizar por meio de subscrições, da mesma forma como se viabilizava a publicação de obras em volumes. Toda a sorte de subscrições poderia passar pela sociedade: ascensão de balões, peças beneficentes, auxílio de casas de saúde ou auxílio a órfãos, viúvas, atores etc. Assim foi, por exemplo, a organização de uma “noite artística”, cujos lucros seriam revertidos em benefício

<sup>120</sup> “a Sociedade Petalogica, que por muitas vezes se tem já distinguido por actos generosos e patrioticos, grata ao muito que a sua maioria deve á pericia medica, maneiras cortezes, e dedicação ilimitada do Dr. Severiano Rodrigues Martins, cujo nome se tem feito altamente conhecido nas crises epidémicas porque temos infelizmente passado: resolveu dar-lhe uma prova não equivocada do muito que o considera, mandando lithographar o seu retrato para ser-lhe oferecido e distribuido entre os socios e pelos socios unicamente.” (*A Marmota*, n. 1077, 29 de julho de 1859)

<sup>121</sup> *A Marmota*, n. 1077, 29 de julho de 1859.

<sup>122</sup> Teixeira e Sousa seria um bom exemplo de como um membro foi auxiliado. O escritor foi empregado e sócio de Paula Brito, antes de alcançar a posição de escrivão da Primeira Vara de Juízo da cidade do Rio de Janeiro em 1855.

de um ator de teatro chamado Filippo Tati:

Apezar de ser a – *Sociedade Petalogica* – um corpo sem cabeça, como já se tem dito e é sabido, acaba ella de dar uma prova de que sua existência não tem só por fim palestrar, mas também ser útil aos que dela precisam. (...)

Os que não conhecem a – *Sociedade Petalogica* – os que não a frequentam, supoem-na muito differente do que ella na verdade é, os que, porém, assistem ás suas sessões por mero brinco, de mero gracejo, de mero entretenimento, sabem de quanto é ella capaz, e que, bemfazeja, humanitaria na reciproca dependencia de todos os seus membros, ella tem por divisa – *um por todos e todos por um*.<sup>123</sup>

O bordão dos três mosqueteiros demonstra o semblante “solidário” da *Petalogica*, o que nos faz compreender sua alcunha de “família da rua”. As experiências de financiamento, solidariedade e filantropia foram constantes, mas tiveram um princípio de institucionalização com a tentativa de criação da “Caixa auxiliadora das composições dramaticas e musicaes”. Os recursos seriam arrecadados junto a capitalistas e uma articulação seria feita com os donos de teatros, para que o público pudesse apreciar a *performance* teatral ou musical de autores “nacionais”. Os estatutos chegaram a ser publicados, revelando que uma comissão permanente de avaliação das obras seria definida pela *Petalogica*. Finalmente havia a chance de transformar o “aeropago petalogico” em algo realmente sério. Infelizmente, o projeto não vingou. Em sua primeira formulação, os estatutos foram recusados justamente por sua proximidade à *Petalogica*<sup>124</sup>, o que não deve ter agradado aos burocratas. Talvez eles não tivessem compreendido, assim como esclarece Joaquim Manoel de Macedo, que a estrutura paradoxal da *Petalogica* não era tão avessa assim à política ou mesmo à burocracia quanto afirmava:

<sup>123</sup> *A Marmota*, n. 1020, 11 de janeiro de 1859. A expressão que dá título à tese foi encontrada pela primeira vez sob o título “As estradas de ferro”. Esse artigo, provavelmente redigido por Paula Brito, foi publicado para relatar a inauguração da Estrada de Ferro de Pedro II no dia 29 de março de 1858: “Todos os trens foram e vieram coroados de felizes resultados, pois que uma só desgraça não houve a lamentar, e nas entusiasticas aclamações da fogosa mocidade em Vivas dados á Nação Brasileira, ao future do paiz, e aos homens do progresso, grande parte teve a SOCIEDADE PETALOGICA, cujos membros tornam publicos os louvaveis sentim[ent]os com a franqueza e a dignidade que lhes são próprias. Assim como procedeu agora, tem ella procedido sempre, applaudindo, como applaudio a – Estrada de Mauá – a illuminação a gaz – a transformação do carnaval – a feitura e reconstrucção dos theatros – e hoje a – Inauguração da Estrada de Ferro de D. Pedro II. Corpo sem cabeça, a Sociedade Petalogica se distingue sempre de um modo digno de notar-se, sem faltar em cousa alguma o respeito nem as attenções devidas aos homens e ás cousas.”

Pudesse a Sociedade Petalogica dispôr dos meios de que muitos outros corpos dispoem! fossem seus membros dinheirosos, assim como são honrados, e a cidade do Rio de Janeiro teria de ver e de admirar tudo aquillo de que ella se encarregasse.

Deos abençõe a estrade de ferro de D. Pedro II, e faça que as locomotivas, que pelos seus trilhos se delisarem, sejam todos dias tão felizes como o foram no memoravel 29 de Março de 1858!” (*A Marmota*, n. 939, 2 de abril de 1858.)

<sup>124</sup> “– O Sr. Paula Brito vai tomar sobre seus hombros uma empreza a favor das letras: é a caixa auxiliadora das composições dramaticas iniciada o anno passado, e que o governo não approvou, e que toma agora o titulo mais amplo de caixa litteraria. A primeira caixa não teve approvação do governo, em razão de ser incorporada á sociedade Petalogica, como o Sr. Paula Brito, autor da idéa, havia projetado.” (*Diario do Rio de Janeiro*, 8 de março de 1861).

Ora esta!..

Quem diria que a famosa sociedade *Petalogica* havia de ser em obras o avesso do seu titulo! a Sociedade das petas a arranjar verdades!..

Mas o que admira?.. Desde quanto tempo estamos vendo serem as cousas o contrario do que exprimem os seus nomes?..

Dizia um celebre politicão francez, que as palavras servem para occultar os nossos pensamentos.

Os politicões sabem às mil maravilhas a arte de fazer de palavras mascaras, e não ha melhor exemplo para demonstral-o do que os programas ministeriaes.

Em regra geral, cada palavra de um programma de ministerio novo é uma grande peta velha, mais ou menos habilmente disfarçada.

Mas a Petalogica não é politica; ah!.. eis aqui a explicação do phenomeno:— por não ser politica é que está no caminho da verdade!

Como são as cousas deste mundo!<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Esse texto, inicialmente publicado na coluna “Labirinto”, que Macedo mantinha no *Jornal do Commercio*, foi reproduzido por Paula Brito em *A Marmota*, n. 1206, 23 de outubro de 1860.

## 5. Impressões em falso

Oh! século dezanove,  
Ó tu, que tanto reluzes,  
És o século das luzes,  
Ou o século de papel?!...

Bernardo Guimarães

Muitas das contradições do Brasil oitocentista foram contornadas com base em uma postura convenientemente romântica, cujo princípio de evasão da realidade era compartilhado pelos letrados. Diante do vigor das rebeliões provinciais, afirmava-se a unidade nacional; a burguesia liberal em ascendência defendia-se de quaisquer movimentos transformadores mais árduos para se aproveitar de favores estatais; posições claramente antagônicas, como as livrescas ideias liberais e uma realidade patriarcal escravocrata, conciliavam-se sem muito esforço; leis impressas não se tornavam parte de uma realidade cotidiana. Um jogo de identidades espelhadas projetava no bacharel uma confortável pose esnobe e aristocrática que ele acreditava verdadeira, baseando suas relações na autoencenação para seus pares. Essa pose era sustentada em aspectos superficiais que produziam reflexões incapazes de impulsionar ações e que dificultavam a representação de uma realidade externa, principalmente se não se adequasse à linguagem e aos modelos disponíveis, isso sem dizer aos interesses específicos dos próprios letrados. A crescente popularização de retratos impressos em *carte de visite* na segunda metade do século XIX é um exemplo de apropriação da fotografia, utilizada para a autorrepresentação em “salões de pose” que imitavam cenários e figurinos de estilo europeu<sup>1</sup>. Os longos minutos a que o retratado era obrigado a se expor, para para que o fotógrafo fixasse sua imagem com as primeiras câmeras, bem que poderiam ser uma pausa necessária à autorreflexão, à identificação dos artificios do cenário ou mesmo dos exageros da própria pose. Mas a eficácia da encenação social era de tal forma sedutora que esvaziava as potencialidades transformadoras da experiência de leitura ou de escrita. Nessa perspectiva, o impresso pode ser compreendido como mais um detalhe cenográfico para a pose do bacharel.

Ostentado pelo bacharel ensimesmado, o impresso funcionava como ornamento para o teatro social e político, sustentando-se no misticismo que marcava sua recepção. Esse misticismo impõe considerar a simples existência de impressos como indício de autoridade, fazendo com que alcançassem a eficácia social pretendida por seus formuladores, independentemente do que diziam. Sendo assim, o impresso que se consolidou no cotidiano oitocentista mostrava uma superfície

---

<sup>1</sup> Essa análise está de acordo com uma interessante olhar crítico lançado sobre os primeiros usos cotidianos da fotografia: “ao invés de procurar transformar a realidade que só lhes causa horror, a nova elite letrada prefere alhear-se dela através da “crença mágica no poder das idéias”, bem como do “amor bizantino aos livros” (...). A fotografia seria, neste contexto, um dos elementos incorporados por esta nova classe para a representação de uma realidade moderna, civilizada, que os permitisse voltar as costas à sociedade atrasada que enxergavam, auto-representando-se como verdadeiros europeus transplantados para os trópicos.”. (Lavelle, 2003, p. 45)

inadequada e opaca, mas, ao mesmo tempo, superfície “suficiente”. Questionar e criticar a autoencenação como valor e os usos perniciosos do impresso foi um dos mais notáveis efeitos da *Petalogica*. Afinal, a quem as *petas* eram direcionadas senão aos sisudos letrados e bacharéis, autorizados pelos impressos que ostentavam sua retórica empolada? Em um momento de consolidação da cultura impressa, talvez ainda não fosse possível uma crítica aguda e argumentativa que buscasse combater práticas viciadas de leitura e escrita. Então, como revelar a opacidade do impresso que ocultava sentidos interessados ou que se fechava no discurso inevitável da autonomia evitando perspectivas ou realidades pouco convenientes?

Assim como demonstramos ao longo da tese, as particularidades de Paula Brito não se devem apenas ao seu pioneirismo, mas a um momento histórico que permitiu a sobreposição de três diferentes figurações do editor e a versatilidade dos seus fazeres, o que resultou em múltiplas identidades, nenhuma delas fixa. Foi a sobreposição e a reflexividade entre suas diversas ocupações que possibilitaram uma crítica à autoencenação letrada. Na medida em que as identidades não convergiam para uma única, todas se colocavam em constante suspensão e reflexão, produzindo uma autoconsciência que impulsionaria a crítica. Em especial, além de sua condição de mulato letrado, creditamos ao ofício de tipógrafo a formação de uma sensibilidade capaz de perceber a importância das implicações corporais e manuais em questões intelectuais. Arriscamos dizer que foi na oficina tipográfica, traduzindo para a rigidez da composição tipográfica a modulação oral ou manuscrita, que a comicidade surgiu como um caminho para alavancar a metareflexão sobre a linguagem do *medium* impresso. Nesse sentido, também devemos lembrar que a publicação de jogos e enigmas tipográficos colaborava para compartilhar com os leitores os segredos da tipografia, enfraquecendo o misticismo que recobria o impresso.

É provável que durante as sérias reuniões políticas nas lojas de Paula Brito houvesse algum espaço para o cômico, alcançado pelas reações a algum desvio inconsciente. Mas parece ser a consciência do *contraste* entre a ordenação mecânica da tipografia e a fluidez da oralidade que culminou no riso corrosivo da *Petalogica*. O verdadeiro alvo das *petas* era a superfície do impresso, o verniz que fazia brilhar o conhecimento bacharelesco seria arranhado pelo eco das gargalhadas dos petalógicos. Não se tratava de transformar a superfície em transparência observando, então, sua verdadeira profundidade, muito pelo contrário, buscava-se

revelar aos leitores e ouvintes aspectos que a superfície escondia em sua própria espessura. Lançar dúvidas sobre a validade do que é impresso e, por consequência, de quem o utilizava como *medium* era um dos efeitos da infiltração de *petas* na imprensa. É certo que nem tudo desmoronava diante da desconfiança generalizada dos leitores, mas questionava sua recepção mística, especialmente do tom autoritário que podia apresentar.

Quanto mais exagerada a *peta*, mais ruidosas as gargalhadas. Deslizar e corroer a superfície opaca do impresso lançando mão do riso dos leitores (e dos ouvintes) era a estratégia *petalogica*. Uma vez que *petas* poderiam ser consideradas verdadeiras por algum redator ou editor, o que se colocava em xeque não eram os fatos descritos, mas sua camuflagem impressa autorizada pelo autor e pelo editor. Quando o leitor ria, sua atenção se voltava para os contrastes de linguagem que se apresentavam na superfície do impresso. Lendo *petas* impressas seria possível perceber uma modulação tipográfica da voz, o mecânico agindo sobre o vivo. Se por um lado a imprecisão do boato contaminava o factual da notícia e a linguagem da rua penetrava o espaço da página impressa, por outro, o impresso deixava de se configurar como uma inquestionável e etérea voz de autoridade e verdade colocando-se junto ao chão do homem comum, onde estaria passível de vícios e escorregos.

Adotando programaticamente o cômico, a *performance Petalogica* lançava mão da imprensa para explicitar vazios e aproximações entre a ordem impressa e o improviso oral, impulsionando o estabelecimento de uma verve cômica no literário, herdeira da anônima voz popular. Havia alguma consciência desse fenômeno pois chegava a ser invocado para definir o tom de um periódico, como lemos em um anúncio d'*A Marmota*: “Folha joco-seria e popular”<sup>2</sup>. Essa mesma *performance* se desdobraria para dentro do literário, dando nome ao “estilo joco-serio”<sup>3</sup>, que identifica autores como José Antonio e o próprio Paula Brito. A comicidade funcionou como um motor capaz de impulsionar tanto reflexões metalinguísticas quanto problematizar uma realidade externa ao circuito letrado. É como se formassem sobre a superfície do impresso oitocentista *dobras de orali-*

<sup>2</sup> *A Marmota*, n.1127, 11 de janeiro de 1860.

<sup>3</sup> Para introduzir um texto de José Antonio sob o título “Caso Estupendo” que relatava as complicações decorrentes de uma moça que se assusta com uma batata lemos: “Sempre que temos de publicar artigos como o que abaixo se segue, sentimos extraordinario prazer, e não podemos prescindir de chamar sobre elles a atenção dos nosso leitores. Eil-o tal qual o concebeu o seu gracioso autor, e o escreveu a penna que ele habilmente maneja no estylo joco-serio.”. (*Marmota Fluminense*, n. 460, 11 de abril de 1854)

*dade*. Na oscilação entre oral e impresso, entre manuscrito e tipográfico (e vice-versa) se produzia um efeito cômico que ricocheteava em uma comunidade de leitores, sensibilizando-os para os limites e as potencialidades dos artifícios da imprensa e da literatura. No *habitat* do periódico, a estética literária florescia em diálogo com os discursos e linguagens variados que ali eram compostos, reagindo também à modulação que a tipografia impunha à voz. Daí a potência ambivalente do literário, pois era capaz de sustentar contradições aparentemente inconciliáveis como o oral e o impresso, o manuscrito e o tipográfico, o móvel e o fixo, o cômico e o sério, a autoria e o anonimato, a ficção e a realidade, a mentira e a verdade, as *petas* e a política.

Apesar da curta duração, a *Petalogica* foi um espaço institucionalizado que contribuiu para o surgimento de uma voz literária que não teve seus limites desenhados pela imprensa ou pela oralidade, mas não só imaginou condições para que pudessem coexistir, como as praticou em *performance*. Confirmando-se seu caráter pioneiro e transgressivo, trata-se de um acontecimento e tanto para a história da literatura brasileira.

Buscamos aqui apresentar algo da intensidade que marcou suas reuniões. Como bem sabemos, é o fato de ter sido frequentada e mencionada em crônicas por um dos mais célebres autores da nossa literatura o que fez a *Petalogica* ser incluída nos compêndios. Talvez essa tênue lembrança disposta ao redor de Machado de Assis seja um sintoma de que o objetivo das *petas* ainda não tenha se completado. Inverter para figura, o fundo do literário; refletir sobre sua materialidade, suas formas de apropriação; escutar o anonimato da voz, a inteligência do riso popular, seu caráter performático; incluir em sua história algo que não tem origem ou fim. *Corpo sem cabeça*.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Márcia. *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 1999. (Coleção Histórias da Leitura).
- ABREU, Márcia & BRAGANÇA, Aníbal (Orgs.). *Impresso no Brasil. Dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ABREU, Márcia & SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura letrada no Brasil. Objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2005. (Coleção Histórias da Leitura).
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no império”, in ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.) *Império: a corte e a modernidade nacional, história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALMANAK Administrativo Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro para o ano de 1851. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1851.
- ALMEIDA, Cícero Antônio F. de Almeida. Os Correios e os selos postais no Brasil. In ALMEIDA, Cícero Antônio F. de Almeida & VASQUEZ, Pedro Karp. *Selos Postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003, pp. 48-152.
- AMADO, Janaína & FIGUEIREDO, Luiz Carlos (orgs.). *Brasil 1500. Quarenta documentos*. Brasília: Editora UnB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In CARDOSO, R. (Org.) *O Design Brasileiro antes do design*. São Paulo, Cosacnaify, 2005.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil. A Fotografia na imprensa do rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ASSIS, José Luís. Tipografias portuguesas no século XIX: o ciclo da internacionalização. In CUNHA, Norberto & NUNES, Maria da Fátima (orgs.). *Imagens da ciência em Portugal: séc. XVIII-XX*. Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2005.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Edited by J. O. Urmson and Marina Sbisa [2nd edition]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- AZEVEDO, Moreira de. “*Biographia*”. In BRITO, Francisco de Paula. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1863.
- AZEVEDO, Moreira de. Origem e desenvolvimento da imprensa no Rio de Janeiro. In *Apostamentos históricos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1881.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica. História da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Brasília: Hucitec, Editora UnB, 2008.
- BARBIER, Frédéric. *História do Livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.
- BARBOSA LIMA SOBRINHO. *O problema da imprensa*. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto, 1923.
- BELLI, Vania. 1992. 279 f. *O prazer anônimo: uma abordagem psicanalítica do riso na literatura*. Tese de Doutorado (Departamento de Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro*. Impressores bibliográficos 1808-1900. Rio de Janeiro: Cia Industrial de Papel Pirahy, 1984.

- BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la significacion du comique*. Edition electronique pour Bertrand Gibier, 2002 [1900].
- BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1999.
- BRITO, Francisco de Paula. *Monumento em memória do Brigadeiro Miguel de Frias e Vasconcellos e de seu irmão Francisco de Paula Vasconcellos oferecido a seu sobrinho o Exm. Snr. Manoel de Frias Vasconcellos presidente do Pará por F. de Paula Brito*. Rio de Janeiro, Typographia de Francisco de Paula Brito, 1859.
- BRITO, Francisco de Paula. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typographia Paula Brito, 1863.
- BRITO BROCA. *Machado de Assis e a política*. E outros estudos. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- CALDEIRA, Claudia Adriana Alves. 2010. 203 f. *Francisco de Paula Brito: Tipografia, imprensa, política e sociabilidade*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFRRJ. Disponível em: [http://www.rbpv.ufrj.br/posgrad/cphistoria/docs\\_dissertacoes/2010/ClaudiaAdriana.pdf](http://www.rbpv.ufrj.br/posgrad/cphistoria/docs_dissertacoes/2010/ClaudiaAdriana.pdf). Consultado em 28 mai. 2012.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida & MORAES, Rubens Borba de Moraes. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Kosmos, 1993, 2v.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In AMADO, Janaína & FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *Brasil 1500: 40 documentos*. São Paulo: Imprensa Oficial; Brasília: Editora UnB, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultura híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. (2 v.)
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANTON, Ana Maria (org.). *A rede lotérica no Brasil*. Brasília: Ipea, 2010. Disponível em [www.ipea.gov.br/sites/000/2/livros/2010/Livro\\_redeloterica.pdf](http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/livros/2010/Livro_redeloterica.pdf). Consultado em 28 mai. 2012.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros. 1790-1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. Aspectos da história gráfica. 1870-1960. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 160-196.
- CARDOSO, Rafael (org.). *Impresso no Brasil. 1808-1930. Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem. A elite política imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. Tradução Cláudia Cavalcanti, Fulvia Moretto, Guacira Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo, Ática: 1999. (2 v.)

- CERTEAU, Michel De. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994 (2v.).
- CHALHOUB, Sidney. *A Força da escravidão. Ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução Mary Del Priore. Brasília: Editora UnB, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução Ernani Rosa. Porto Alegre, Artmed: 2001.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In *Práticas da leitura*. CHARTIER, Roger (Org.). Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CHARTIER, Roger (Coord.). *As utilizações do objecto impresso. (Séculos XV-XIX)*. Tradução Ida Boavida. Alges: Difel, 1998.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Tradução Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHORÃO, Luís Bigotte. *O periodismo jurídico português do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- CODIGO de posturas da camara municipal do municipio da corte. Rio de Janeiro, Typ. Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1848.
- COSTA FERREIRA, Orlando da. *Imagem e letra*. Introdução à Bibliologia brasileira. A imagem gravada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1970.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Notícia histórica e descritiva da cidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- CUNHA, Alfredo da. *Elementos para a história da imprensa periódica portuguesa (1641-1821)*. Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1941.
- DAHER, *A oralidade perdida*. Ensaio de história das práticas letradas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DARNTON, Robert & ROCHE, Daniel (orgs.). *A revolução impressa. A imprensa na França, 1775-1800*. Tradução de Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros. Instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- DEWEY, John. *Art as experience*. 3ª ed. New York: Perigee Books, 2005.

- DUTRA, Eliana de Freitas & MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). *Política, nação e edição. O lugar dos impressos na construção da vida política*. São Paulo: Annablume, 2006.
- EISENSTEIN, Elizabeth. *The printing press as an agent of change*. Communications and cultural transformation in early-modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- ELIA, Sílvio. *A unidade linguística do Brasil (condicionamentos geoeconômicos)*. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.
- FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. A história do livro e da leitura: novas abordagens. In *Floema Caderno de Teoria e História Literária*, ano III, n. 5, p. 97-111. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FONSECA, Gondim da. *Biografia do jornalismo carioca. 1808-1908*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.
- FONSECA, Gondim da. *Machado de Assis e o hipopótamo: uma revolução biográfica*. São Paulo, Editora Fulgor Limitada: 1960.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.
- FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 1º tomo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. Recife: Imprensa Universitária, 1963.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 1º tomo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1959.
- GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito. Iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro (1809-1861)*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.
- GOODY, Jack & WATT, Ian. *Las consecuencias de la cultura escrita*. In: GOODY, Jack (comp.). *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Traducción Gloria Vitale y Patricia Willson. Barcelona: Gedisa, 1996.
- GOODY, Jack. *The logic of writing and the organization of society*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- GRAÇA, Renato da Silva. *Breve história da litografia: sua introdução e primeiros passos em Portugal*. Lisboa, Oficinas da Litografia de Portugal: 1968.
- GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998a.
- GUMBRECHT, H. U. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998b.
- GUMBRECHT, H. U. & PFEIFFER, K. L. (orgs.). *Materialities of Communication*. Translated by William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- GUMBRECHT, H. U. O Campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In: João César de Castro Rocha (Org.). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998b.

- GUMBRECHT, H. U. Materialidades de Comunicação: viagem de uma intuição. In: SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Vieria e Lent, 2004b.
- GUMBRECHT, H. U. *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004a.
- GUMBRECHT, H. U. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HALEWELL. *O livro no Brasil. Sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1936].
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- IGLÉSIAS, Francisco... [et al]. Literatura durante o Império. In: *O Brasil Monárquico*. v. 3: reações e transações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- ISER, Wolfgan. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: COSTA LIMA, L. (ed.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, v.2, p. 19-33.
- JANCSÓ, Istvan & KANTOR, Iris (org.). Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001, 2v.
- KITLLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800 / 1900*. Translated by Michael Metteer, with Chris Cullens, foreword by David E. Wellbery. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- KOSELLECK, Reinhard. *Crítica e crise. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ / Contraponto, 1999.
- KOSELLECK, Reinhard. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833. A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEAL, Aurelino. *História Constitucional do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1915.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, 5 v.
- LIMA, Ivana Stolze. As Rusgas da Identidade. Rio de Janeiro, 1831-1833. In *Acervo*, v. 15, n. 1, p. 23-37, jan/jun 2002. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Ensaio sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- LUHMANN. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.
- LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos. A guerra dos jornalistas na independência (1821-1823)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Anno Biographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876, 3 vol.
- MACHADO, Ubiratan. *A etiqueta de livros no Brasil. Subsídios para uma história das livrarias brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Oficina do Liveo Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1958.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis desconhecido*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1955.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *O império em chinelos*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1957.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Brasília, Civilização Brasileira, INL, 1981.
- MARCILIO, Maria Luiza. Mortalidade e morbidade da cidade do Rio de Janeiro imperial. *Rev. hist.*, São Paulo, n. 127-128, jul. 1993. Disponível em <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br>>. Acesso em 13 nov. 2012.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.
- MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina De. *Imprensa e Cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MARTINS, Ana Luiza. *Imprensa em tempos de Império*. In: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia popular*. Potências do ilegível na experiência do cotidiano. São Paulo, AnnaBlume, 2005.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, v. II.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita. História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo, Editora Ática, 2002.
- MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis. 1839-1870. Ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. O gigante e o espelho. In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial. Vol. II. 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 13-51.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo Saquarema*. São Paulo, Hucitec, 1987.

- MAUAD, Ana Maria. “Imagem e auto-imagem do segundo reinado”, in ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *Império: a corte e a modernidade nacional, história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MELO, José Marques de. *História social da imprensa: fatores socioculturais que retardaram a implantação da imprensa no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Edição Saraiva, 1969, v. 1.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977.
- McLUHAN, M. *A galáxia de Gutenberg. A formação do homem tipográfico*. Tradução Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- McLUHAN, M. *Understanding media. Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras. História do capitalismo editorial*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2001, 5v.
- MORAES, Rubens Borba de. A Impressão Régia do Rio de Janeiro: origens e produção. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida & MORAES, Rubens Borba de Moraes. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro (1808-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Kosmos, 1993, 2v, pp XVII-XXXII.
- MORAES, Rubens Borba de. *O Bibliófilo Aprendiz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Artistas do meu tempo. Seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier Livreiro-Editor, 1905.
- MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Factos e memórias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- MORAIS FILHO, Alexandre José de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2002.
- MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos. Imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo, Hucitec, 2005.
- MOREL, Marco. *O período das regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MOREL, Marco. *Os primeiros passos da palavra impressa*. In: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 23-43.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da calunga grande. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- NEVES, João Alves das. *As relações literárias de Portugal com o Brasil*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Amadora, 1992.
- OLSON, David R. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Ática, 1994.
- OLINTO, Heidrun Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- OLINTO, Heidrun Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita. A tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PERÉZ, R. *Esboço Biográfico. Machado de Assis e sua circunstância*. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguair, 1971, primeiro volume (p. 67-92).
- PETRUCCI, Armando. *Writing the Dead*. Death and writing strategies in the western tradition. Translated by Michael Sullivan. Stanford, California, Stanford University Press, 1998.
- PIERANGELI, José Henrique. *Códigos Penais do Brasil*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2004.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães Pinto. *De pele escura e tinta preta: a imprensa negra do século XIX (1833-1889)*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de pós-graduação em história da UnB, 2006. Disponível em <http://hdl.handle.net/10482/6432>. Consultado em 14 de março de 2012.
- PONTES, Eloy. *A vida contradictoria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RAMOS, Henrique Cesar Monteiro Barahona. O periodismo jurídico brasileiro do século XIX. In *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. Rio de Janeiro: vol. 2 no.3, janeiro 2010, p. 54-97. Disponível em [www.historia.uff.br/revistapassagens](http://www.historia.uff.br/revistapassagens). Consultado em 27 de julho de 2012.
- RAMOS JR., José de Paula, DEAECTO, Marisa Midori & MARTINS FILHO, Plínio (orgs.). *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo: Com Arte, 2010.
- RAMOS JR., José de Paula. A poesia de Paula Brito. In RAMOS JR., José de Paula, DEAECTO, Marisa Midori & MARTINS FILHO, Plínio (orgs.). *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo: Com Arte, 2010, pp. 37-58.
- REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.) *Império: a corte e a modernidade nacional, história da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RIBEIRO, Vera Masagão. *Alfabetismo funcional: referências conceituais e metodológicas para pesquisa*. In: Educação e Sociedade, ano XVIII, número 60, dezembro de 1997, p. 144-158. Disponível em [www.scielo.br/pdf/es/v18n60/v18n60a8.pdf](http://www.scielo.br/pdf/es/v18n60/v18n60a8.pdf) (Consultado em 11/05/2011)
- RIBEIRO, Vera Masagão. *Indicador nacional de alfabetismo funcional – Brasil*. Disponível em [www.ibope.com.br/opp/pesquisa/politica/.../paper\\_INAF.doc](http://www.ibope.com.br/opp/pesquisa/politica/.../paper_INAF.doc). Consultado em 11 mai. 2011
- RIZZINI, Carlos. *O jornalismo antes da tipografia*. São Paulo, Companhia Editora Nacional: 1968.
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil. 1500-1822. Com um breve estudo geral sobre a informação*. São Paulo, Imprensa Oficial: 1988 [1946].
- ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução. In: GUMBRECHT, H. U. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998a
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. O público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998b.
- RODRIGUES, Edgar. *Pequena história da imprensa social no Brasil*. Florianópolis: Insular, 1997.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, 7ª ed., 5 v.
- SANTIAGO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

- SENNET, Richard. *The Craftsman*. Yale University Press, New Haven & London, 2008.
- SERRES, Michel. *A comunicação*. Porto: Rés-Editora, 1967.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. Do terremoto de Lisboa à independência do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. [1977]
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. [1977]
- SILVA, António de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. 10a edição revista, corrigida muito aumentada e actualizada. Segundo as regras do acordo ortográfico luso-brasileiro de 10 de agosto de 1945. Por Augusto Moreno, Cardoso Júnio e José Pedro Machado. Editorial Confluência, Lisboa, 1948.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Capítulos de história da literatura do Brasil e outros estudos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Crítica reunida. 1850-1892*. Organização, Introdução e Notas de José Américo Miranda, Maria Eunice Moreira, Roberto Acízelo de Souza. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SILVA, José Antonio Frederico da. *Lembranças de José Antonio*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1857.
- SILVA JÚNIOR, Jonas Alves da. *Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- SIMIONATO, Juliana Siani. *A Marmota e seu perfil editorial*. Contribuição para edição e estudo dos textos machadianos publicados nesse periódico (1855-1861). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- SOUSA, José Manuel Motta de & VELOSO, Lúcia Maria Mariano. *História da imprensa periódica portuguesa: subsídios para uma bibliografia*. Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1987.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-188.
- STRZODA, Michelle. *O Rio de Joaquim Manoel de Macedo*. Jornalismo e literatura no século XIX. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- TENGARRINHA, José. *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005. [1976]

- TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.
- URICOECHEA, Fernando. *O minotauro imperial*. A burocratização do estado patrimonial brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro, São Paulo: Difel, 1978.
- VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios*. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- VIANNA, Helio. *Contribuição à história da imprensa brasileira (1812-1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- VIANNA, Helio. *História do Brasil. Volume II. Monarquia e República*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- VIANNA, Helio. *Um intelectual português na corte de D. Pedro II: José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha*. Coimbra: Editora Limitada, 1950. Separata de Brasília, vol. V.
- VITORINO, Artur José Renda. *Máquinas e operários. Mudança técnica e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858-1912)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performace recepção leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Coleções de periódicos consultados:

- Gazeta dos Tribunaes*, 1843-1846.
- A Marmota na Corte*, 1849-1852.
- Marmota Fluminense*, 1853-1859.
- A Marmota*, 1859-1863.
- Diario do Rio de Janeiro*, 1830-1870.
- Gazeta Mercantil*, 1830-1870.
- Jornal do Commercio*, 1823-1870.

## Anexo – Figuras



**Figura 1**

Retrato de Francisco de Paula Brito com assinatura. Autoria desconhecida. Brito, 1863, p. 14.



**Figura 2**

Boulanger, Louis Alexis (del. e lith.). Francisco de Paula Brito. S. d. Litographia. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro. *In* Moura, 2000, p. 546.

**Remedio contra a peste e cholera.**

Estrella do céu em uma estampa com duas orações para pregar nas portas do interior das casas; esta oração fez milagres na Europa em as casas que as tinham com fé. Vende-se por 100 réis na lithographia n. 99 rua do Parto, dirigida por M. J. Cardozo, e mais nas casas seguintes: do Srs. Laemmert, rua da Quitanda n. 77, na mesma rua n. 174; do Sr. Mandillo, loja de papel n. 46; loja do Sr. Mello, livreiro rua dos Ourives 91, rua do Ouvidor esquina da dos Ourives loja de papel, e no largo do Rocio loja do Sr. Paula Brito. Tambem se encontrão bentinhos com a mesma oração para trazer ao pescoço, por 320 réis.

**Figura 3**

“Remedio contra a peste e cholera”.

*Diario do Rio de Janeiro*, 10 de setembro de 1855.

**LITHOGRAPHIA DA ESTRELLA DO CÉO**  
Rua do Parto n. 99.

Nova estrella do céu contra a peste com a oração guarnecida com uma imagem de S. Sebastião advogado da peste, e uma imagem de Nossa Senhora das Dóres; em formato grande e em papel de desenho proprio para pôr em quadros, preço 160 e a antiga 100 rs., vende-se na mesma lithographia e nas casas seguintes: rua da Quitanda n. 174, rua dos Ourives n. 46, livreiro no largo do Rocio, Paula Brito, rua do Sabão ns. 96 e 128, rua da Cadêa n. 44 e em Nitheroy, largo de S. João loja de papel

**Figura 4**

“Lithographia da estrella do céu”.

*Diario do Rio de Janeiro*, 21 de setembro de 1855.

**JACULATORIA CONTRA A PESTE.**

SAUDAVEL REMEDIO CONTRA A PESTE.

FORMA DE CRUZ.

Sancto Deus,  
Sancto Forto,  
Sancto Immortal.  
Livrai-nos Senhor,  
da peste e de todo  
mal.  
Quando o relogio  
der horas se dirá a  
seguinte

**JACULATORIA.**  
Por vossas chugas,  
Por vossa Cruz,  
Livrai-nos da peste  
Divino Jesus.

J. M. J.

**Figura 5**

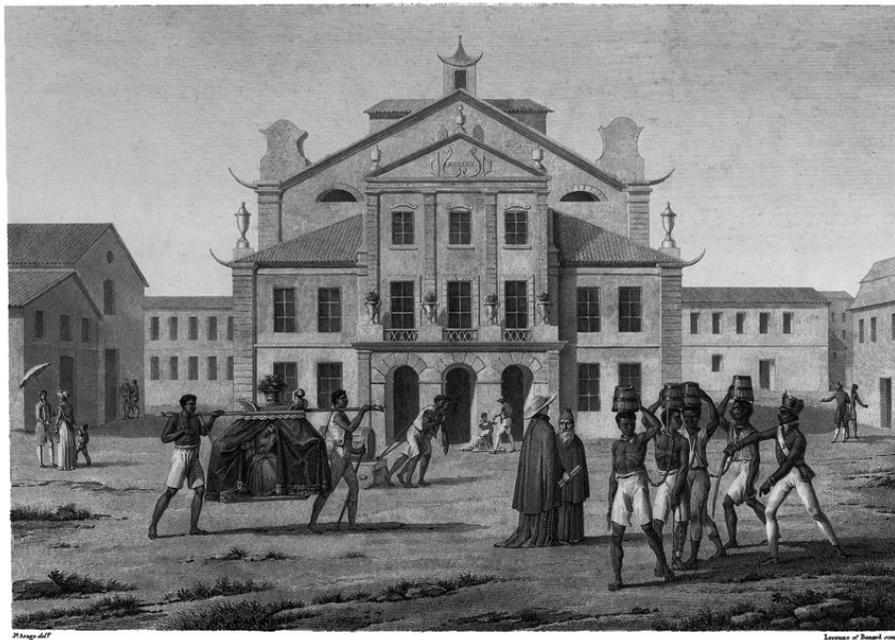
“Jaculatoria contra a peste”.

*A Marmota na Corte*, n. 54, 22 de março de 1850.



**Figura 6**

Impresso em que Pedro I aceita o título de Imperador do Brasil. Rio de Janeiro, 1822.



VUE DE LA SALLE DE SPECTACLE SUR LA PLACE DO ROCIO, À RIO DE JANEIRO.

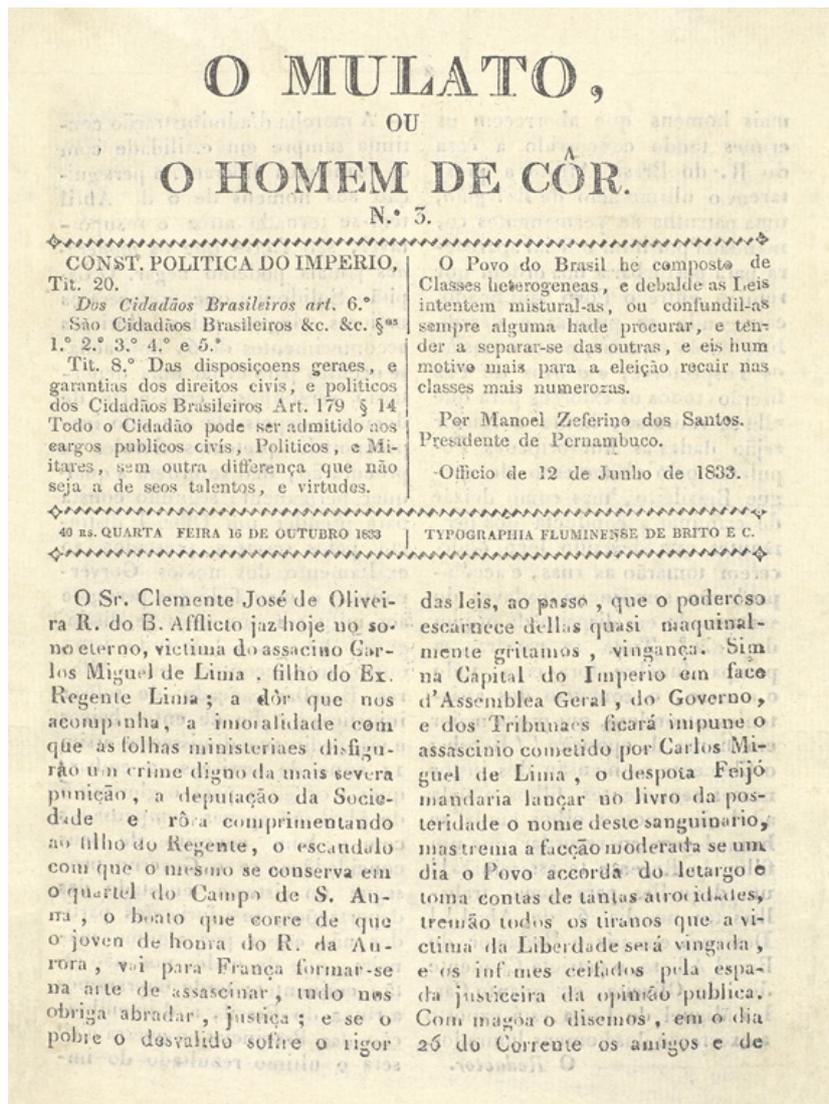
**Figura 7**

“Vista da sala de espetáculos na praça do Rocio”, Rio de Janeiro. In: Jacques Étienne Victor Arago. *Voyage autour du monde: fait par ordre du Roi sur les corvettes de S. M. l’Uranie et la Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820*. Paris: Imprimerie en Taille-Douce de Langlois, 1824-1826.

**Figura 8**

“Praça da Constituição”. In: *Rio de Janeiro pitoresco*. Paisagens de L. Buvelot, figuras de Aug. Moreau. *Rio de Janeiro*: Heaton & Rensburg, 1842.





**Figura 9**

*O Mulato ou O Homem de Cór*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1833.

N.º 72. SABBADO 1.º DE OUTUBRO. 1842.

---

**A MULHER DO SIMPLICIO.**  
 ou  
**A FLUMINENSE EXALTADA.**

Fragil fez-me a Natureza,  
 Mas, com firme opinião:  
 He justo que a Patria escute  
 A voz do meu coração.  
 (Da Redactora).

---

Vende-se nas lojas dos Srs. Laemmert, rua da Quitanda n. 77, Rua d'Ajuda n. 25, Albino, Praça da Constituição n. 44, e na Imprensa Imparcial de F. de P. Brito, onde se imprime, n.º 64.

---

<p>Depois do tão longa ausencia,          Caro leitor, eis-me enfim          N'arena, em que me apresento          Mais por vós do que por mim!</p> <p>De continuo procurada,          Benignamente acolhida,          Não se aligeiram por ganhos          Os passos da minha vida.</p> <p>Desde que em scena me vistes          Mereci vossa attenção;          Em cada vez que vos fallo          Mais ganho a vossa affeição.</p> <p>Apezar de tal certeza          Raras vezes appareço;          Não abuso empaeonada          Do favor que vós mereço.</p> <p>Não sigó a esteira d'aquelles          Que encontrando mais favor,          Dão menos preço á bondade          Do incansavel bemfeitor.</p> <p>Mas era tal a saudade,          Que já por mim supportaveis;          Era tão grande o cuidado          Com que já me procuraveis,</p> <p>Que fôra ser muito ingrata          Deixar de dar-vos prazer:          Tambem he crime a modestia,          Que offende as leis do dever.</p> <p>Não he bom ser muito esquiua,          Nem ser franca todo o dia:          A ausencia—faz esquecer;          A muita vista—enfastia.</p>	<p>Mas deixando estes preludios          Proprios da muita amizade,          Naturaes no peito amante,          Que sente a dôr da saudade;</p> <p>Dizei-me, nos nove mezes,          Em que de vós me ausestei,          Pensastes nas nossas cousas,          Como em silencio eu pensei?</p> <p>Nesso espaço longo, immenso,          Que de mim longo estivestes,          O que vistes, bons leitores?          Que soffrestes? Que fizestes?</p> <p>Quantos reccios e sustos,          Quanta dor, quanta afflicção...          Quantas esperanças... Quanta...          Sim, leitor, quanta illusão!!!.</p> <p>Esse veo negro estendido          Sobre o proximo passado,          Ah! não esperéis que agora          Seja por mim levantado...</p> <p>Não irei descautelosa          Pôr hoje a mão imprudente          Sobre as chagas, entre a cinza          De irmãos, que jaz inda quente!...</p> <p>Quando meo rosto se alegra          Pelos triumphos que temos;          Meos olhos a falta choram          De patricios que não vemos!...</p> <p>Não me rirrei das desgraças,          Que pesam sobre o paiz:          Quanto á mim, só Deos tem forças          Para tornal-o feliz.</p>
---	---

1

**Figura 10**

*A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada*, Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1842.

REVISTA  
**MEDICA BRASILEIRA,**

JORNAL DA  
 ACADEMIA IMPERIAL DE MEDICINA

DO RIO DE JANEIRO.

1.º ANNO. — MAIO 1841. — N. 1.º

*In medicina multa scire  
 pauca agere oportet.*

BAGLIVI.



Rio de Janeiro.

SUBSCREVE-SE EM CASA DE

E. E. H. LAEMMERT, | SOUZA E COMPANHIA,  
 n. 77, rua da Quitanda. | n. 60, rua dos Latoeiros.

TYPOGRAPHIA IMPARCIAL DE F. P. BRITO,  
 Praça da Constituição n. 64.

1841.

REAL GABINETE PORTUGUÊS  
 DE LEITURA  
 RIO DE JANEIRO

**Figura 11**  
 Revista Medica Brasileira, Rio de Janeiro, maio de 1842.

**OBRA A PUBLICAR-SE.**

INTERESSANTE OBRA A PUBLICAR-SE.

Na casa de Sr. Paula Brito, praça da Constituição n. 64, subscreve-se por 2U rs., pagos adiantados, cada exemplar das manobras e evoluções, que se podem executar por uma e mais baterias d'artilheria de campanha, traduzidas do francez e accrescentadas pelo 1.º tenente da mesma arma Luiz José dos Reis Alpoim: obra, em geral, não só util aos Srs. officiaes de todas as armas, e particularmente ás diversas classes dos corpos d'artilheria da linha e da guarda nacional, como aos Exm.º Srs. officiaes generaes e superiores que tem de commandar corpos de exercito a que esteja reunida a dita arma; a cuja impressão se dará principio logo que haja numero sufficiente de Srs. subscriptores para satisfazer a despeza da typographia. Depois da publicação custará 3U rs. o exemplar.

**Figura 12**

“Obra a publicar-se”. *Diario do Rio de Janeiro*, 4 de junho de 1841.

# O GRATIS DA MARMOTA

Distribue-se — gratis — aos assignantes desta folha e ao publico.

**O GRATIS.**

**O GRATIS DA MARMOTA**

Todas as casas de commercio, que quizerem publicar annuncios no — gratis da Marmota — pagão 100 rs. por linha.

O gratis constará de uma ou de meia folha avulsa, que será distribuída não só a todos os assignantes d'este periodico, como ao publico em geral, tornando-se assim *uma especialidade*, principalmente para as lojas da rua da Quitanda e rua do Ouvidor.

Os annuncios, ou virão já promptos ou serão redigidos a contento dos freguezes, em prosa ou verso, mais ou menos chistosos, e impressos com variedade de typos, vinhetas, emblemas, etc. etc. Praça de Constituição n. 64. — loja de Paula Brito.

**TYPOGRAPHIA**

DE PAULA BRITO.

Neste estabelecimento, hoje completamente reformado, imprime-se toda e qualquer obra, por maior e mais complicada que seja, o melhor que se pôde desejar, com assaio, promptidão, e ao gosto moderno.

O balanço do Banco do Brasil feito em menos de oito dias, o do Banco Agricola em seis (inclusive o relatório dos Srs. fiscaes e listas dos Srs accionistas) provam do sobejo que tem elle o material e pessoal precisos para que tudo se faça — bem e breve.

Imprime theses com admiravel rapidez (folhas de 8 paginas) e edição de 300 exemplares.

As impressões para o commercio, as cartas de enterro e bilhetes de visita, fazem-se com pequenos intervallos e algumas vezes á vista dos portadores.

PAULA BRITO acha-se effectivamente no escriptorio da typographia, praça da constituição n. 68, ou na rua do Lavradio n. 5, desde as 8 horas da manhã até as 10 da noite.

As portas do estabelecimento, porém, abrem-se mesmo a deshoras — *especialmente para cartas de enterro.*

Por mais intelligivel ou incorrecto que seja o manuscrito, é acito, reformado, e a obra sahã publicada em regra.

**ESCRITORIO**

Jornal de modas, litteratura, industria e artes.

DIRECTOR E REDACTOR EM CHEFE FARNISCO ELEUTERIO DE SOUSA.

Esta revista apparece nos domingos de cada mez, contendo sempre artigos de muito gosto e de boas pennas. O n. 2 trouxe um bello figurino. Com o n. 8 distribuiu-se a *Fascinante*, lindissima polka de muito gosto e de facil execução.

Assignatura por tres mezes . . . . . 3000  
Por seis mezes . . . . . 6000  
Por um anno . . . . . 105000  
Escriptorio, praça da constituição n. 66.

**Assignatura da Marmota**

Do 1.º de Outubro ao ultimo de Dezembro, 30000. Nostes — tres mezes, — além de uma variedade infinita de artigos chistosos, bellos e variados, terão os leitores: — MARIA OU A MENINA ROUBADA — ultimo dos romances de Sur. Teixeira e Sousa, publicado em 1852, e de que não se fez edição avulsa; o *Dr. Pancrácio*, romance burlesco do Sr. Bruno Seabra, que fará rir ás pedras; iaita charada, anedota, e cousas raras e curiosas; as Mulheres julgadas pelas más linguas; as Mulheres julgadas por ellas mesmas; as Melbamorphoses da mulher, etc., etc., tudo isto em 3 mezes, por 30000, na loja de Paula Brito, n. 64, praça da constituição.

Todos os Srs. assignantes terão uma obra do valor de — 12000 rs., — ou duas de 300 rs., escolhendo-as d'entre as que se seguem.

Os que assignarem, ou reformarem suas assignaturas, receberão o exemplar no acto de fazerem o pagamento.

**OBRAS DADAS DE PREMIO — GRATIS — AOS ASSIGNANTES DA MARMOTA.**

- Monumento em memoria do Brigadeiro Miguel de Frias e do Marechal Paula Vasconcellos . . . . . 12000
- Libreto em portuguez e italiano (a escolher) um . . . . . 12000
- O jogo do burro, ou a febre das acções . . . 12000
- O Primo da California, comedia do Sr. Dr. Macedo . . . . . 12000
- O Novoço, comedia do fallecido Penna . . . 12000
- O Dr. Gramma, comedia espirituosa . . . . . 12000
- O Uruguay, poema por José Basilio da Gama . 12000
- O Fantasma Branco, comedia do Sr. Dr. Macedo . . . . . 12000
- Oligiato, drama do Sr. Magalhães . . . . . 12000
- Othello ou o Mourro de Veneza, traducção do mesmo Sr. . . . . 12000
- Elogio Academico de D. Maria I, por José Bonifacio . . . . . 12000
- A mesma obra toda em francez . . . . . 12000
- Orações de Cicero contra Catilina, em verso portuguez com o latim em frente . . . . . 12000
- Castigo de Deus, com estampa . . . . . 12000
- Amador Bueno, drama do Sr. J. Norberto . 12000
- Questão de dinheiro, de A. Dumas filho, trad. pelo Dr. J. J. da Rocha . . . . . 12000
- Manoel Mendes, farya . . . . . 2500
- O Hollandez ou pagar o mal que não fez . . 2500
- As mesas fallantes, ou uma sessão de magnetismo . . . . . 2500
- Os Heroes da Independencia (factos historicos) . . . . . 2500
- Fabia, parodia da Nova Castro . . . . . 2500
- Comedias do Penna (a escolher) uma . . . . . 2500
- As Consolações, por D. Joanna de Noronha . 2500
- Amor e Amizade, romance, traduzido pelo Sr. Braulio Cordeiro . . . . . 2500
- O Canario, conto moral por Schimith, traduzido pelo Sr. C. C. Bellegarde . . . . . 2500

Esta vantagem de — 12000 rs. — terá tambem o novo ou velho subscriptor da — Marmota — em toda e qualquer obra, de 50 rs. para cima, que comprar na loja de Paula Brito

64 — PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO — 64.

**PRIMAVERAS**

**CASIMIRO DE ABREU.**

Um rico volume, de mais de 260 paginas, nítida edição em papel de hollandia.

A obra divide-se do seguinte modo:

Prologo — Poesia a A... — Canção do exilio — Minha terra — Saudades — Segunda canção do exilio — Minha mãe — Rosa mureta — Jurity — Meus oito annos — No album de J. C. M. — No lar — A voz do Rio — Sete de Setembro — Poesia de amor — Orações — Balsamo — Deus — Primaveraes — Cena intima — Juramento — Perfumes e amor — Segredos — Clara — A walsa — Borboleta — Quando tu choras — Canto do amor — Violeta — O que? — Sonhos de Virgem — Assim! — Quando? Sempre sonhos! — O que é sympathia — Palavras no mar — Pepita — Visão — Queixume — Amor e medo — Perdão — Mocidade! — Noivado — De joelhos — Tres contos — Ilusão — Sonhando — Lembrança — O baile — Minha alma é triste — Palavras a alguem — Folha negra — A morte de Messeder — Berço e tumulto — Infancia — A uma platêa — No tumulto de um menino — A J. J. Macedo Junior — Uma historia — No leito — Pois não é? — Na estrada — No jardim — Rios — Horas tristes — Dores — 3... — Fragemento — Anjo! — Última folha. — Preço 42000 na loja de Paula Brito.

**REVISTA POPULAR**

PUBLICAÇÃO DOS SRS.

**GARNIER & IRMÃO**

69 — RUA DO OUVIDOR — 69.

Esta — Revista — apparece nos dias 5 e 20 de cada mez. Compõe-se de um volume, em bom papel, typo, e de 68 paginas, com capa, etc.

Os artigos de boa escolha, e de muito gosto, dão a esta publicação a voga de que geralmente goza, sobre tudo entre as senhoras, que em suas paginas acham tudo o que lhes pôde servir de — *instrução e recreio.*

Assigna-se a 125 rs. por semestre, ou 205 rs. por anno, na loja acima. Quem assigna e paga a assignatura de um anno, recebe — gratis — dez bilhetes do premio de 6000 rs. em livros da casa, na fórma dos annuncios.

69 — RUA DO OUVIDOR — 69.

**FOLHINAS**

DE

**E. & H. LAEMMERT**

PARA 1860.

Ha 21 annos que os editores publicam Folhinas, fazendo-as de anno em anno cada vez mais interessantes, não só pela variedade das materias, como pela importancia dellas, e tornando-as de subito aprego, já pelo desvolvimento moral e material do paiz, já pela boa escolha das penas que da compillação do material litterario accuradamente se occupam.

Figura 13

O Gratis da Marmota. A Marmota, n. 1.104, 1º de novembro de 1859.

EMPREZA TYPOGRAPHICA  
DENOMINADA  
**DOUS DE DEZEMBRO**  
DE QUE SÃO AUGUSTOS PROTECTORES

PRIMEIROS ACCIONISTAS  
SUAS Magestades Imperiaes.

Esta empresa, cujo fundo é de Rs. 60:000\$000, dividido em acções de Rs. 400\$000, ao juro de 6 por % ao anno, e uma assignatura gratis de todos os jornaes de que ella fôr proprietaria, — tendo por fim promover os melhoramentos da arte typographica no Brasil, e auxiliar a propagação da Sciencia e das Letras, por meio de obras commodamente impressas — foi organisada no dia 2 de Dezembro de 1850

POR  
**F. DE PAULA BRITO**  
IMPRESSOR DE SS. MM. II.  
Praça da Constituição, 64.

Figura 14

Anúncio da Empreza Typographica Dous de Dezembro, *Almanak Laemmert*, 1851, p. 269.

Figura 15

Anúncio da Empreza Typographica Dous de Dezembro com a utilização das armas imperiaes (*Marmota Fluminense* n. 338, 8 de fevereiro de 1853).

**EMPREZA TYPOGRAPHICA DOUS DE DEZEMBRO**

DE



**IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL**

d'Academia Imperial de Medicina, da Sociedade Auxiliadora  
da Industria Nacional, do Collegio Marinho, e das Associações  
industriaes do Sr. Irenêo Evangelista de Sousa, etc., etc.

**ACCÕES**  
DA  
**EMPRESA TYPOGRAPHICA**  
**DOUS DE DEZEMBRO**  
POR  
**F. DE PAULA BRITO.**

Restam ainda 19, das 75 que o empresario emite. As pessoas que tomarem alguma destas accões, até 20 do corrente, terão a vantagem do premio de 6 por %, contado desde o 1.º de julho, assim como todos os jornaes e obras da empresa, gratuitamente, na forma do plano que corre impresso.

São accionistas, e acham-se inscriptos, além de

**SUAS MAJESTADES IMPERIAES**

os Illms. e Exms. Snrs. :—

Bispo de Marianna.—João Antonio da Trindade.  
—Capitão-Tenente João Maria Pereira de Lacerda.  
—Dr. Pedro Maria de Lacerda.—Patricio Ricardo Freire.—José Maria Palhares.—João Manoel da Silva.—José Alves da Silva e Sá.—Luiz Manoel Bastos.—Brigadeiro Henrique Marques de Oliveira Lisboa.—Joaquim da Silva Macieira, e Antonio José da Cunha (em sociedade).—Militão Correia de Sá.  
—Dr. João Caldas Vianna.—Dr. Angelo Muniz da Silva Ferraz.—Primeiro-Tenente Joaquim Salomé Ramos.—Primeiro-Tenente Antonio Carlos de Azeredo Coutinho.—João Dantas da Gama.—José Francisco Pereira da Costa.—João Pedro da Veiga.  
—Commendador Manoel José de Bessa.—Antonio Maria Barker.—Antonio Ribeiro de Paiva.—Guarda-Roupa Joaquim José dos Santos.—Dr. José Florindo de Figueiredo Rocha.—Veador Manoel Hygino de Figueiredo.—Guarda-Roupa João Pereira Darigue Faro.—Visconde de Abrantes.—Conselheiro José Clemente Pereira.—Visconde de Monte-Alegre.—Dr. Domingos de Azeredo Coutinho Duque-Estrada.—Dezembargador João Antonio de Miranda.—Mr. Thauvey.—José Ignacio de Sousa Verneque.—Dr. Joaquim Manoel de Macedo.—Manoel de Araujo Porto-Alegre.—João José Moreira.—Conselheiro Dr. João Duarte Lisboa Serra.—Bernardino de Sousa Ribeiro Guimarães.  
—D. Maria Leonor de Lacerda.—Paulo Maria de Lacerda.—João Maria de Lacerda.—João José de Azevedo Mello Pitada.—Pedro Getulio Monteiro de Mendonça.—João Antonio Fernandes de d'Azevedo.

Muitas outras accões conta o Empresario como distribuidas, e accitas, o que brevemente publicará na lista em continuação á presente.

TYP. DE PAULA BRITO. — PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO N. 64.

Figura 16

Lista de acionistas da Empresa Typographica Dous de Dezembro.  
*A Marmota na Corte*, n. 215, 2 de dezembro 1851.

**NOVAS**  
**LITHOGRAPHIA, ESTAMPARIA**  
**E**  
**OFFICINA DE ENCADERNAÇÃO**  
**DA**  
**EMPRESA TYPOGRAPHICA**  
**DOUS DE DEZEMBRO**

—○○○○—  
 Paula Brito — *imprime, lithografa, estampa, e  
 encaderna*—todas e quaesquer obras, com perfeição,  
 revidade, e por preços commodos.

**PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO**

**N. os 64, 66, e 68.**

**Figura 17**

“Novas Lithographia, Estamparia e Officina de Encadernação”.  
*Marmota Fluminense*, n. 298, 21 de setembro de 1852.



**MARMOTA NA CORTE.**  
Nº 236

**Figura 18**  
Figurino importando encartado n.º *A Marmota na Corte*,

**Figura 19**  
Figurino importando encartado na *Marmota Fluminense*, n. 337, 4 de fevereiro de 1853.



ULTIMA MODA DE PARIS

Primeiro adorno. — Vestido de tafetá com cinco volantes raiados sobre faldão leve. — Corpo montado com laço, adido com laço de fita de tafetá quadrado de renda. — Mangas pignias, sobre-mangas de renda. — Tocado de fita. — Mantilha de renda.

Segundo adorno. — Vestido de tafetá castanho, quarentão de vários pontos de fita sobre faldão leve. — Corpo aberto sobre uma diadema de cristal preto. Mangas sem recosto. — Tocado de renda preto. — Mantilha de tafetá de corido bordado com laço francês.

Fig. de Paris. E. de la. imp. — des. de la. imp.



## **NEGRINHA-MONSTRO.**

No numero seguinte publicaremos uns interessantes versinhos da *Mulher do Simplicio* sobre este PHENOMENO DA NATUREZA!

Figura 20  
“Negrinha-monstro”. *A Marmota na Corte*, n. 125, 21 de janeiro de 1851.

Figura 21  
“O anão mineiro”. *A Marmota na Corte*, n. 198, 3 de outubro 1851.



**O ANÃO.**

**THEATRO S. JANUARIO**  
**HOJE**

EM BENEFICIO DO ACTOR

**JOSÉ ROMUALDO DE NORONHA**

vai á scena, pelo Sr. João Caetano dos Santos,  
com apparatus de tropa de linha e banda marcial, o  
drama antigo, mas de bom gosto

**NOVO DESERTOR FRANCEZ.**

Depois de cantorias e dansados, como se disse na  
*Marmota* n. 133, o Sr. Martinho cantará a nova  
aria e scena nova, composição de Paula Brito e do  
Sr. Goyano, intitulada

**A NEGRINHA-MONSTRO.**

A todas as pessoas que tiverem camarote, ou cadeira, e ás que comprarem bilhetes, se dará —  
**GRATIS** — o Retrato da Negrinha, impresso em  
lindo quadro de escolhidas vinhetas do gosto moderno.

O espectáculo deve agradar ao publico, e por  
isso o convidamos a assistil-o, accrescendo mais a  
circumstancia de ser o beneficiado excellente cidadão,  
optimo amigo, artista sisudo, e exemplar pai  
de familia.

O resto de bilhetes vende-se no escriptorio desta  
typographia, praça da Constituição n. 64.

Figura 22

Anúncio de programação do Teatro São Januário incluindo “A Negrinha-monstro”.  
*A Marmota na Corte*, n. 135, 25 de fevereiro de 1851.



**Figura 23**  
Retrato em pintura do marinheiro  
Simão, José Correia de Lima,  
1853.



**Figura 24**  
Litogravura do retrato do Preto Si-  
mão. *Marmota Fluminense*, n. 417,  
11 de novembro de 1853.



**Figura 25**

Nova Empresa Litteraria Dous de Dezembro.  
*Marmota Fluminense*, n, 648, 16 de novembro de 1855.



**Figura 26**

Anúncio de leilão da Empresa Dous de Dezembro.  
*Diario do Rio de Janeiro*, 7 de maio de 1857.



**Figura 27**  
Folhinha de Variedades para o ano 1856 publicada por Paula Brito.

**NOITE DE S. JOÃO**  
**180 CARTÕES**  
**90 PERGUNTAS E 90 RESPOSTAS**  
**per dez tostões.**

P. Reflectis na questão do Papa?  
R. Oh! como ninguém pensa!  
P. Gostais dos primos?  
R. Sobre tudo n'um bosque.  
P. Convindes na monarchia pessoal?  
R. Não tire a sardinha com a mão do gato.  
P. Crê na estabilidade do ministerio?  
R. Amanhã lhe direi.  
P. Ama os imperantes?  
R. Decididamente.  
P. Crê na fidelidade dos homens?  
R. Baralhe as cartas e pergunte outra vez.

Vende-se na loja de Paula Brito. As 90 perguntas darão 90 vezes respostas diferentes, se 90 vezes forem baralhados os cartões.  
Preço 1\$000.

**PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO N. 64.**

Figura 28

Anúncio de cartões de perguntas e respostas.  
*Diario do Rio de Janeiro*, 23 de junho de 1860.

Figura 29

Anúncio do livro de sortes de autoria de Teixeira e Sousa em meia página.  
*A Marmota na Corte*, n. 162, 30 de maio de 1851.

**NOVO**  
**LIVRO DE SORTES**

PARA AS NOITES DE  
**SANTO ANTONIO, S. JOÃO, S. PEDRO E SANT'ANNA**  
**DEDICADO AO BELLO SEXO**  
 POR SEU AUTOR  
**ANTONIO G. TEIXEIRA E SOUSA**

**CONTENDO**  
 42 PERGUNTAS — 2016 RESPOSTAS, SENDO 48 EM CADA ASSUMPTO  
 24 PARA HOMENS. — 24 PARA SENHORAS.

**É um grosso volume, brochado e aparado—Preço, 2\$00 rs.**

**DEDICATORIA.**

A vós, anjos da terra, anjos do amores,  
 De nossos peitos perfumadas flores;  
 A vós, da criação graças mais bellas,  
 De nossos olhos lucidas estrellas;  
 A vós, cordas de magica belleza  
 D'harpa de amor, que é toda a natureza.  
 Bem que, indigno de vós, *segro contente*

Este livro, porém todo innocente,  
 Do uma se noulo as vossas alegrias.  
 São premios dos trabalhos do *amor*  
 Amas, vivei *amor* *amor* *amor*  
 Tudo por vós, p'ra vós a fira, os cantos,  
 Anjos de amor, da natureza encantos!

Vende-se nas lojas dos Srs. Mello, encadernador, rua dos Ourives n. 46; Magalhães e Pinto, praça da Constituição n. 54; e Paula Brito na mesma praça n. 78, canto da rua de S. Jorge, e n. 64, porta da cocheira. Os 24 cartões para se tirar as sortes custão 160 réis nas mesmas casas.

TYP. DE PAULA BRITO P. DA CONSTITUIÇÃO N. 64.

**NOVO**  
**LIVRO DE SORTES**  
 DEDICADO  
**AO BELLO SEXO**

PELO SNR.

*A. G. Teixeira e Sousa*

CONTENDO

32 PERGUNTAS, E 2016 RESPOSTAS

EM

**VERSOS NOVOS E VARIADOS**

DE DIVERSAS METRIFICAÇÕES

PARA

**A NOITE DE S. JOÃO.****PERGUNTAS.**

Si será feliz em armas, ou em letras.  
 Si casará, ou não.  
 Si será feliz no mar ou na terra.  
 Em que paiz do mundo será mais ditoso.  
 Em que empregará bem o seu talento.  
 Si deve acreditar em sonhos.  
 Em que opinião será tido, ou tida.  
 Si será feliz em loterias.  
 Si deve acreditar em promessas.  
 Si herdará.  
 Como serão seus amores.  
 Si deverá amar.  
 Si deve ter esperanças  
 Si aquelles a quem preza são sinceros.  
 Qual dos presentes lhe é mais affecto.  
 Si o bem ausente lhe é fiel.  
 Qual divertimento deve preferir.  
 Por que systema se deve curar.  
 Si os filhos darão desgostos.  
 Que genero de negocio adoptará.  
 Si o amado, ou a amada lhe corresponde.

Si será rico, ou pobre.  
 Em que estado da vida será mais feliz.  
 Em que systema de governo deve erer.  
 Si será ou não doentio.  
 Si morrerá moço, ou velho.  
 Si será feliz nos seus negocios.  
 Si terá demandas.  
 Si o que pensa é verdade.  
 Si será feliz com os amigos.  
 Si deve teimar em seus planos.  
 Si lhe descobrirão os segredos.  
 Si chegará a seus fins.  
 Quaes são os seus defeitos.  
 Si mudará.  
 Si algum lhe ama em segredo.  
 Si deve ser constante.  
 Si tem rival ou não.  
 Com quem casará.  
 Aonde casará.  
 Si casará moço ou velho.  
 Com que santo ou santa se pegará para casar.

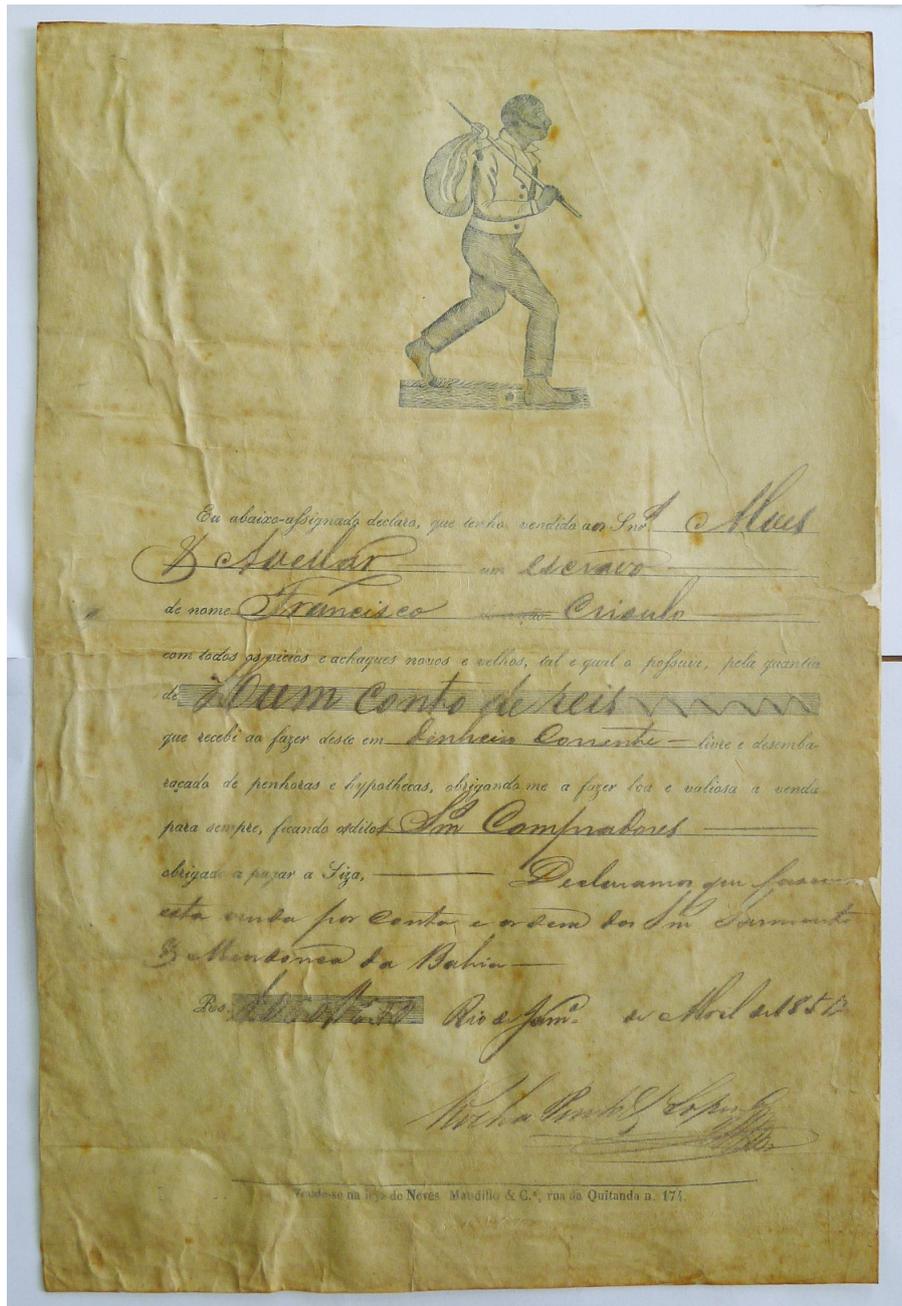
Vende-se este interessante volume, bella edição, em optimo formato, na rua dos Ourives n. 46, loja do Sr. Mello, encadernador; na praça da Constituição n. 54, armario de Magalhães e Pinto; e, nos ns. 64, porta de cocheira, e 78 canto da rua de S. Jorge; lojas de — Paula Brito.

**Preço 27000 rs.**

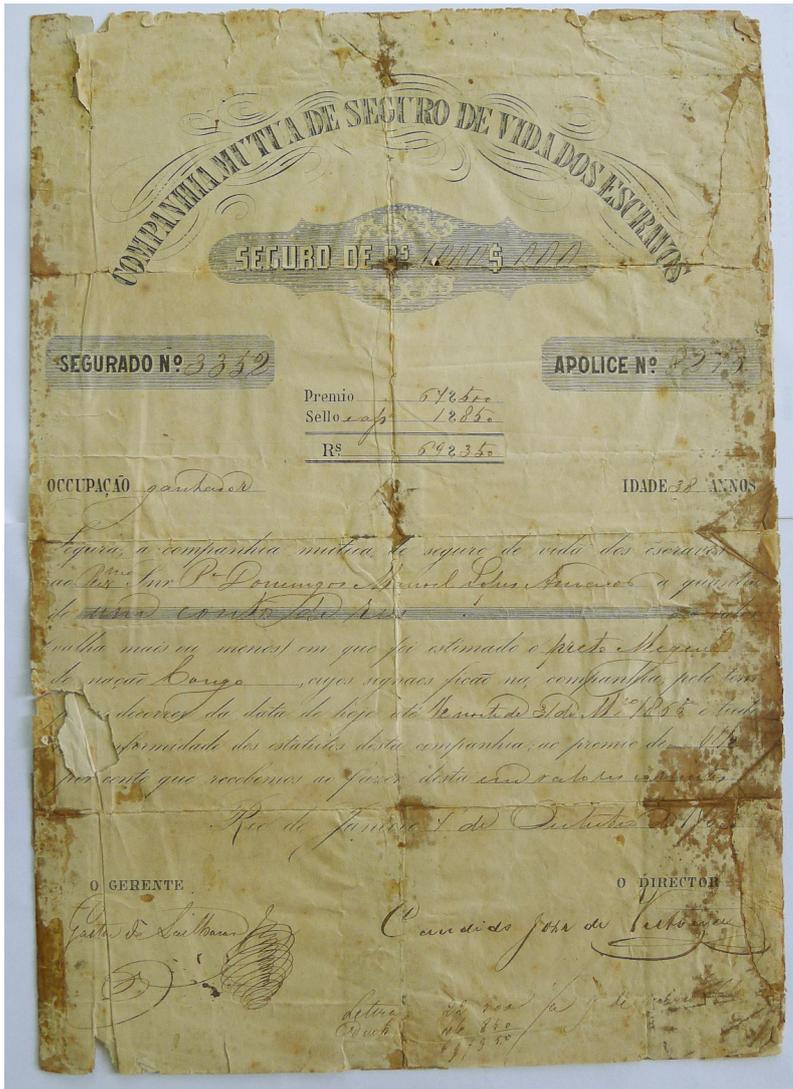
Os 24 cartões, para se tirar as sortes, vendem-se nas mesmas casas acima por 160.

Figura 30

Anúncio do livro de sortes de autoria de Teixeira e Sousa em página inteira.  
 A marmota na Corte, n. 168, 20 de junho de 1851.



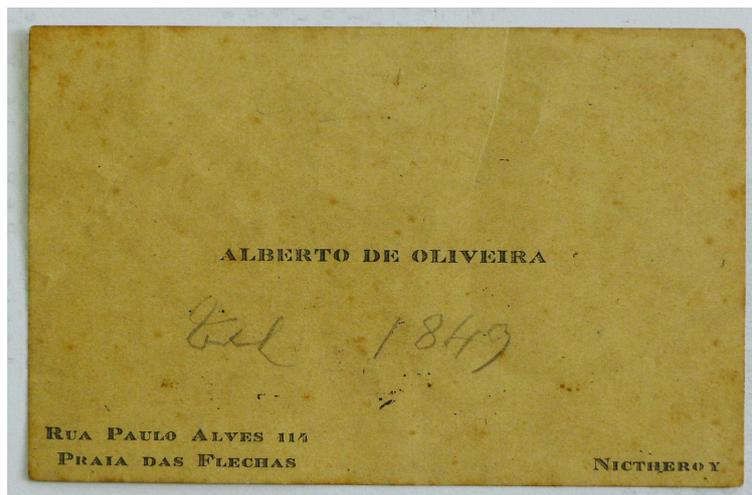
**Figura 31**  
 Recibo de venda de escravo datado de 1851.  
 Arquivo do Museu Histórico Nacional.



**Figura 32**  
 Apólice de seguro de vida para escravo, 1860.  
 Arquivo do Museu Histórico Nacional.



**Figura 33**  
 Recibo de pagamento de taxa anual sobre escravos, 1849.  
 Arquivo do Museu Histórico Nacional.



**Figura 34**

Cartão de visitas de Alberto de Oliveira, 1849.  
Arquivo do Museu Histórico Nacional.



**Figura 35**

Cartão de visitas do Conde de Porto-Alegre, s.d.  
Arquivo do Museu Histórico Nacional.

# MARMOTA FLUMINENSE



## JORNAL DE MODAS E VARIEDADES

Publica-se, ás Terças e Sextas feiras, na EMPREZA TIP.—DOUS DE DEZEMBRO—de PAULA BRITO, IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL, praça da Consti-  
tuição n. 64, onde se assigna a 50 réis por seis mezes, pagos *sempre* adiantados. Na. avulsos, 80 réis; musicas, e figurinos coloridos, *gratis* aos assignantes.

Hoje por mim,



Amanhã por ti..

### NECROLOGIA.

Os usos e os costumes fazem as leis dos povos ; usa-se dizer aos vivos a verdade á que tem direito os mortos ; cumprirei este dever sagrado, com o coração cheio de dôr, com os olhos rasos d'agua e com a mão a tremer ! . .

No dia 24 do corrente, pelas 6 horas da tarde, foi lançada no carneiro n. 313, do cemiterio de S. Francisco Xavier, com 74 annos de idade, depois de dous mezes de continuos padecimentos, victima de uma gastro-interitis, a Srta. D. Joaquina Rosa de Vasconcellos e Silva, cujas virtudes podiam ser no mundo igualadas, mas nunca excedidas, de tão sublimes que sempre foram ! . .

D. Joaquina Rosa de Vasconcellos e Silva, nasceu favorecida da fortuna, e della protegida viveu até que a sorte adversa, privando-a dos seus e contrariando os interesses de seu esposo o antigo negociante desta praça João Baptista Carneiro da Silva, a fez passar pelas privações porque muitas vezes tem passado grandes e poderosos da terra! Aquella alma grandiosa, porém, nunca se abateu; de sua boca nunca se ouviu uma queixa; porque D. Joaquina, extremamente religiosa e bem educada, tinha em pouco as glorias deste mundo, e recebia os bens e os males como obras de Deos.

Contente, na sua mediania, a illustre finada repartia o que o Céu lhe dava com aquelles que á ella recorriam; boa com todos, era tão respeitada, como querida; ninguém era máo para ella; nunca fallou de seus teres, nunca maldisse sua sorte, e daquella boca, quasi sempre fechada, nunca sahiram palavras que não fossem de consolação, filhas da

modestia, candidas e puras, como puro e candido foi sempre o seu bondadoso coração.

Desvelada no amor dos objectos de sua alma, trabalhando dia e noite por elles e para elles, D. Joaquina Rosa de Vasconcellos e Silva ajudou sempre seu marido a educar-os, até que este baixando á sepultura, depois de muito soffrer da adversa fortuna, teve ella de ser chefe de familia, em cujo tempo perdeu alguns de seus filhos, perdendo ultimamente sua nora, a quem viu enfermar, mas não viu morrer, porque n'um leito de dôres, sensível como era, a noticia d'esse golpe poderia fazel-a succumbir mais cedo do que se esperava. Em menos de dous mezes, a morte de duas mães em uma familia! . .

D. Joaquina deixou suas duas filhas, as directoras do collegio Amor das Letras, hoje na rua dos Ciganos n. 42, collegio que ella viu começar e florecer, e que, mercê de Deos, hade prosperar sempre; ellas seguem em tudo o exemplo daquella que lhes deu o ser, e como o sentimento religioso é o característico de toda essa familia, as filhas rogarão a Deos pela alma de sua mãe, e a mãe a Deos rogará pela sorte de suas filhas.

Ea, que fui como seu filho mil vezes por ella amamentado, embalado em seu collo, e por ella extremamente querido até os seus derradeiros instantes; eu que lhe fechei os olhos, depois de receber o seu ultimo suspiro, choro por ella, que me amava tanto, e pago-lhe uma divida sagrada, como amiga que era de minha já fallecida mãe, escrevendo estas linhas em sua memoria, e rogando a Deos pela salvação de sua alma.

*S. de Paula Brito.*

Figura 36

“Necrologia” publicada na primeira página.

*Marmota Fluminense*, n. 579, 4 de maio de 1855.

**MONUMENTO**  
 EM MEMORIA DO BRIGADEIRO  
**MIGUEL DE FRIAS VASCONCELLOS**  
 E DE SEU IRMÃO  
**FRANCISCO DE PAULA VASCONCELLOS**  
 MARECHAL DO EXERCITO  
**Offerecido a seu sobrinho**  
 O EXM. SR.  
**MANOEL DE FRIAS VASCONCELLOS**  
 PRESIDENTE DO PARÁ  
 PELO EDITOR  
**F. DE PAULA BRITO.**

Esta obra que contem não só tudo o que foi publicado nesta corte e na cidade do Pará sobre a vida e morte de Militares tão distinctos e populares, como o mais que foi escripto só e unicamente para complemento d'ella, acha-se prompta, formando um bello volume de mais de 90 paginas em bom papel e typo.

Entrega-se aos Srs. Subscriptores na loja do editor, Paula Brito, praça da Constituição n. 64. Os nomes que se achavam nas listas já recebidas, estão no fim do volume; os d'aquelles Snrs. que assignarem ou comprarem a obra, serão publicados opportunamente na *Marmota*.

Typographia de Paula Brito  
 64 -- Praça da Constituição -- 64

**Figura 37**  
 Anúncio publicação "Monumento em memória do Brigadeiro ...".  
*Marmota*, n. 1082, 16 de agosto de 1859.

**INSCRIPÇÕES**  
**PARA CATACUMBAS.**

*Paula Brito*, cujos trabalhos a este respeito são já conhecidos, imprime toda a sorte de—INSCRIPÇÕES—fazendo elle mesmo os versos, e arranjando tudo a contento dos freguezes, como de costume.

As *inscripções* que já tem promptas podem ser vistas pelas pessoas que de outras precisarem. Praça da Constituição n. 64.

**AINDA HOJE**  
 imprime-se a qualquer hora  
**INSCRIPÇÕES**  
**PARA CEMITERIOS**  
 NA  
**TYP. DE PAULA BRITO.**

**Figura 38**  
 Anúncio "Inscrições para catacumbas" publicado próximo ao Dia de finados. *Diario do Rio de Janeiro*, 30 de outubro de 1853.

**Figura 39**  
 Anúncio "Inscrições para cemitérios". *Diario do Rio de Janeiro*, 1º de novembro de 1860.

**PARA CATACUMBAS**

*Paula Brito*, habilitado, como sempre esteve, imprime — INSCRIPÇÕES — em papel, cartão, setim, ou chamiote, com letras brancas, pretas, ou de ouro, fazendo elle mesmo os versos que forem precisos, e apromptando tudo, por preços commodos, a contento dos freguezes, que o acharem, de dia e de noite, na sua loja, praça da Constituição n. 64.

**Figura 40**  
 Anúncio "Para Catacumbas". *Marmota Fluminense*, n. 413, 28 de outubro de 1853.

**ANNUNCIO.**

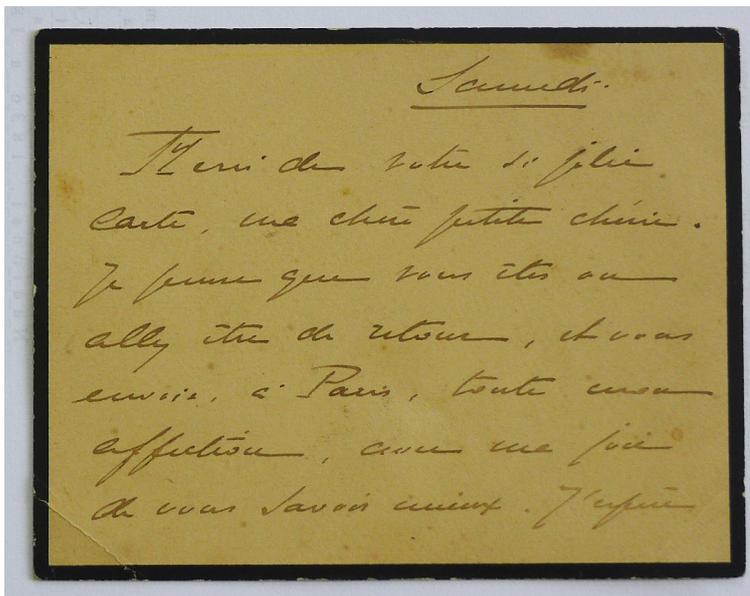
As pessoas que quizerem disticos impressos para seus defuntos, podem procurar-me na loja do Sr. P. Brito, que eu arranjarei em prosa, ou em verso, inscripções muito tocantes e sentimentaes, e não pagarão mais do que o trabalho da impressão.

*O Redactor.*

**Figura 41**  
 Anúncio "Dísticos impressos". *A Marmota na Corte*, n. 15, 29 de outubro de 1849.



**Figura 42**  
Cartão fúnebre do Conde de  
Porto Alegre, s.d.  
Arquivo do Museu Histórico  
Nacional



**Figura 43**  
Cartão fúnebre de pessoa  
não identificada com manu-  
scrito em francês, s.l., s.d.  
Arquivo do Museu Histórico  
Nacional



**Figura 44**  
Cartão fúnebre do Barão de  
Porto Alegre, "a despedir-  
-se", s.l., s.d.  
Arquivo do Museu Histórico  
Nacional



**Figura 45**  
One Penny Black. Primeiro selo postal do mundo.  
Acervo do Arquivo Histórico do Museu Imperial

**Figura 46**  
Olho de boi de 60 réis. Primeiro selo postal do Brasil e segundo do mundo, 1843. Arquivo do Museu Imperial.

**Figura 47**  
Selo com retrato de Dom Pedro II, 1866.

**Figura 48**  
Selo com efígie de Dom Pedro II, 1866.

**PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO**  
**78—Loja do Canto—78**  
**CAUTELAS**  
 DE  
**Quartos, Oitavos e Vigésimos**  
 DA PRESENTE LOTERIA  
 vendem-se effectivamente, e pelos preços do  
 costume na  
**78—Loja do Canto—78**  
**PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO.**

Figura 49

Anúncio de cautelas de loteria.

*Marmota Fluminense*, n. 435, 13 de janeiro de 1854.

**PAULA BRITO**

**Com a 2.<sup>a</sup> de Julho de 1859.**  
**PARA TODOS OS ASSIGNANTES DA MARMOTA, DO**  
**ARCHIVO, E PARA O PUBLICO EM GERAL**  
**DEZ PREMIOS—(200\$ RS.) EM DINHEIRO E EM OBRAS**  
**IMPRESSAS, ESTAMPADAS, ETC.**  
**CAUTELA N. 1—A—10.**  
**GRATIS.**  
**(Cada bilhete tem 10 numeros.)**

Para a sorte de 20:000\$—Em dinheiro.....	100\$ rs.
Para a " de 10:000\$—Em dinheiro.....	50\$ rs.
Para a " de 4:000\$—Seis grossos volumes da — Historia das Provincias do Rio da Prata (em hespanhol) por <i>De Angelis</i> .....	36\$ rs.
Para a sorte de 2:000\$— <i>Annuaes do Rio de Janeiro</i> , por Balthazar da Silva Lisboa, 7 vols.....	10\$ rs.
Para as 6 sortes de 1:000\$—Um jogo da <i>Vicentina</i> , ro- mance, em 3 volumes, do Sr. Dr. Macedo, 3. <sup>a</sup> edição.	4\$ rs.
<b>PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO N. 64.</b>	<b>Rs. 200\$000</b>

Figura 50

Cautelas de brinde.

*A Marmota*, n. 1064, 14 de junho de 1859.

**LOJA DE PAPEL**  
**CHÁ**  
**OBJECTOS DE ESCRITORIO**  
**CHARUTOS**  
E MIL OUTRAS COUSAS  
PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO, CANTO DA RUA DE S. JORGE  
N. 78

Ha muita cousa bonita,  
De bom gosto e estimação  
Na Loja — 78 —  
Praça da Constituição.

Papeleiras pequeninas  
Cheias de papeis bordados,  
De pennas, tinta, de obreias,  
E *envelops* engraçados.

Caix'nhas com lindos vidros  
Só para essencias divinas :  
Carteiras para senhoras,  
*Cabazes* para meninas.

De vidro e de porcellana,  
Muita cousinha bonita ;  
E nos potes de pomada  
Muita lembrança esquisita.

Tem carteirinhas p'ra bailes  
E para as moedas d'ouro :  
Tem mil objectos diversos,  
Uns de páo, outros de couro.

Tem pennas d'aço, a escolher !..  
Canetas, a variar !..  
Pennas d'ave, o que se pode  
De melhor hoje encontrar !..

Papel de mil qualidades,  
Liso, bordado, e de cores,  
Livros em branco; e selladas  
Letras de muitos valores.

Aqui com pouco dinheiro  
Pode-se dar um presente :  
Tudo vem, para esta casa,  
De Paris *directamente*.

'Stá cheia de bellas cousas  
De muito gosto e primor:  
Tudo se vende por menos  
Que na rua do Ouvidor !

Nada ruim nesta loja  
O freguez encontrará ;  
Té de novo está sortida  
De — *Chá, do melhor que ha!* —

**Figura 51**  
Anúncio em versos dos produtos da loja de Paula Brito. *Marmota Fluminense*, n. 294, 7 de setembro de 1852.

**Anuncio poetico.**

Na loja de *Paula Brito*  
(A do canto) se hade achar:  
Bellos Charutos de Havana,  
Lindas Cartas de jogar;

Papel de mil qualidades,  
Quer branco, quer de outras cores:  
Objectos para uso proprio,  
E para quem tem amores:

Ha cousas vindas d'europa,  
E muitas cousas de cá,  
Sendo deposito sempre  
De — *Chá, do melhor que ha!* —

**Praça da Constituição**  
N. 78.

**Figura 52**  
“Anúncio Poético”.  
*Marmota Fluminense*, n. 377, 24 de junho de 1853.

1. DOMINGO 15 DE DEZEMBRO 1835.

## A FORMIGA

Nada impede, ou prejudica, que se diga a verdade gracejando.

(Horácio.)

TYPE. PLUM. DE BRITO & COMP.; PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO N. 51.

Aqui tendes, amigo leitor, a *Formiga*, periódico exaltado, não *mamante*, que não mette mão em combuca, e que inimigo dos despotas não deixará de morder os inimigos da nossa liberdade, seja qual for a capa, com que se cubrão. Filha do Rio de Janeiro, e testemunha dos attentados contra a nossa liberdade em geral, e da nossa Provincia em particular, a *Formiga* exporá as trahições tanto dos moderados, como restauradores, que tudo he a mesma cousa. Escolhemos este formato pequenito por custar menos dinheiro, e como o nosso dezejo he sermos lido pelos cidadãos pobres, cremos, que o preço não desagradará: o nosso gosto seria dalo gratis, mas somos artista, e o nosso jornal não chega para supprir estas despezas, portanto, uma mão lava outra, e ambas lavão o rosto, venhão os vintens, que não perderão o seu tempo, por que a *Formiga* girando por toda aparte não poupando a casa do grande nem do pequeno fará o possível para satisfazer a spectação dos seus leitores. Ella sahirá duas vezes por semana, aos Domingos, e ás quintas feiras, sendo de folha dobrada, quando por qualquer incidente não poder sahir em algum destes dias. Basta de preludios, e vamos ao que serve.

Muito bem, muito bem, amigo leitor, finalmente a Snr.<sup>a</sup> D. *Moderação*, amiga intima da Snr. D. *Legalidade* deitou as manguinhas de fora, e la se foi

**Figura 53**

*A Formiga*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1833. [Reprodução no tamanho original].

Publica-se  
aos Domingos na  
TYPOGRAPHIA  
PAULA BRITO  
—  
Praça da Const.  
N. 68.



Assigna-se  
a 3,000 rs. por  
SEMESTRE  
PAGOS ADIANTADOS.  
—  
Números avulsos  
160 rs.

# A MARMOTA

## A MARMOTA

Rio, 27 de Março de 1864.

Terminaram as solemnidades da semana santa.

Nas igrejas do Sacramento e Candelaria fizeram-se ouvir dous distintos oradores sagrados, que pregaram nas domingos da quaresma. No Sacramento pregou Frei Antonio do Coração de Maria, provincial dos religiosos franciscanos: suas palavras prendiam sempre a attenção dos concurrentes que as ouviam com a veneração que mereço sua elevada intelligencia. Na Candelaria pregou o coadjuctor da parochia; seus sermões foram eloquentes e cheios de unção.

O bello sexo que não se occupa menos do que nós, com as cousas de Deus, e em materia de creença nos levará a palma, fez em todos os dias da semana santa o mais numeroso cortejo ás igrejas que solemnizaram o drama da redempção.

Lamentamos que nas parochias não sejam ouvidos os nossos sacerdotes com mais frequencia, praticando aos domingos, a exemplo do sempre lembrado monsenhor Marinho que fazia-se ouvir quasi todos os domingos, durante o tempo que a providencia consentio que elle fosse cura do Sacramento. Suas predicas eram concorridas por grande numero de ouvintes que affluam buscando instruir-se nos mysterios da igreja.

### Deus.

Haverá por ahí sobre a terra um ente humano que seja capaz de negar a existencia de um artifice rei, que fabricou esta grande e maravilhosa machina que chamamos mundo? !... poderá por ventura negar a existencia de um ente infinitamente sabio, immutavel, principio, e sem principio de si? !...

De certo que não!!  
O grande theatro da criação, vasto e esplendido, é um espelho onde reflectem-se as suas mais raras perfeições. Se levantarmos nossas vistas vemos os astros que rolam sobre nossas cabeças e admiramos esse astro-rei, a lua, esse disco de prata que se esborrega por esse avelludado ceo, tão recamado de brilhantes estrellas!

Se olharmos para a terra, vemos as ondas que se reformem nos abysmos dos mares, vir desmanchar seus rolos de exprimas sobre a arenosa praia.

Se penetrarmos no interior das matas, vamos vêr as diferentes especies de animaes, sabindo e entrando para seus covis; vamos admirar as mais bellas flores, cujo perfume embriaga e extasia a alma!

Se olharmos para os ares, ahí vemos os emplumados habitantes dos bosques, preludiando seus mais mimosos cantares, e na variedade de suas côres e especies admiramos ainda a obra de um grande artista.

O cedro altivo do Libano, a humilde relva do campo, e a grande familia dos peixes, tudo tudo nos diz com voz convivente: existe um ser eterno e infinito!!...

Este está em toda a parte, ouve e sabe tudo, elle ouve o ruido que faz o inoffensivo verme ao rojar-se pela terra, e escuta as palpitações comprimidas que o afflicto abafa no coração!!...

Emmudece, oh athêo, e esmaga essa creença que te pulse a alma... e segundo as palavras de um sabio, o impio pôde dizer em seu coração depravado que não ha Deus: porém assevera-lo com firmeza e convicção, nunca!!... só nega a existencia de Deus aquelle que tem interesse que elle não exista. — *Nemo Deus non esse credit, nisi cui Deus non esse expedit,*

Cale-se o epicurista, que attribue ao mundo ao concurso furtivo dos atomos, e em seu mais requintado delirio proclama que é cousa indigna da magestade divina curar das acções dos homens?! !...

Cale-se o estoico que sujeita o mundo e Deus ao imperio da fatalidade.

E esse ser eterno que creou todas essas bellezas que enfeitam a natureza, é tambem creador do homem cujas perfeições, o distinguem de todos os seres creados. Esse espirito que reflecte a imagem de Deus, esse coração creado para ama-lo e esse corpo, grande obra da architectura divina, é ainda uma exuberante prova da existencia de um ser perfeito, que é Deus.

E sendo assim, quem refocelando-se no interior da sua consciencia, crendo em Deus, deixará de lhe render homenagens de respeito e de amor?!... esse que de improviso apparece no meio dos males que quasi sempre a

Figura 54

Gravura de um "cosmorama" utilizada na capa d'A Marmota.  
A Marmota, n. 13, 27 de março de 1864.

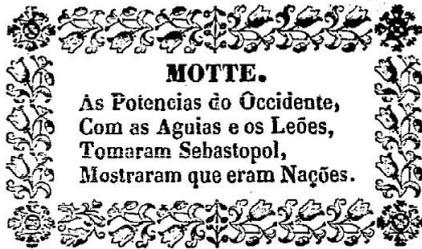
**Enygma por letras.**

y j n.

Quem fôr capaz, que adivinhe!

J. A.

— Aos primeiros 3 que decifrem este enygma, se dará a — *Conciliação* — valsa para frauta, composta pelo Snr. A. X. da Cruz Lima, que se vende na loja desta officina, a 200 rs.

**MOTTE.**

As Potencias do Occidente,  
Com as Aguias e os Leões,  
Tomaram Sebastopol,  
Mostraram que eram Nações.

Figura 55

“Enigma por letras”. *Marmota Fluminense*, n. 486, 11 de julho de 1854.

Figura 56

“Motte”. *Marmota Fluminense*, n. 645, 6 de novembro de 1855.

**CONVITE.**

A Redacção da *Marmota* querendo interessar os Snrs. Poetas da Corte, e de fora, em uma questão que não deixa de ser importante, debaixo de qualquer ponto de vista que seja encarada; offerece o premio de uma colleção de 100 ns., encadernados, a quem melhor glozar (o que será decidido por Juizes rectos e imparciaes) o seguinte motte, ha muito publicado em um dos numeros da desapparecida *Mulher do Simplicio*.

Faz-se preciso saber,  
Segundo as leis sociaes,  
Si são os Filhos, ou Filhas,  
Que dão mais gostos aos Paes.

As glozas devem vir em carta fechada ao escriptorio da redacção, praça da Constituição n. 64, e serão publicadas *gratuitamente* na *Marmota*, pela ordem das datas que trouxerem.

Ao poeta fica livre o arbitrio de glozar o motte em duas decimas (colcheias), em quatro, ou em quadras.

Figura 57

Convite para glosar. *A Marmota na Corte*, n. 72, 4 de junho de 1850.

**A MARMOTA.****O ENIGMA PHILOLOGICO.**

A primeira pessoa que acertou com a palavra enigmatica, mandou-nos a seguinte nota, e recebeu o devido premio.

« Julgo serem as letras seguintes que, submettidas a nove combinações annagrammaticas differentes, dão nove palavras portuguezas bem conhecidas:

A, O, P, R, T,

1.ª—Porta.		5.ª—Rapto.
2.ª—Tropa.		6.ª—Potra.
3.ª—Prato.		7.ª—Trapo.
4.ª—Topar.		8.ª—Parto.

9.ª—Optar.

J. V. M. »

Immensas foram as decifrações, quer neste, quer em outros sentidos; porém de todas ellas a mais engenhosa é a do gracioso correspondente, que, acertando tambem com o enigma (mas não em primeiro lugar), arranjou essas nove palavras, como se acham collocadas na seguinte carta.

« Amigo Snr. Paula Brito

« Se V. S. houvesse offerecido um PRATO de fios d'ovos a quem decifrasse o celebre enigma philologico, PARTO fecundo da re-

dação da *Marmota*(\*) não teria duvida em ir bater á sua PORTA, reclamando o prometido premio; porisso que julgo tão vantajoso dirigir para trabalhos taes a intelligencia, tão nocivo empregar-a em combinar planos para effectuar algum RAPTO, cousa para a qual nunca hei de TOPAR, não porque tenha impossibilidade alguma physica, tal como uma POTRA, ou qualquer outra, mas sim por não pretender jamais fazer parte dessa TROPA de peralvilhos, que não recusam nunca OPTAR pelo escandalo, ligando tanto apreço á propria reputação, como se fôra um TRAPPO. V. S., porém, offereceu em premio a *Confederação dos Tanoyos*; e eu não me atrevo a reclamar-o, receioso de que algum dos adversarios do poeta, sem o ter lido, me fulmine com o anathema de imbecil por haver empenhado tanto affan e labor para alcançar uma tão insignificante e inutil remuneração.

« Sou etc.

O Anagramma. »

O facto da decifração deste enigma mostra que ha cousas que, parecendo mui difficeis, não o são, sempre que dellas se occupa a intelligencia cultivada. P. B.

Figura 58

“Enigma Philologico”. *A Marmota*, n. 975, 6 de agosto de 1858.

# A MARMOTA.

Publica-se ás terças e sextas (embora seja dia santo), na — **Typographia de Paula Brito** — praça da Constituição n. 64, onde se assigna a 5000 rs por tres mezas para a côrte, e 4000 rs. para fóra, pagos sempre adiantados. Es. avulsos, 160 rs.

## QUESTÃO LITTERARIA.

A glosa ao motte a premio, preferida pelo —Jury Litterario— foi a seguinte, do Snr. **Faustino Xavier de Novaes**, que a publicou no n. 1113 desta folha, sob o pseudónimo RAMIRO.

### MOTTE.

*Não existe — amor fingido,  
(Não há frio no calor),  
Onde existe — fingimento,  
Não pôde existir amor.*

(PAULA BRITO).

### GLOSA.

Diz « amor » meigo sorriso,  
Doce expressão de ternura,  
Promessa d'alta ventura  
N'um terno « sim » indeciso?  
— Não, que é bem do Paraíso,  
Não desce ao mundo escondido;  
Vem na virtude envolvido,  
Doura a vida, adoça a morte,  
E, se amor é desta sorte,  
« Não existe amor fingido. »

Se alguém fingil-o procura,  
Por bem pouco tempo illude,  
Que amor sincero é virtude,  
E a virtude é franca, é pura:  
A paixão é mal sem cura,  
Tudo abrasa em seu ardor:  
— O que fingir tenta amor,  
Cahe mil vezes na frieza;  
E é das leis da natureza:  
« Não ha frio no calor. »

São em vão fallas mentidas,  
Não valem versos cadentes;  
Quer amor provas ardentes  
Por mil vezes repetidas;  
Da lisonja quer despidas  
As expressões do momento:  
— Quem simula o sentimento,  
Da traição mostra o segredo,  
Que é certo que ha sempre medo  
« Onde existe fingimento. »

Amor é d'alma piedosa,  
Amor é paixão sublime,  
Amor não se abraça ao crime,  
Amor na pureza goza;  
Amor a virtude espósa,  
Amor tem ao vicio horror,  
Amor é do céu favor,  
Amor canta a Deos seus hymnos,  
E, sem dons tão peregrinos,  
« Não pôde existir amor. »

Janeiro—1860.

Figura 59

Publicação de mote premiado na capa d'A Marmota, n. 1123, 6 de janeiro de 1859.

### Oitava paralytica.

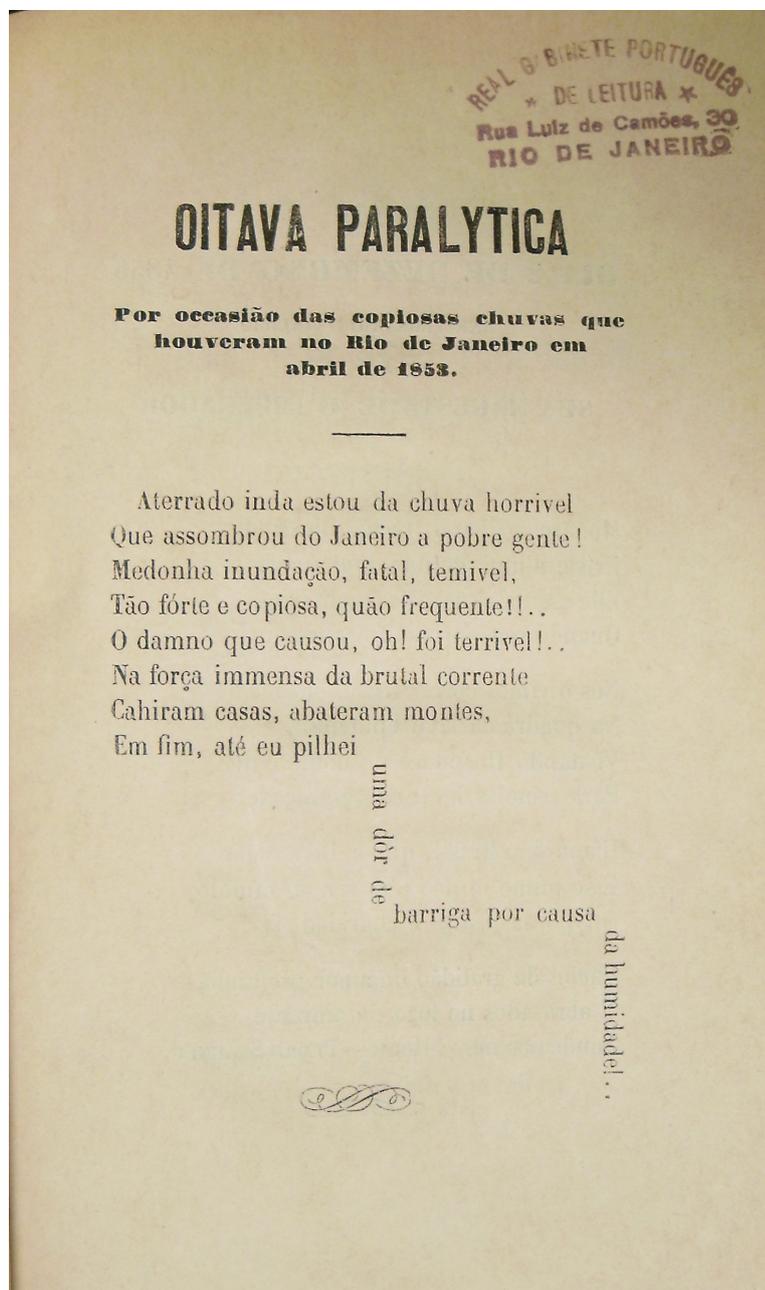
Aterrado inda estou da chuva horrivel  
 Que assombrou do Janeiro a pobre gente!  
 Medonha inundação, fatal, temivel,  
 Tão forte e copiosa, quão frequente!..  
 O damno que causou, oh! foi terrivel!..  
 Na força immensa da brutal corrente  
 Cahiram casas, abateram montes,  
 Em fim, até eu pilhei uma dor de barriga  
 por causa  
 da humidade!..

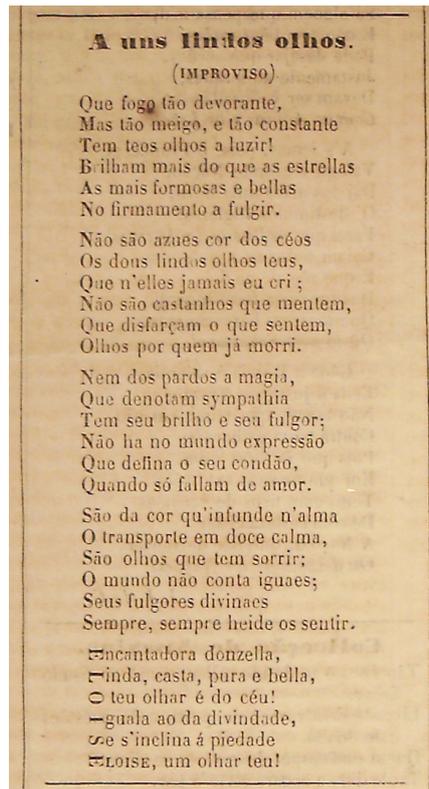
#### Figura 60

Oitava Paralytica publicada na *Marmota Fluminense*, n. 369, 27 de maio 1853.

#### Figura 61

Oitava Paralytica publicada no livro *Lembranças*, de José Antonio, 1857.



**Figura 62**

Poema “A uns lindos olhos” forma o acróstico “Eloise” na última estrofe.

*A Marmota*, 12 de janeiro de 1855.

# GAZETA DOS TRIBUNAES.



**ADVERTENCIA.**

Esta folha publica-se nas terças e sextas feiras; subcreta-se unicamente em casa de F. de Paula Brito, praça da Constituição n. 64, a 675 réis por semestre, ou 107 réis por anno. Todas as correspondencias, e artigos communicados devem ser dirigidos a typographia, e sendo das provincias, virão em cartas, franca de porte, aos redactores da *Gazeta dos Tribunaes*.

**On ne peut pas plus se passer de jurisprudence que de lois.**

(Disc. prelím. da projet. do cod. civil).

**DIAS SANTOS E FERIADOS DO MEZ.**

- 6 Sexta feira —  $\frac{1}{4}$  Dia de Reis.
- 20 Sexta feira —  $\frac{1}{4}$  (No bispado do Rio de Janeiro)
- 5. Sabadão.
- 25 Quarta feira —  $\frac{1}{4}$  (No bispado de S. Paulo) Conversão de S. Paulo.
- 27 Sexta feira —  $\frac{1}{4}$  (Somente no bispado do Rio de Janeiro) S. João Christostomo.

**DIAS DE AUDIENCIAS E TRIBUNAES.**

S. M. o Imperador despacha as quartas feiras, de manhã na Quinta da Boa Vista, e dá audiência ás terças, ás 5 horas da tarde; e despacha no sabado de manhã, no paço da cidade, e dá audiência ás 5 horas de tarde.

Supremo Tribunal de Justiça, terças, e sextas de manhã, e sendo impedidos, nos antecedentes.

Thes. publico todos os dias de manhã, e em sessão de Trib. ás terças e sextas feiras.

Ministerio da Justiça, sextas ás 11 horas.

Concelho sup. milit. seg. e sextas de manhã.

Relação, terç. e sab. de manhã, e sendo impedidos nos dias antecedentes.

Ilustrissima Camara Municipal, terças, e sabados de manhã.

Chancelleria terças, e sextas, de manhã.

Juizo dos Orphanos, quint. de manhã.

Ecclesiastico, terç. e sext. ás 5 horas da tarde.

da Conservatoria dos Ingleres, seg. e sext. ás 9 horas da manhã.

do Civel da 1.ª Vara, terç. e sext. ás 10 horas da manhã.

da 5.ª Vara, ás quart. e sab. ás 10 horas da manhã.

1.ª Vara Crime, terças e sextas.

2.ª dita, sext. ás 10 horas da manhã

Juizo Municipal da primeira vara, seg. e quint. de manhã.

Da 2.ª vara, terç. e sext. ás 10 h. da manhã.

Da 3.ª vara, segundas e quintas ás 4 h. da tarde.

Chefe de Policia despacha todos os dias.

**GAZETA DOS TRIBUNAES.**

Ha muito tempo que meditavamos sobre a utilidade publica, que devia resultar da organização de uma *Gazeta dos Tribunaes* no Brasil a exemplo das de diferentes nações estrangeiras, onde hejsão devidamente apreciadas semelhantes publicações: sempre desejámos para o nosso paiz, além dos muitos melhoramentos que o rapido e progressivo augmento de nossa civilização tem obtido entre nós pela liberdade da imprensa, que esta, a maior das garantias, e sempre indispensavel nbs governos representativos, estendesse tambem seus beneficios salutarés á boa administração da justiça, da qual dependo essencialmente a felicidade dos povos.

A publicidade dos julgamentos e da marcha dos processos é a alma da justiça, é a melhor garantia social, que mais contribue para que o povo se habitue a tomar interesse nos resultados das discussões e trabalhos judiciaes; e para que, ainda os menos instruidos, conheçam por si a maneira porque se lhes administra sua vida, honra, e fazenda. De que serve o patriotismo com que o publico mostra annualmente interesse-se na discussão das boas leis perante o poder legislativo, e de que servirão mesmo essas boas leis, se o seu effeito ficar limitado a pura theoria! se formos indifferentes, e não estivermos vigilantes sobre a maneira porque ellas se applicam e executam!.. Como poderão organisarem-se essas boas leis, sem que o pharol da experiencia na administração da justiça illumine os legisladores sobre as necessidades publicas e esse respectivo... He preciso crear para a carreira da magistratura, aliás sobrecarregada de penosas obrigações que dependem inteiramente de intelligencia e de toda a força de espirito, um estimulo de dignidade sem altivez, e de igualdade sem baixez.

zas para os juizes que desompenham seus deveres; e que ao mesmo tempo sirva de freio ao exercicio de um poder, em que com tanta facilidade se pode abusar, e no qual ha males irreparaveis que prevenir. Não conhecemos outro correctivo melhor que o da publicidade, que pode mais que esse recurso da responsabilidade, ainda quando essa palavra não se tivesse tornado entre nós vasia de sentido, como a experiencia de muitos annos nos tem desgraçadamente mostrado. He verdade que para homens de certo caracter, nem sempre a publicidade do seus actos os obrigará a mudarem de comportamento; mas contra esses mesmos, ainda quando escudados de talentosa malicia e valiosas proteções, um dia a poderosa opinão publica far. que o justiça seja ouvida.

Nunca approvámos essas declamações vagas e virulentas que por muitas vezes tem sahido dos prelos contra a administração da justiça, as quaes, de ordinario, são pouco ou nada concluentes, nascem de resentimentos pessoais, e vem recheadas de improperios aos agentes do poder judiciario promiscuamente. Não é excitando odios e paixões que se poderão chamar á ordem as decisões judiciaes; entendemos antes que, sem deixar de lamentar esses males que a ignorancia, o erro, a maldade, as prevaricações, e até as mesmas omissões dos juizes causam á justiça, devemos todavia esperar que o progresso das luzes, o crescente desenvolvimento de patriotismo pelo gozo de um governo constitucional, e sobre tudo uma legislação bem adequada ás precisões da nação, e propria a formar os bons costumes, venham em pouco tempo collocar-nos a par desses maravilhosos melhoramentos, assim de administração, como litterarias das nações estrangeiras, que o força do correr dos tempos, á custa dos proprios inconvenientes e expenencias, de fadigas dos sabios amigos da huma-

nilidade, da concurrencia á porta dos interesses da gloria de sua nação, os tem obliido, o que servindo-nos muitas vezes de norma, poderemos do seu exemplo tirar muito proveito.

Ao mesmo passo que meditavamos nestas e outras considerações geraes de interesse publico, que anhelavamos por um periodico de jurisprudencia no Brasil, e que reconheciamos a influencia que devia ter para a boa execução das leis, tambem se nos antolhava a difficuldade de uma tal tarefa, que outros cidadãos litteratos, e do fóro, em outro tempo tentaram encetar, annunciando pela imprensa diversos prospectos já para um — *Journal do Tribunal Supremo de Justiça* —, ora para um periodico denominado — *Trombeta d'Astrée* —; já tambem para uma — *Gazeta de Tribunaes* —; um — *Espectro da Justiça* — e outros mais, de que agora nos não recordamos, mas que não progrediram, não chegaram ou mesmo a publicar-se, talvez por terem os seus redactores encontrado reconhecido obstaculos insuperaveis em tal objecto.

Apezar porém de tudo isto, apezar de todas as considerações de nossa imaginação a este respeito, de reconhecermos que havemos lutar com elementos adversos, e que talvez tenhamos mais esperanças do que forças para accordar do lethargo e indifferntismo uma parte de nossos concidadãos, que por terem a seu favor a intima consciencia da sua probidade, obediencia ás leis e moralidade de costumes, ou por haverem tido a fortuna de nunca serem inquietados nos seus direitos individuaes so julgam estranhos e a salvo dos actos de immediata administração da justiça; assim, mesmo instigados pela opinão e conselho de venerandos magistrados, de habéis e probos advogados, juriconsultos, e outras pessoas entendidas, de quem temos recebido promessa de cooperacão, vamos publicar, confiados na indulgencia publica, uma *Gazeta dos Tribunaes*,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912682/CA

**Figura 63**  
*Gazeta dos Tribunaes*, n. 1, 10 de janeiro de 1843 [Rio de Janeiro].

**Figura 64**  
*Gazeta dos Tribunaes*, n. 193, 28 de dezembro de 1842 [Lisboa].



este reino pouco vassallos daquellas potencias; assim como poucos dos nossos tambem ha'ram; por essa razão o nosso fisco, privando-se do espolio dos que aqui podiam faltecer, em pouco ficou desfalcado com semelhanças tratadas.

Se os Suecos, Dinamarquezes, Russos e Sardos, eram raros entre nós, ainda mais raros eram os vassallos das potencias barbarescas, com quem nós tambem fizemos tratados de paz, amizade e commercio; nos quaes se teve mais em vista pôr em cobro a nossa navegação das piratarias daquellas nações, do que abrir relações commerciaes com ellas, e por isso nem d'umino nem proveito poderao trazer ao nosso fisco. Já se não pode dizer o mesmo a respeito da Hespanha, com quem visitamos, porque o trato commercial que continuamente com ella fazemos pela raia secca que nos cerca pelo norte até o sul, as frequentes entradas e salidas que se fazem de parte a parte, já por causa de viagens, já por visitas familiares, já por ver festas e assistir a espectaculos, chaunavam grande concurso de parte a parte, e por isso os lucros de ambos os fiscos seriam avultados com o espolio dos que faltecessem; porém a sua fiscalização e arrecadação daria mil occasões a occorrenças desagradaveis que perturbariam o sossego publico de ambas as partes; e muitas vezes provocariam a guerra, visto o inveterado odio nacional, que tem havido entre nós e os Hespanhes, nascido das pertencções que de ambas as partes se têm formado a uma e outra corôa, mas que se acha hoje, senão extinto, ao menos mais adocado, pela causa commum que fizemos para salvar a peninsula do Napoleão, e agora pelo empenho em que estamos conjuntamente com elles de fazer triumphar a causa constitucional. Por isso é que para restabelecer a paz e harmonia entre ambas as nações no tratado de alliança defensiva, que se celebrou entre a senhora D. Maria I e Carlos III, que foi assignado no real sitio do Prado aos 41 de maio de 1778, se declarou no artigo 8, que a norma por que devia correr o commercio da república desmembrada do imperio francez, a que tinha sido com o nome de Ligua, unida por Napoléon, foi pelos alliaados incorporada a Sardinia, e que com esta potencia temos aberto relações commerciaes; por isso pode dividir-se se os Gouviernos estão hoje cobertos por esta convenção anterior á sua incorporação áquelle potencia.

mercio entre ambas as nações, eram os artigos 3 e 4 do tratado celebrado em 13 de fevereiro de 1803 entre ambas as nações, o qual foi garantido pela Inglaterra, e renovado e ratificado no artigo 1 do tratado preliminar dos limites, nos quaes artigos se garante aos vassallos e moradores de um e outro reino reciproca segurança, liberdades e privilegios que estavam em vigor entre ambas as nações no tempo de el-rei D. Sebastião, e que haviam sido concedidos aos subditos do serenissimo rei da Gran-Bretanha pelo tratado de 23 de maio de 1667.

Por todos estes tratados em que se faz ou implica ou explicitamente uma derogação do direito d'Aubaine, se mostra o contrario do que se annunciou tanto no artigo 38 do primeiro tratado de commercio, como no artigo 35 do segundo feito com a Russia, de que entre nós nunca estivera em vigor o direito d'Aubaine; porque se assim fora, escusado era o estipular-se como um favor e franqueza a faculdade de testar e receber herança que de parte a parte se concede aos vassallos das alias partes contratantes, que se achassem estrangeiros nos domínios de cada uma dellas; por quanto o favor e franqueza é uma relaxação no direito de quem o concede, assim como o privilegio é tambem uma dispensa ou excepção da lei geral.

Por tanto nós que nos gloriamos de termos alcançado o bravo no estado da libardade, que nos pôe a par das nações mais libereas da Europa; nós que pela revolução, que necessariamente se havia de seguir da victoria da libardade sobre o despotismo, temos acabado com tudo que tinha resabio de feudalismo; nós que temos posto em igual pé para com todas as nações os direitos da alfandega; nós finalmente que temos proclamado a tolerancia religioza; porque razão não havemos de receber a todos os estrangeiros por igual, independentemente de tratados e convenções?

Façamos pois uma disposição legislativa, e corranos por uma vez com este direito, como um grosseiro solecismo na syntaxe constitucional, e declaremos solemnemente a todas as nações, tanto aquellas com quem temos feito tratados e convenções sobre as successões dos estrangeiros, como com as outras que o nosso reino está para todas francamente aberto; e então esta authentica declaração não só desvanecerá qualquer preocupação

que a nosso respeito possa haver pouco favoravel; mas será um convite feito a todos os estrangeiros para que venham prestar-nos o seu prestimo, e communicar-nos os fructos dos seus luzes e talentos; desta forma daremos, depois da Franca, com quem queremos hoje rivalisar, um segundo exemplo da mais ampla e generosa libardade, e escusaremos nos tratados que para o futuro houvermos de fazer de novo, ou renovar os antigos, de inserir mais um artigo sobre semelhante assumpto com que até agora costumamos engrossar os que fizemos.—João de Sousa dos Santos Ferrêira.

VARIÉDADE.

INDICIOS NÃO FAZEM PROVA.

« Madama de Chauvein que tinha contrahido segundas nupcias com Mr. de la Divardière, foi accusada de o haver mandado assassinar na sua casa de campo: duas criadas foram testemunhas da morte: sua propria filha ouviu á sen paigritar—*meu Deus, tende misericordia comigo.*—Uma das criadas perigosamente enferma, recebendo o Sacramento da igreja, ateitou que sua ama tinha presentedo o assassinio: muitas outras testemunhas viram os lençoes tintos de sangue; algumas ouviram o tiro, pelo qual começou o delicto: a morte é justificada, e forma-se o processo crime. »

« Com tudo não houve nem tiro, nem sangue derramado, nem a morte de alguém. Mr. de la Divardière torna para a sua casa, apresenta-se aos juizes, e foi reconhecido pelo proprio. »

DECLARAÇÃO.

Publicaremos de ora em diante, á imitação das folhas judicarias da Europa, todos os annuncios que se nos remetter para serem inseridos em lugar competente, como abaixo se vê.

<p><b>CAUSAS CELEBRES</b> em 18 vol.; vende-se na loja de Paula Brito, praça da Constituição n. 64.</p> <p><b>PARDESSUS</b> em 5 bonitos vol.; vende-se tambem na mesma loja.</p> <p><b>FENET</b> em 15 vol.; obra interessante e assaz procurada. N. B. Todas estas obras se dão em conta, por já terem uso.</p>	<p><b>OBRAS TRAGICAS</b> DE <b>D. J. G. MACALHÃES.</b> Antonio José, ou o Poeta e a Inquisição, original. Olgiate, original. Othello, ou o Mouro de Veneza, traducção.</p> <p><b>A NORMA</b> Tragédia lyrica em 2 actos, arranjada de novo em quadras rimadas, e offerecida ao bello sexo. Preço 320.</p> <p><b>FARÇAS, OU ENTREMIZES.</b> Jair de Pur da Rocha, com o Esboço da tyranna. O Noivo em Mangas de Causa. Na praça da Constituição n. 64.</p>	<p><b>NOVELLAS.</b> <b>O FILHO DO PESCADOR</b> COMPOZIÇÃO DE A. G. Teixeira e Sousa; um bom folheto com 152 paginas, preço 15.000.</p> <p><b>HISTORIA</b> <b>DA DUQUEZA DE C...</b> ESCRIPTA POR ELLA MESMO; um galante folheto com 57 pag., preço 400.</p>
<p><b>OS TRES DIAS DE UM NOIVADO</b> <b>POEMA</b></p> <p>por Antonio Gonsalves Teixeira e Sousa: acha-se no prelo para se publicar no proximo mez de junho. Preço da subscrição, 27.000 rs.; publicada a obra, custará 37.000 cada volume.</p>		
<p><b>RAMALHETE DE FLORES.</b> OFFERECIDO <b>AS JOVENS FLUMINENSES.</b> Este folheto, que contém—100 flores diversas—todas descriptas em 100 decimas, vende-se na loja desta officina; preço 17.000.</p>	<p><b>ENSINO DA LINGUA FRANCEZA.</b> Um habil professor, casado, tendo estado em Paris 10 annos, ensina a traduzir, escrever e fallar perfeitamente a lingua franceza ás pessoas de ambos os sexos, á cujas casas irá, se assim aprofuer aos discipulos. Dirijam-se á esta typographia. TYPOGRAPHIA IMPARCIAL DE FRANCISCO DE PAULA BRITO.—1844.</p>	

Figura 65

Última página da Gazeta dos Tribunaes informando que os anúncios passariam a ser publicados com mais destaque. Gazeta dos Tribunaes, n. 135, 17 de maio de 1844.

VARIEDADES.

BELLO MODELO DA CERTIDÃO DE UM OFFICIAL  
DE JUSTIÇA, NA BAHIA.

Certifico Eu official de Justica desta cidade e seo termo que em uertude do des paxo rreto fui ao bomfim em caZa de João daMaçeno cas ter e cen- do ali para o rrequerer pela sentenca este me man- dõ diZer que estava duente que não me podiafalar dico eu a sua Muller q ie marcava le para o outor dia hele me comparecer para eu. fazer a minha eZecução e hindo no outor dia orrequerir em cua pecõa pela rreferida sentenca do que ficou bem- ciente em fê de verdade paco apresento certidão. B\* onZa de feverero demil e oito centos e trinta o sete.

*Antonio Nunes Pimenta*

AINDA A BOA ORTHOGRAPHIA DO SR. PIMENTA,  
OFFICIAL DE JUSTIÇA, NA BAHIA.

Certifico Eu official de Justica desta cidade e seu tremo que fui Atapagipe digo ao Bom fim para rrequerer a João Damaceno e Castro em pecoa do sua Mulher digo ena pecoa dele si car rrequerida sua Mulher mais Chegando na CaZa do cupil, ca- do dicerãome todõs famalos dacasa que elle inda estana dei tado pois era de minha fiquei esperan- do que celevantace cã embaso na Lojã, e adepois pegarão adizer que já cetinha hido embora porri- co fiquei certo que hele ce a cultava em fê de ver- dade paco a preZente certidão. B.\* 16 de Janeiro de 1837

*Antonio Nunes Pimenta*

(Copiada dos autos originaes.)

TYP. IMPARCIAL DE F. DE P. BRITO. — 1844.

Figura 66

“Variedades”.

*Gazeta dos Tribunaes*, n. 114, 26 de fevereiro de 1844.

**Taboletas e letreiros.**

Na rua d' Ajuda n. 119.

**BALANCEADOR DOS GENEROS,  
SECOS E MOLHADOS.**

Na rua da Carioca n. 130:

**ALUGÃOSE CAVALOS E TOMAOSE  
ATRATO.**

Na rua de Santa Luzia n. 79:

**RECREIO DARUADESANTALUZIA  
SUPERIOR GENEROS.**

Na rua de D. Manoel n. 26:

**TIRÃO-SE E LI-  
MPÃO-SE DENTES.**

Na rua dos Latoeiros n. 55:

**BERAUD DORADOR.**

Lê-se no becco das Cancellas n. 4:

**ADEVOGADO  
DEZEMBARGADOR  
Y. A. DE MIRANDA.**

Figura 67

“Taboletas e letreiros”.

*Marmota Fluminense*, n. 544, 26 de janeiro de 1855.

### SOCIEDADE PETALOGICA.

Desafio Poetico entre os dous compadres José e Francisco, sobre a seguinte maxima de que se servio Mr. Scribe, no romance desta folha:

*Um revez nunca vem só.*

COMP. F.—O' compadre José? vamos nós glozar, em desafio, este mote?

COMP. J.—Prompto; eu cá, já sabe, nao saio do meu estylo jocoso.

COMP. F.—Ora, quando você quer faz muito bem o seu verso em *victor-sério!*

COMP. J.—Pois vamos á isso.

Reina o silencio em ambas as columnas.

UM PETALOGICO.—Vamos nós á aposta?

OUTRO.—Eu sou de *Troya* (lado direito).

OUTRO.—Eu sou de *Grecia* (lado esquerdo).

UMA VOZ.—Quem perder fará convites para um jantar no Jardim Botânico.

N. 1.—Ora, isso é *petalogico!* O que perder, faz a gente ficar com agua na boca, e depois, nada de jantar!.. (*risadas*).

N. 2.—Nada, nada. Um jantar aos *petalogicos* é cousa muito puxada.

— N. 3.—Eu vou pelo J. um *vigesimo*, em como elle brilha mais.

N. 4.—Eu vou pelo F. outro *vigesimo*.

N. 5.—Quem decide?

TODOS.—A *Petalogica* (*risadas*).

F.—Lá vai o molte:—

*Um revez nunca vem só.*

GLOSA.

Quando eu era pequenino

Me dizia minha avó:

Meu filho, olha que na vida

*Um revez nunca vem só!*

VOZES.—Bravo, muito bem!..

UMA VOZ.—Como está bella hoje a sessão! Amanhã não ha quem não leia o jornal da casa.

OUTRO.—Porque?

A 1.<sup>a</sup>—Porque, quando eu não assisto á sessão, e no dia seguinte pego no jornal, a primeira cousa que vejo é se ha discurso com *bravos, apoiados, muito bem, hilaridade, etc.*; não vendo isto, não leio.

— E eu tambem.

— Eu tambem,

TODOS.—E nós tambem.

O PRESIDENTE.—Nada de interrupção.

Continúa o desafio.

Figura 68

Relato de uma sessão da Sociedade Petalogica.  
*Marmota Fluminense*, n. 384, 19 de julho de 1853.



Em Phantasmã transformado,  
Por ser de carne de gente,  
Onde o Chouriço aparece  
Deita a fugir toda a gente.

A questão dos Diplomatas  
Foi causa de tudo isso:  
Veja-se agora, entre o povo,  
O horror que causa um chouriço!..



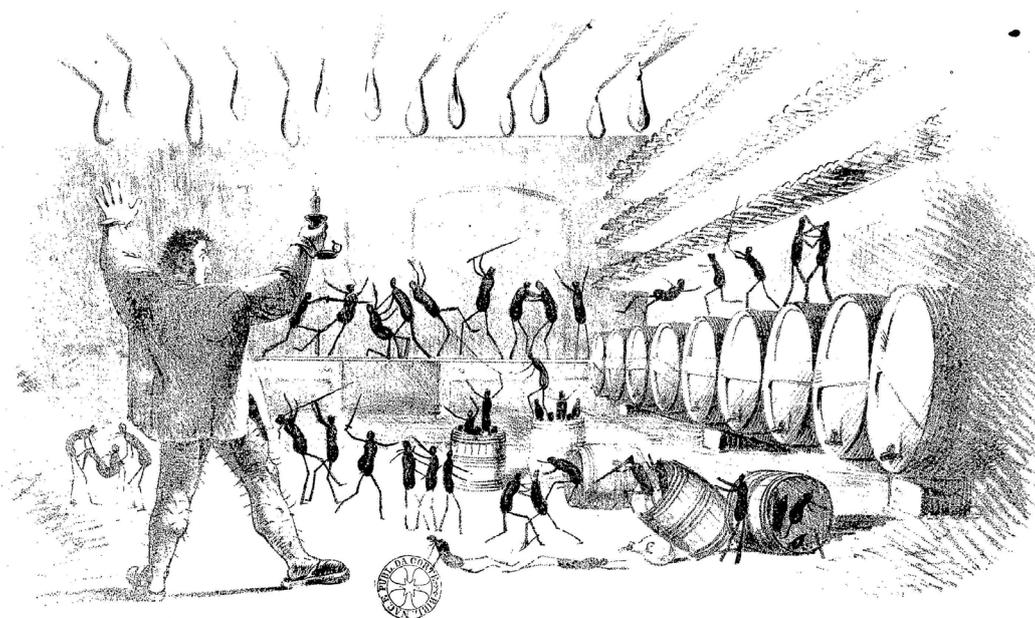
**Figura 69**

Caricatura “O horror que causa um chouriço”.

Distribuída com a *Marmota Fluminense*, n. 392, 16 de agosto de 1853.

**Figura 70**

Caricatura que fazia menção à produção de chouriços com carne humana distribuída na *Marmota Fluminense*, n. 406, 4 de outubro de 1853.



Do Armazém do Molhados o caixeiros  
Soltando, acorda, e grita: — Quem me acorre!  
Os chouriços, armados, o combatem!...  
O homem quer fugir... mas já não pôde...



## LUNDU' DA MARREQUINHA

pelo insigne Maestro

**O SNR. F. M. S.**

### LETRAS.

Os olhos namoradores  
Da engraçada iaiásinha,  
Logo me fazem lembrar  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime,  
Sólte a marreca,  
Senão eu morro,  
Leva-me a bréca.

Se dansando á Brasileira  
Quebra o corpo a iaiásinha,  
Com ella brinca pulando  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime, &c.

Quem a vê terna e mimosa,  
Pequenina e redondinha,  
Não diz que conserva prêsa  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime, &c.

Nas margens da Caqueirada  
Não ha só bagre e tainha;  
Ali foi que ella creou  
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime, &c.

Tanto tempo sem beber...  
Tão jururú... coitadinha!..  
Quasi que morre de sede  
Sua bella marrequinha!..

Iaiá, não teime,  
Sólto a marreca,  
Senão eu morro,  
Leva-me a bréca.

Vende-se a 400 rs., na loja do editor,  
praça da Constituição, n. 64, *unicamente*.

**Figura 71**

Lundu da Marrequinha.

*Marmota Fluminense*, n. 390, 9 de agosto de 1853.