

I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial

Realização: FCRB · UFF/PPGCOM · UFF/LIHED

8 a 11 de novembro de 2004 · Casa de Rui Barbosa — Rio de Janeiro — Brasil

O texto apresentado no Seminário e aqui disponibilizado tem os direitos reservados. Seu uso está regido pela legislação de direitos autorais vigente no Brasil. Não pode ser reproduzido sem prévia autorização do autor.

MALDITOS TIPÓGRAFOS*

Nelson Schapochnik**

Não parece despropositado iniciar este ensaio sobre as turras e queixumes dos homens de letras brasileiros contra a qualidade dos trabalhos tipográficos realizados nestas terras ao longo do século XIX com uma asserção bastante óbvia, mas talvez, por isso mesmo, muito significativa. A afirmação é de Roger Stoddard, curador das Obras Raras da Biblioteca da Universidade de Harvard que, num ensaio conciso e de altíssima qualidade, registrou:

Seja o que quer que façam, os autores *não* escrevem livros. Os livros não são absolutamente escritos. Eles são fabricados por copistas e outros artífices, por operários e outros técnicos, por prensas e outras máquinas. A maioria dos livros escritos antes de 1600, digamos, são cópias. Cada cópia manuscrita era transcrita de um exemplar manuscrito específico, copiado palavra por palavra, talvez linha por linha. Um copista poderia copiar o seu exemplar com a completa liberdade de sua caligrafia, expandindo ou contraindo suas letras ou palavras, adicionando ornamentos e elementos decorativos, de modo que cada cópia feita diferiria de todas as demais.

Com a mecanização do processo, a imprensa criou a abundância, a imensa quantidade de cópias. Para atingir isto, ela mudou a relação entre o exemplar e as cópias.¹

O argumento é irrepreensível, pois salienta ao menos três aspectos que tacitamente foram desconsiderados na tradição dos estudos históricos e literários. O primeiro deles repudia o uso não-problemático da categoria autor, evitando transferências ou empregos anacrônicos de uma concepção de autoria que emerge apenas em meados do século XVIII e estabelece uma unidade fundamental entre autor e obra, gênio criativo e propriedade legal². O segundo sublinha a

* Este artigo apresenta resultados do subprojeto de pesquisa “Cartografia da leitura no Império Brasileiro” que integra o Projeto Temático *Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*, financiado pela FAPESP (proc. 02/08710-2).

** Historiador e professor da Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo (USP).

¹ STODDARD, Roger. Morphology and history of the books on an American perspective. *Printing History* v. IX n° 17 (1987), p.4.

² Para a compreensão da historicidade da categoria “autor”, veja HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Para uma história dos debates e da produção de dispositivos normalizadores da propriedade literária, do regime de privilégio à ascensão dos direitos autorais, veja ROSE, Mark. *Authors and owners. The invention of copyright*.

importância da perspectiva morfológica no tratamento dos artefatos devotados à leitura, contrapondo-se à concepção eivada de idealismo e que concebe o livro “como translúcido portador de um conteúdo transcendente: o texto”³. Sendo assim, ele chama nossa atenção para o papel das formas materiais na construção do sentido da operação da leitura. Finalmente, Stoddart indica a necessidade de explicitar o papel dos intermediários esquecidos e sua inserção no circuito de comunicação das obras. Deste ponto de vista, artífices e tecnologias são mediadores que possibilitam a passagem da realidade conceitualizável do discurso para a materialidade do texto, seja ele manuscrito ou impresso.

Estas considerações têm imensa serventia e podem contribuir para uma mudança nos horizontes da história editorial sem desmerecer, decerto, o pioneirismo e as contribuições de trabalhos precedentes. A orientação que presidiu este ensaio foi a de verificar, a partir de um conjunto bastante heterogêneo de textos, composto por um manual de caráter prescritivo sobre as artes tipográficas no Brasil, folhetins, correspondências, paratextos e crônicas, como os homens de letras e outros segmentos envolvidos na produção dos artefatos textuais fixaram representações sobre a tipografia e os tipógrafos, quando não transformaram o labor em matéria do fazer literário.

Como é suficientemente conhecida, a aventura da cultura letrada na *terra brasilis* esteve por muito tempo sujeita à censura e ao obscurantismo dos órgãos de repressão do Estado Monárquico Português⁴. A instalação de prelos, o início das atividades de impressão e o fim da censura só puderam se efetivar após a instalação da Família Real portuguesa no Brasil. É ainda no bojo do processo de emancipação política que o monopólio da Impressão Régia (que passou a ser denominada de Imprensa Nacional) foi suspenso, favorecendo um processo gradativo de instalação de novos estabelecimentos tipográficos.

A isenção de tarifas alfandegárias para a importação de livros no período de 1819 a 1833, de acordo com Laurence Hallewell, e a existência de um setor dedicado à produção e o comércio livreiro especializado em língua portuguesa na França, representado pelas casas Didot, J.B. Aillaud e Beulé et Jubin, responsáveis pelo repasse considerável de obras de natureza diversa para o Brasil, favoreceram a instalação no Rio de Janeiro, em meados da década de 20, de filiais de livrarias francesas⁵. Entre os recém-desembarcados na corte imperial, destacam-se representantes das casas Firmin Didot Frères, Mongie, Bossange e J.P.Aillaud (representado por Souza Laemmert), sendo que alguns também conciliavam a prática da venda com o aluguel de livros “por dia, semana ou mês, por preço cômodo”, conforme anúncios publicitários publicados

³ LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. p.60.

⁴ Sobre o papel da censura e a circulação livreira entre Portugal e o Brasil nos séculos XVIII e início do XIX, veja: ABREU, Márcia. *O caminho dos livros*.

⁵ Sobre a isenção tarifária e o estabelecimento de livreiros franceses no Rio de Janeiro, veja: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil (sua história)*; respectivamente p.130 e pp.65-80.

na imprensa carioca do período⁶. Nesta conjuntura de organização da infra-estrutura do circuito da cultura letrada num contexto marcado pela rarefação do impresso, é importante ressaltar o desembarque de experientes livreiros-impressores franceses como Pierre Plancher, Gueffier e René Ogier. Todos eles tiveram um papel significativo por introduzir procedimentos técnicos e administrativos que não só atualizaram o patamar inicial representado pela Tipografia Nacional e as outras assemelhadas, como buscaram sintonizar a arte tipográfica realizada naquele momento com as suas contemporâneas européias.

A imprensa em particular e a tipografia em geral foram apropriadas pelos discursos responsáveis pela construção de representações eufóricas e celebrativas. A reunião da tecnologia e da informação espelhava a crença no progresso e na irreversibilidade dos tempos vividos, estabelecendo um corte em relação ao passado, identificado com a intolerância e ao obscurantismo. A crer nestas imagens divulgadas pela imprensa e nos editoriais dos periódicos de vida efêmera, mas que contribuíam para difusão dos valores ético-morais e para a formação da comunidade de leitores, as novas possibilidades decorrentes do emprego do vapor e o triunfo do impresso emblematizariam duas forças “uma na ordem física, outra na moral” que, de acordo com os redatores da *Íris*, “suprimiram os espaços, fraternizaram os povos, fundiram os conhecimentos, ligaram n'uma só família cosmopolita os membros espalhados da raça humana”⁷.

Embora apresentasse argumentos solidários ao discurso do progresso representado pela imprensa, ao qual agregava o papel moralizador e fomentador do “espírito público”, o ensaio publicado no *Beija-Flor* (1830) destacava uma perspectiva não menos importante, cuja ênfase remetia à dimensão pragmática e utilitarista da imprensa entendida como organização empresarial e industrial. O articulista não deixava dúvidas, ao mencionar que

Aliás, fazendo abstração da influência moral que a publicidade exerce no desenvolvimento do espírito público, da educação e da indústria; contentando-nos com o produto pecuniário deste ramo de trabalho, acharemos que entre diretores, compositores, impressores e distribuidores, mais de duzentas pessoas são empregadas e sustentadas por 54 publicações, além dos mais ofícios que acham ocasionalmente algum lucro nos trabalhos anexos, e dos mais empregos das imprensas, em obras extensas ou folhas avulsas, bem como as profissões anexas de livreiros e encadernadores, podendo sem exageração, taxar-se em mais de 200 contos de réis o capital que nisto gira. Uma aquisição industrial de tanta monta, de que não havia sombra havia 9 anos, merece que se apreciem bem as vantagens que a liberdade de imprensa traz consigo, mormente quando se refletir que o impulso que dá e as luzes que espalha a prol das mais indústrias, promovem empresas

⁶ Sobre os gabinetes de leitura, entendidos como “boutiques à lire”, instalados na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, veja: SCHAPOCHNIK, Nelson. *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial*. pp.49-61.

⁷ “Introdução”. *Íris*. vol. 1. Rio de Janeiro (1848), s/p. Nesta citação, como nas demais, foram introduzidas atualizações ortográficas pelo autor.

melhoramentos cujo produto, se se pudesse avaliar em cifras, passaria de muito aquele que diretamente emana da mesma liberdade.⁸

O excerto explicita com clareza os vínculos entre a tipografia e a indústria, sublinhando sua estrutura hierárquica, a aplicação de critérios de racionalidade e divisão do trabalho, a complementaridade de funções e atividades, o número de publicações, a inversão de capitais, enfim, as dimensões do negócio. Apesar de sua breve existência, o setor era responsável pela movimentação de uma quantia bastante considerável para o período, sobretudo quando pensamos no número reduzido de consumidores potenciais.

Entretanto, é bom que se recorde que, assim como as livrarias do período vendiam simultaneamente livros, rapé, chá, tinta, papel e porcelana, não é possível estabelecer uma relação direta entre a expansão do número de tipografias e o crescimento da produção livreira, posto que elas eram incumbidas de preparar rótulos de diversos produtos, folhetos, panfletos, edição de jornais, revistas e, quiçá, de livros.

Em 1832, René Ogier publicou o *Manual da Tipografia Brasiliense*, acrescentando logo abaixo do seu nome as credenciais “antigo impressor de Paris, e estabelecido no Rio de Janeiro desde 1827”. O emprego desta solução gráfica denotava uma estratégia de auto-promoção, apresentando-se como alguém competente para difundir a correta aplicação das normas e usos na produção de impressos, por isso ele se dirigia a duas instâncias específicas.

As prescrições se voltavam para aqueles envolvidos diretamente na produção do impresso e na administração do empreendimento, daí afirmar no prefácio “detalhei da maneira mais clara, e concisa, tudo o que ensina a dirigir com vantagem uma tipografia, bem como os conhecimentos próprios do aprendiz, compositor e impressor”. Contudo, ele não deixava de advertir, no mesmo prefácio, que “esse Manual é indispensável aos homens de letras”, exortando a importância da leitura deste livro como uma iniciação ao léxico, códigos e técnicas que passariam a regular as relações entre autor e editor.

O *Manual* é um minucioso receituário sobre as técnicas de racionalização da produção manufatureira do impresso que envolvia a distribuição espacial dos equipamentos empregados na tipografia, a diversidade dos materiais e utensílios, a divisão do trabalho com as suas hierarquias e qualificações exigidas na execução das diversas etapas do processo produtivo. O texto evidencia a assimetria entre as funções exercidas por cada categoria de trabalhador, destacando também as especificidades de cada compartimento da empresa.

⁸ Apud “Da imprensa litteraria no Brasil. Carta a Francisco Ferreira Soares”. In: *O Futuro* nº7 (15/12/1862), p.218.

No topo da tipografia encontrava-se o Diretor, também chamado de “chefe da oficina”, cujos atributos não se limitavam às questões técnicas, mas incluíam uma série de preceitos administrativos de ordem financeira, comercial e contábil.

“O diretor é o chefe encarregado das oficinas e de todos os empregados de casa. Ele deve conhecer por *fundamento*, por *prática e teoria* todos os trabalhos que se executam em tipografia; ser instruído, para em ocasião de necessidade rever ele mesmo as provas das obras que é encarregado de fazer executar.

Ele deve também conhecer todas as leis sobre a tipografia, a fim de se conformar a elas estritamente.

Ele trata com os autores, livreiros e editores; recebe o original, manda aos compaginadores, dirige a marcha das obras, vigia sua execução, faz as férias dos oficiais, as encomendas e despesas para o interior.

Um diretor deve ser atraente e afável, ter muita atenção a prevenir os desejos dos autores, e dos livreiros”⁹.”

Ogier não economiza palavras para descrever as relações ideais que o Diretor, enquanto chefe da oficina, deveria travar com os demais funcionários da casa.

“Ele deve evitar de ter um tom de *superioridade* para com aqueles que fazem trabalhar em sua casa.

É de seu dever de poder falar com todos, e deve dar a mesma atenção e amenidade em suas relações com os oficiais.

Como uma tipografia é um lugar digno de curiosidade, digno de ser visto, as oficinas devem conservar-se sempre limpas.

Como é também um lugar onde se trata muitas vezes trabalhos importantes, que reclamam disciplina e assiduidade, o diretor dá ordens a fim que ninguém possa entrar na tipografia para visitar as oficinas ou os oficiais sem sua permissão; de resto, o diretor tem o direito de estabelecer qualquer regulamento de ordem que ele julga conveniente de ser bem desempenhado.

Ele não pode contudo, constranger os oficiais senão a coisas legítimas e racionais. Ele não pode torná-los responsáveis senão naquilo que especialmente lhes diz respeito.

Os interesses gerais e particulares, e tudo aquilo que convém a prosperidade da tipografia são de sua competência.

Ele é o árbitro nato das contestações que podem ter lugar entre os oficiais relativamente à obra. Ele deve ter a mão a que os trabalhos comecem, sejam suspensos, tornam a começar, e cessem todos a uma hora fixa, igual para todos os empregados da casa, sem distinção de grau, de oficiais por obra, de oficiais por jornal, e a que cada um se mantenha assiduamente em seu posto.”¹⁰

Abaixo do Diretor e apartada do convívio com os fornecedores de manuscritos, encontrava-se a comunidade dos trabalhadores, sendo inclusive recomendada a existência, se possível, de “uma entrada particular para as oficinas e que se não comunique com a dos autores”.

⁹ OGIER, René. *Manual da Tipografia Brasiliense*. p.214.

¹⁰ Idem, *ibidem*. pp.215-216.

Ogier destacava a existência de um padrão organizacional na tipografia que remetia à velha tradição das corporações, mencionando uma hierarquia vertical entre tipógrafos, oficiais e aprendizes. É de se supor a correspondência entre o tipógrafo e o proprietário dos meios de produção reunidos no interior da oficina, bem como sua função diretiva. Além da dicotomia de fundo, o lugar de cada trabalhador nessa ordem se assentava nos distintos graus de familiaridade com as habilidades e competências leitoras. E assim, ele ressaltava que:

“Um tipógrafo deve possuir algum fundo de instrução: fora mesmo de desejar que tivesse extensos conhecimentos em letras, artes e ciências, porque muitas vezes os autores o consultam, e ele é o seu árbitro. Um autor se justifica de suas faltas, exprobrando-as ao impressor: convém pois que este possa argüi-lo também de suas negligências. Se não é possível que possua grandes conhecimentos, deve ao menos conhecer a linguagem, e os termos, para se não achar estranho a qualquer manuscrito, que se lhe apresente.

Não se pode exigir os mesmos conhecimentos dos oficiais; entretanto um bom compositor deve ao menos conhecer bem a sua língua.”¹¹

Por sua vez, aos aprendizes era solicitado um grau de instrução elementar, condizente com funções que este trabalhador poderia exercer na oficina.

“Um *Aprendiz* deve conhecer bem a sua língua; muitas vezes ele é incumbido da cópia pelos corretores quando eles precisam de alguém.”¹²

Apesar de compartilharem o espaço da oficina, havia uma outra distinção entre o corpo dos trabalhadores que remetia à horizontalidade ou à divisão do trabalho. Essa hierarquia se traduzia no cumprimento de diferentes funções e atividades, no emprego de utensílios e materiais necessários para realizar as distintas etapas da metamorfose do manuscrito para o impresso, bem como no convívio com diferentes condições de luminosidade, ruído e limpeza.

“Os corretores devem estar separados, longe de bulha, e de toda a distração, num lugar bem claro, e enfim numa biblioteca, a ser possível; deve-se ao menos fornecer-lhes os livros, de que possam necessitar nas suas indagações, e para verificarem as citações.”¹³

A etapa da composição era compreendida como montagem das palavras, linhas, páginas, e folhas. Obviamente, também impunha condições técnicas e materiais peculiares:

“Na oficina dos compositores deve haver um profundo silêncio: cumpre-lhes evitar as conversações estranhas ao seu trabalho; o cantar, o brincar, porque

¹¹ Idem, *ibidem*. p.50.

¹² Idem, *ibidem*. p.56.

¹³ Idem, *ibidem*. pp.15-16.

não somente a sua composição será defeituosa, mas também perturbam os homens laboriosos, que os cercarem, e às vezes a desordem se introduz na oficina. Cumpre aos diretores velar em que haja sempre um silêncio na sala dos compositores.”¹⁴

Já para com os impressores a atenção deveria se concentrar no controle dos equipamentos e acessórios que garantiriam a integridade dos meios de produção e a qualidade final do produto, condizente com as expectativas do chefe da oficina.

“O primeiro dever dos impressores entrando em função é de assegurar-se se seu prelo está em bom estado; se ele não é suscetível de algum conserto; se é provido de todos os seus acessórios. Se falta alguma coisa, eles devem a pedir logo ao diretor, porque uma vez que eles tenham tomado posse de um prelo, é bem que eles sejam responsáveis de todos os acessórios suscetíveis de serem extraviados, tais como estofos, martelos, bandulho, chave das ponturas, etc., e quando eles deixam seu prelo, eles devem apresentar todos estes objetos ao diretor.

Suas primeiras funções são: de ajustar os tímpanos, esfregar os estofos, colar as frasquetas, limpar o prelo, e o seu banco; enfim, pedir tudo quanto é necessário para por seu prelo em estado de bem trabalhar.”¹⁵

O *Manual* de Ogier proporcionava orientações precisas para os candidatos a autor. Sobretudo, prescrevia as condições materiais que poderiam garantir, no tempo mais breve, a entrega de um produto impresso de boa qualidade. Na perspectiva daquele que aceitava a incumbência da impressão, as condições de legibilidade do manuscrito eram um pré-requisito:

“Um autor deve mandar o seu Original com boa ortografia, pontuação, e letra inteligente, de maneira que se possa ler à distância de um braço, e tudo isso para evitar a perda de tempo dos compositores; do contrário há razão de pedir uma indenização por causa do ruim Original.

Este deve ser feito a meia-margem, para que as emendas, e citações se façam com as menos riscaduras, que for possível, e se apresentem duma maneira clara, e inteligível.”¹⁶

Portanto, quanto menos anotações e correções o autor introduzisse no texto já composto e configurado como prova, maiores seriam as possibilidades de o resultado sair mais condizente com a expectativa do autor e do editor.

“Um autor deve meditar, emendar e demorar o seu Original antes de o mandar para a tipografia; porque se ele tiver a mania de o aperfeiçoar nas provas, a sua obra apesar de todos os desvelos ficará atulhada de repetições, pedaços destacados, defeitos de toda a casta, mostrará precipitação, e acanhamento, porque

¹⁴ Idem, ibidem. p.72.

¹⁵ Idem, ibidem. pp.173-174.

¹⁶ Idem, ibidem. p.74.

em provas tão sobrecarregadas lhe é impossível abrangê-la em todas as suas partes; e deve esperar depois por uma execução de tipografia muito viciosa.”¹⁷

Apesar dos inequívocos esforços de Ogier em disciplinar e modernizar as práticas tipográficas na Corte, ele encerrava o livro com uma observação de causar perplexidade, quando afirmava:

“Todas as funções aqui indicadas, até o presente ainda não foram executadas por nenhum Diretor de tipografia, visto o pouco material que elas têm; porém, nós não temos podido fazer menos que de as detalhar todas, porque presumindo, que o acrescentamento da tipografia no Rio de Janeiro, fará sua execução necessária, visto o progresso rápido desta arte depois de dez anos no Brasil.”¹⁸

O descompasso entre aquilo que era prescrito como a meta de uma “tipografia brasileira” e a realidade precária da sociedade carioca não deixavam de indicar uma solução estratégica de Ogier e dos demais livreiros-impressores para ocupar o “lugar de uma tradição tipográfica ausente”. Conforme apontou Jussara Menezes Quadros, diante de “concorrentes entregues ao amadorismo de práticas improvisadas e irregulares, eles souberam antecipadamente impor regras hierarquizadas para o exercício das funções de uma ‘arte’, inspiradas num corporativismo ainda presente mas em declínio no mercado do livro europeu”, mas que lhes conferiu uma posição de destaque e, não menos importante, nobilitação. Ao mesmo tempo, “na ambivalência de situarem-se entre o favor e a ousadia empresarial, à desorganização do campo do impresso reagiram com a adoção de modelos produtivos modernos, introduzindo novas máquinas e técnicas e procurando aproximar as oficinas de um funcionamento administrado”¹⁹.

De qualquer forma, as soluções empregadas indicam os efeitos da compressão temporal experimentada na sociedade brasileira quando confrontada com a experiência das sociedades européias. Em outras palavras, enquanto o contexto europeu fora marcado nos últimos 200 anos pela “revolução do impresso”, pela passagem da leitura intensiva para a leitura extensiva, pela ascensão de novos leitores e expansão do sistema público de ensino, pela substituição do sistema de privilégios do Antigo Regime para a solução liberal representada pelo capitalismo editorial, aqui no Brasil as dificuldades e espertezas dos livreiros-impressores radicados no Rio de Janeiro

¹⁷ Idem, *ibidem*. p.75.

¹⁸ Idem, *ibidem*. pp.238-239.

¹⁹ QUADROS, Jussara Menezes. *Estereotípias. Literatura e edição no Brasil na primeira metade do século XIX (1837 – 1864)*. pp.106-107.

foram respostas que estavam diretamente associadas à intensificação do processo de implantação das “artes tipográficas” num período muitíssimo breve, de cerca de 20 anos²⁰.

Depois de um curto período de euforia, decorrente das transferências e atribuições grandiosas do papel da imprensa nas tarefas de traçar uma “pedagogia da Nação”, nossos homens de letras constataram a timidez dos recursos técnicos e humanos existentes aqui e os limites do circuito de comunicação da cultura letrada. O resultado desta guinada na representação das potencialidades da tipografia brasileira não custou a ser divulgado. O tom adotado deixou de ser o da exaltação das virtudes e passou a ser modulado para o das carências.

Um bom exemplo deste diapasão cético pode ser encontrado num artigo publicado na revista *Íris*, no segundo semestre de 1848, que discorria sobre o projeto de criação de um estabelecimento tipográfico em Niterói, incumbido de publicar os Atos do Governo e, simultaneamente, formar mão-de-obra especializada. Depois de uma abertura em chave maior, que retomava uma das tópicas sobre o papel da tipografia (“termômetro da civilização de um povo”), o ensaísta vertia lamúrios:

“Não temos uma escola tipográfica; sentimos todos os dias falta de tipógrafos, sobretudo impressores. Não temos uma fundição de tipos nacional (e a particular que existe não satisfaz), apesar das dezenas de contos que o governo tem gasto para isso, em diferentes épocas; não temos uma fábrica de tinta de imprimir, não há tipografia completa, pois que a todas falta ainda as prensas hidráulicas de descraçar e de acetinar; não temos fábrica de cartonagem (nem de papel, desgraçadamente). Eis o nosso adiantamento...”²¹

Embora relativize os seus argumentos em nome da existência de prestigiosos editores-impressores no Rio de Janeiro que atestavam a existência de uma infra-estrutura editorial, o responsável pelo artigo publicado na *Íris* reconhecia os limites dos atos voluntariosos uma vez que a precariedade e indigência desta rede suplantavam qualquer possibilidade de avaliação mais positiva.

“Sem fazermos coro com as censuras dirigidas à tipografia fluminense; atribuindo-as antes ao natural patriotismo, que desejaria, em honra de seu país, operar irrealizáveis milagres, observemos que é moderníssimo o desenvolvimento da arte no Brasil; - que a enorme falta de pessoal (de bons compositores e impressores) torna insuportáveis as dificuldades contra que lutam os donos desses estabelecimentos; que o gosto pela leitura não se achando mui geralmente difundido, as edições são pequenas e dispendiosíssimas; que a carência de fundições e matérias-primas agrava os estorvos; que, não obstante, se têm

²⁰ O mote da compressão temporal foi empregado por Sandra Guardini T. Vasconcelos e também por João Cezar de Castro Rocha para designar alguns dos traços formativos do romance no Brasil. Pelas sempre animadas conversas, iluminações profanas e a amizade, deixo registrado os meus sinceros agradecimentos.

²¹ “Typographia. Estabelecimento em Nitheroy”. *Íris* t.II. Rio de Janeiro, 1848, p.336.

multiplicado consideravelmente estes veículos de pensamento, e cada dia novos se levantam; que entre esses, alguns há, como o dos srs. Paula Brito, Laemmert e Villeveune que fariam honra a muitas grandes cidades européias...”²².

O mencionado regime de carências estimulava, portanto, um círculo vicioso. A combinação de matérias-primas caras com a mão-de-obra deficitária e mal formada gerava produtos de qualidade inferior aos similares importados. Acrescido ainda à rarefação de leitores, o resultado era uma tiragem reduzida e cara.

Da perspectiva do escritor, a situação também não era satisfatória e gerava muitas vezes um desconforto, conforme relata o Visconde de Araxá, num texto ficcional, a experiência de um jovem estudante da Academia de São Paulo. Depois de deixar o seu manuscrito com um afável livreiro-impressor, o candidato à carreira de beletrista retorna à oficina e ouve a seguinte explanação sobre os procedimentos adotados naquelas circunstâncias:

“Senhor doutor, disse o mecenas, eu nesta casa sigo um dos três sistemas com os manuscritos que me apresentam; ou compro-os por preço que parece razoável, ou imprimo-os por conta de ambos, isto é, para dividirmos os lucros, deduzidas as despesas. O terceiro sistema, mais usual e próprio desta casa, é publicar as obras por conta e risco dos seus autores; e quando me encarregam da venda, levo uma pequena comissão pelo meu trabalho. Agora, senhor doutor, não posso comprar nem publicar de sociedade o seu romance, porque me acho já no desembolso de não pequenas quantias; só me resta o papel de mero impressor, e nesta qualidade ponho-me às suas ordens.”²³

Modulando do plano ficcional para o mundo da necessidade, Quintino Bocaiúva engrossava o coro dos descontentes, reiterando alguns aspectos já mencionados sobre o estado de arte tipográfica e de seus desdobramentos.

“Não há quem ignore quanto é difícil a impressão de uma obra em nosso país.

Carestia de leitores, carestia de mão de obra das impressões, carestia de todos os gêneros precisos para a manufatura do livro, determinam da parte dos escritores uma prudente abstinência de publicações.(...)

Pobres, como quase sempre são aqueles que fazem das letras a paixão dominante de sua alma, quando não a especialidade de seus estudos e de suas aplicações, vêm-se sempre na, para eles, dolorosa necessidade de guardarem sepultos nas gavetas seus escritos ou, quando se abalançam a imprimi-los, a incomodarem seus amigos promovendo por uma subscrição que auxilie, quando não perfaça, o custo total das despesas da obra.”²⁴

²² Idem, *ibidem*. p.337.

²³ ARAXÁ, Visconde de. *Reminiscências e fantasias*. Vassouras, 1883. v.I p.164. Apud MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. p.68.

²⁴ BOCAIUVA, Quintino. *Estudos críticos e litterarios*. p.I.

Premido pelo desejo de dar visibilidade e concretude material para os seus escritos, os homens de letras se viam na situação constrangedora, mas bastante disseminada ao longo do século XIX, de solicitar subscrição para a futura obra. E não raro esses queixumes descambavam em apelos explícitos por práticas de proteção e de mecenato oficial. Sem descartar a adoção da ética do favor, Quintino Bocaiúva tocava num aspecto fundamental para a profissionalização do escritor: a existência de dispositivos legais que garantissem a propriedade literária e de protocolos contratuais para defender os interesses dos autores contra a prática da cessão perpétua ou ainda não menos danosa pirataria editorial.

Oscilando entre as velhas demandas e as novas possibilidades, Bocaiúva permite entrever os efeitos da mencionada compressão temporal nas atividades dos escritores:

“Do mal da falta de leitores nasce o mal da carestia das publicações, e destes dois reunidos é que provém essa estagnação intelectual que observamos na massa geral da nação, essa espécie de paralisia moral que entorpece as faculdades brilhantes que se revelam por todo o país.

Os livros que se buscam, custam caro e não é aos espíritos preocupados pela incerteza de seu destino e pelos embaraços de sua vida que se deve pedir produções de engenho e modelos de arte.

Da parte de nossos governos a mesma indiferença, o mesmo olvido! Nem uma medida protetora da literatura, nem um concurso, nem uma subvenção, nem um auxílio! Nem ao menos uma lei regulando o direito da propriedade literária e artística, venha por sua influência abrir os talentos nacionais um novo horizonte a suas ambições!”²⁵

De acordo com o argumento empregado, as condições materiais da produção livreira eram obstaculizadas por uma série de elementos que remetem aos entraves jurídicos, comerciais e técnicos. Os dados colhidos no *Almanack Laemmert* atestam que, para além de todos os problemas indicados pelos diferentes protagonistas, houve um avanço inequívoco no estabelecimento de livrarias, encadernadores e impressores na cidade do Rio de Janeiro, registrando também a ascensão de comerciantes de livros usados.

²⁵ Idem, *ibidem*. p.X-XI.

ANO	LIVREIROS	ANTIQUÁRIOS	ENCADERNADORES	IMPRESSORES
1844	10	-	15	13
1845	10	-	18	17
1846	11	-	20	16
1849	14	-	22	23
1850	15	-	21	26
1852	14	-	21	22
1853	14	-	19	26
1855	12	-	19	25
1857	13	3	23	26
1858	14	5	25	26

Fonte: *Almanack Laemmert*. Rio de Janeiro, 1844-58.

O crescimento dos setores mencionados na tabela teve como contrapartida o aumento dos trabalhadores envolvidos nessas atividades. Particularmente, os tipógrafos se mobilizaram e já no fim do ano de 1853 fundaram uma entidade beneficente de caráter mutualista, a Associação Tipográfica Fluminense. Além de se envolver na questão das reivindicações e defesa dos interesses dos trabalhadores, a Associação teve importante papel na formação e ampliação do horizonte profissional e cultural dos seus membros (incluindo aí a instalação de uma biblioteca em 1854, promoção de palestras, etc), como também se posicionou e interviu em questões técnicas e econômicas do setor (denunciando as encomendas às tipografias estrangeiras, em detrimento da empresa nacional, sobretudo com a redução do custo do frete e do seguro em decorrência da introdução de linhas de vapores ligando o Rio de Janeiro aos centros europeus; a redução das alíquotas para importação de papel para impressão, tintas e máquinas; o melhoramento da instrução artística; a defesa da reorganização da Tipografia Nacional e os incentivos à formatação de uma estética tipográfica distinta do modelo europeu)²⁶.

De acordo com José Artur Renda Vitorino, os tipógrafos do Rio de Janeiro não só organizaram uma greve em 1858 como também se envolveram na defesa da abolição gradual da escravidão. Embora adotassem uma postura antiescravagista, a discriminação contra o elemento servil não estava descartada. Ele relata que “em um artigo publicado em um jornal tipográfico carioca de 1863, o articulista, a fim de afirmar a imagem dos tipógrafos como operários intelectualizados, buscou delinear as aptidões necessárias ao exercício da profissão: não bastava saber as primeiras letras, era também necessário que o profissional fosse ‘inteligente e de avantajada compreensão’, E acrescentou que seria muito difícil que um africano conseguisse ser um bom tipógrafo”²⁷.

²⁶ VITORINO, Artur José Renda. “A Associação Tipográfica Fluminense e a formação de uma identidade coletiva”, in *Máquinas e operários. Mudança técnicas e sindicalismo gráfico (São Paulo e Rio de Janeiro, 1858 – 1912)*. pp.72-119.

²⁷ Idem. *Escravidão e modernização no Brasil do século XIX*. p.32.

Não obstante a representação de trabalhadores intelectuais que os tipógrafos faziam de si próprios, a opressão e a exploração eram traços inerentes à condição de subalternos e comum aos trabalhadores livres e cativos. Não por acaso, os versos de um tipógrafo enunciavam uma guinada na auto-imagem desse trabalhador.

Sou tipógrafo! Meus tipos
Dão-me nobreza e valor!
Que importa que eu seja pobre,
Preto, branco ou d'outra cor?
Não há, não há diferença
Entre nós, que a mesma crença
Herdamos de nossos pais:
Embora os ricos, os nobres,
Creiam-se acima dos pobres,
Deixa-lo, somos iguais!²⁸

Pode parecer coincidência, e talvez o seja, mas o fato é que, neste mesmo momento de organização dos tipógrafos, Manuel Antonio de Almeida, um “deserdado da fortuna” como o seu amigo Bocaiúva, dirigia a Tipografia Nacional. Segundo o seu biógrafo, ele recebia um salário de 800 mil réis e mais outros 400 de gratificação, importância essa que “daria apenas para não morrer de fome”. Em função do cargo de que estava investido, ele “recebia quase que queixas diárias do chefe das oficinas sobre um rapaz aprendiz de tipógrafo ‘cujo trabalho não rendia’, pois largava constantemente a ocupação, para ir ler nos cantos pouco freqüentados da oficina. O rapazola foi afinal chamado ao gabinete. M.A.Almeida simpatizou-se com ele e informou-se da sua vida. Soube que tinha um salário ínfimo, comia mal, morava mal, dormindo não raro nos bancos duros da oficina. Viu que se tratava de “alguém” que precisava ser protegido e protegeu-o, não só usando da sua posição de administrador, como honrando-o com sua amizade. Apresentou-o a Pedro Luis Pereira de Sousa, a Francisco Octaviano e Quintino Bocaiúva”²⁹.

O tal rapazola não era ninguém mais, ninguém menos que o jovem Machado de Assis, que no período de 1856-58 foi iniciado nas artes tipográficas. Decerto, esses anos de formação não foram totalmente desprezíveis e podem ter contribuído para uma percepção mais aguda das intervenções de compositores, impressores, revisores, encadernadores e editores no impresso e, no limite, na própria operação da leitura e da escritura. Nesse sentido, não parece equivocado afirmar que, em algumas crônicas, Machado de Assis encena de forma metalingüística transposições do fazer tipográfico no fazer literário.

²⁸ *O Tipógrafo*. Rio de Janeiro, 21/04/1868, p.3. Apud idem, *ibidem*.

²⁹ REBÊLO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. p.95-96. Veja também: MASSA, Jean Michel. “Tipografia Nacional”, In: *Juventude de Machado de Assis*. pp.169-174.

Na condição de operador da linguagem, ele tinha muita clareza de que, entre a intencionalidade do escritor e a recepção do público-leitor, postavam-se os mediadores que transmutavam as tiras de papel almaço caligrafadas em colunas diagramadas e impressas nos jornais e revistas. Por isso, ele advertia para os perigos dos erros tipográficos:

“Tenho medo quando escrevo a palavra parlamento ou a palavra parlamentar. Um descuido tipográfico pode levar-me a um trocadilho involuntário. Sistema parlamentar, composto às pressas, pode ficar um sistema para lamentar. Note-se bem que eu falo do erro de ser composto às pressas ou mal composto...pelos compositores.”³⁰

Salta às vistas, entre as crônicas de Machado, a quantidade de referências ao seu editor B(atiste) L(ouis) Garnier, também alcunhado pelos estudantes e outros homens de letras de “Bom Ladrão Garnier”. Entretanto, inexistente alguma referência denegadora aos préstimos do editor. Os elogios são escancarados e as intervenções parecem ser muito mais do que meras resenhas dos lançamentos no mercado editorial brasileiro perpetrado pelo livreiro francês. Tome-se como exemplo o informe sobre a nova edição de *O Demônio Familiar*, de José de Alencar. Originalmente, a comédia em 4 atos foi representada no Ginásio Dramático, em 1857, sendo impressa no mesmo ano pela Tipografia Soares e Irmão. O texto é o seguinte:

“A casa Garnier acaba de receber de Paris os exemplares de uma edição que mandou fazer da comédia do Sr. conselheiro J. de Alencar - *O Demônio Familiar*.

O público fluminense teve já ocasião de aplaudir esta magnífica produção daquela pena culta e delicada, entre as mais delicadas e cultas do nosso país.

A edição do Sr. Garnier é o meio de conservar uma bela comédia sob a forma de um volume. A nitidez e elegância do trabalho convidam a abrir este volume; é inútil dizer que a primeira página convida a lê-la até o fim.

A casa Garnier vai abrindo deste modo a esfera das publicações literárias e animando os esforços dos escritores. É justo confessar que as suas primeiras edições não vinham expurgadas de erros, e era esse um argumento contra as impressões feitas em Paris. Agora esse inconveniente desapareceu; acha-se em Paris, à testa da revisão das obras portuguesas, por conta da casa Garnier, um dos melhores revisores que a nossa imprensa diária tem possuído.”³¹

A mensagem da obra não merece uma linha sequer (o tema é a presença de um escravo doméstico trapalhão e a solução é a alforria como punição), mas a embalagem, o impresso e a sua materialidade recebem loas do cronista. É no livro e no seu editor que Machado centra o seu foco e conduz o leitor. Ele sublinha que, enquanto a representação cômica é fugaz, a obra é perenizada pelo livro, acrescentando que “a nitidez e a elegância” seduzem e convidam o leitor a prosseguir

³⁰ ASSIS, Machado de. Diário do Rio de Janeiro (17/07/1864), in *Chronicas* 2º vol. p.50.

³¹ *Diário do Rio de Janeiro* (20/06/1864), in. ASSIS, Machado de. *ob.cit.* pp.27-28.

na leitura. A nota tem o papel sub-reptício de informar que os livros com a chancela do editor parisiense radicado no Rio de Janeiro, supostamente, já não haveriam de estar eivados de erros em função da contratação de um revisor. Desta maneira, ele criava uma pré-disposição no leitor que favorecia a acolhimento dos livros editados por Garnier³².

Usando o mote do lançamento de novos livros, Machado voltou a tecer elogios cujos argumentos compunham uma linha evolutiva que corresponderia à consagração dos editores com os quais ele teve as mais estreitas relações. Suas palavras estabelecem um momento formador e indicavam, de maneira teleológica, o presente como a mais alta realização deste processo. De quebra, tome propaganda e tenha modos:

“Falar do Sr. Garnier, depois de Paula Brito, é aproxima-los por uma idéia comum: Paula Brito foi o primeiro editor digno desse nome que houve entre nós. Garnier ocupa hoje esse lugar, com as diferenças produzidas pelo tempo e pela vastidão das relações que possui fora do país.

Melhorando de dia para dia, as edições da casa Garnier são hoje as melhores que aparecem entre nós.

Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom.”³³

Pelo menos em parte, as razões para os elogios aos editores podem ser encontradas no texto que marca a sua intervenção como crítico na seção “Semana Literária” do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866. A passagem é longa, mas vale acompanhar o raciocínio que legitima e justifica os bons olhos do crítico para com os editores.

“A temperatura literária está abaixo de zero. Este clima tropical, que tanto aquece as imaginações, e faz brotar poetas, quase como faz brotar as flores, por um fenômeno, aliás explicável, torna preguiçosos os espíritos, e nulo o movimento intelectual. Os livros que aparecem são raros, distanciados, nem sempre dignos de exame da crítica. Há decerto exceções tão esplêndidas quanto raras, e por isso mesmo mal compreendidas do presente, graças à ausência de uma opinião. (...)”

Ao nosso ver, há duas razões principais desta situação: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente à segunda que é a falta de gosto formado no espírito público. Com efeito, quando

³² Cf. afirma Jean-Marie Goulemot: “O gênero do livro, o lugar da edição, as críticas, o saber erudito, nos colocam em posição de escuta, em estado de recepção. Lemos Gallimard, Éditions de Minuit, diferentemente: o que significa que a reputação pública dessas casas prepara uma escuta: do severo ao razoável, do sério ao enfadonho, o sentido já está dado”, Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. p.113.

³³ ASSIS, Machado de. *Diário do Rio de Janeiro* (03/01/1865), in ob. cit. pp.282-283.

aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão de suas obras, é claro que o editor não pode oferecer vantagem aos poetas, pela simples razão de que a venda do livro é problemática e difícil.(...) Há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa.”³⁴

O elogio machadiano parece repousar no reconhecimento da capacidade empreendedora do editor, que mesmo diante de constrangimentos materiais e intelectuais se arrisca na divulgação de uma obra. Portanto, é em função do olho vivo e do faro fino para selecionar uma espécie na estufa que fazia do editor uma figura digna de evocação.

Por fim, merece destaque a narrativa machadiana, na chave irônica, a propósito de um suposto encontro com um poeta que afirmava estar indisposto com os tipógrafos. Todavia, as perquirições do narrador revelam a existência de um acordo tácito. O desfecho mostra a vigência de um artifício discursivo ainda muito empregado, isto é, quando a qualidade do produto fere padrões estéticos, éticos e até mesmo morais, a responsabilidade autoral é transferida para outrem. No caso abaixo, funde-se a duvidosa cumplicidade dos tipógrafos à incapacidade criativa do poeta e à sagacidade aguda do investigador.

“Conheci um poeta que era, neste assunto, o mais infeliz de todos os poetas. Nunca publicou um verso que a impressão o não estropiasse. É o que ele dizia:

‘Viste hoje aqueles versos na folha?

‘Vi.

O poeta acrescentava:

‘Sou infeliz, meu amigo; tudo saiu errado; é desenganar; não publicarei mais impressos, vou publicar manuscritos.’

É verdade que, às primeiras lamentações desta natureza, procurei corrigir mentalmente os versos errados, e vi que, se o eram, não cabia aos tipógrafos toda a culpa, a menos que estes não fossem as musas do referido poeta.

Fiz, porém, uma descoberta de que me ufano: os erros tipográficos eram autorizados pelo poeta; esta fraudezinha dava lugar que a tornassem comuns as faltas da impressão e as faltas da inspiração.

De descoberta em descoberta, cheguei à solução de um problema, até então insolúvel:

- Um mau poeta com a consciência da sua incapacidade.”³⁵

Faustino Xavier de Novaes, cunhado de Machado de Assis, também abordou as tensas relações entre autores, editores e tipógrafos, ao longo da sua colaboração na seção "Páginas menores" do *Correio Mercantil* (RJ), durante o período de 11/1863 a 06/1864. Posteriormente, os

³⁴ Idem. Diário do Rio de Janeiro (09/01/1866), in *Obra Completa* v.3. p.841.

³⁵ ASSIS, Machado de. Diário do Rio de Janeiro (17/07/1864), in ob. cit. p.51.

textos foram reunidos num livro intitulado *Cartas de um roceiro*, publicado em 1867. O título parece bastante adequado, pois se trata de um conjunto de crônicas sob a forma epistolar, enviada da corte por um negociante de nome Bernardo Júnior (na verdade, um alter-ego do escritor) e dirigido aos seus confrades que viviam no interior. Essa estrutura faz lembrar as *Cartas Persas*, de Montesquieu. O fato de ser vazada num modo satírico se amoldava perfeitamente às possibilidades de confrontar o lá e o cá, o campo e a cidade, Portugal e o Brasil.

O tom jocoso, do qual ele era useiro e vezeiro, fornecia parâmetros precisos para criticar o estado da tipografia e os descaminhos das práticas editoriais na corte imperial. Livre das peias do favor e da camaradagem, ele toma o caminho oposto ao de Machado de Assis e desfere petardos em direção ao editor Garnier. Como, por exemplo, ao anunciar a publicação do livro de Emílio Zaluar:

“Em breve te falarei do poeta, que acaba de publicar um livro interessante, sob o título *Peregrinações pela província de S. Paulo*, livro em que se fala muito na grande riqueza, no grande futuro da nossa terra e que foi impresso em Paris, sem duvida para desenvolvimento da arte tipográfica no Rio de Janeiro.”³⁶

O argumento de Novaes reiterava os protestos dos tipógrafos nacionais que durante a greve de 1858 acusavam o editor de condenar os trabalhadores e suas famílias à míngua para regozijo dos tipógrafos franceses. Se, da perspectiva dos trabalhadores, a atitude de Garnier representava um insulto à dignidade, sob a lógica empresarial, o editor buscava racionalizar os custos da produção, beneficiando-se da empresa tipográfica familiar que poderia aprontar as encomendas num prazo e preço final menor do que se fosse feito por aqui.

Valendo-se da estratégia da troca epistolar, ele denunciava aos amigos da roça a transgressão dos direitos de sucessão cometida por um editor inescrupuloso contra o patrimônio da mãe do poeta Casimiro de Abreu.

“Li também um protesto da Sra. Luiza Joaquina das Neves, contra a publicação, que se anuncia, de uma nova edição das poesias de seu adorado filho, o distintíssimo poeta Casimiro de Abreu. Julga-se a Sra. D. Luiza, com muita razão, a única pessoa competente para autorizar essa publicação; mas julgam-se autorizados para essa empresa todos aqueles a quem a natureza negou tudo, menos a esperteza para *ganharem* dinheiro.”³⁷

Convém lembrar que as práticas da pirataria editorial e a impressão de contrafações, sobretudo, de obras de autores portugueses, posto que não careciam de investimentos na tradução, também contribuíram para adensar as críticas dirigidas aos editores brasileiros. Eles foram

³⁶ NOVAES, Faustino Xavier de. *Cartas de um roceiro*. p.3.

³⁷ Idem, *ibidem*. p.276.

acusados de prejudicar autores nacionais e estrangeiros, mas, diante da ausência de convenções internacionais que regulassem os direitos sobre a propriedade literária entre os dois países, não havia uma solução legal para o problema.

Porém, se para os editores o tom que Faustino Xavier de Novaes empregava era cáustico, quando ele se voltava para os tipógrafos, lançava recursos discursivos que variavam do comedimento irônico à mais deslavada esculhambação. Ao longo das cartas estão presentes uma série de recomendações aos tipógrafos, no sentido de evitar erros que possibilitassem interpretações dúbias, como nos exemplos que se seguem:

“Queira você recomendar aos seus tipógrafos que tenham muito cuidado na composição da palavra *busto*: a troca de uma letra e uma ligeira transposição podem, sem tirar a semelhança ao retrato, dar-lhe feições diversas das que tem...”

“Não sou de têmpera rija, não acamei, e desta intrepidez (não vão tais amigos escrever estupidez) resultou o aumento do mal.”

“Eu tive a cândida inocência (assim é necessário o maior escrúpulo, se me escreverem estas duas palavras com iniciais maiúsculas, ficará o público sabendo que tive em casa duas mulheres).”

“Na manhã do dia seguinte, depois que me benzi, entreguei-me à leitura (cuidadinho, não escrevam tortura) dos jornais.”³⁸

Nas páginas do periódico *O Futuro*, do qual fora redator, Faustino também teceu comentários sobre o trânsito de manuscritos pelas mãos dos diversos trabalhadores de uma oficina tipográfica, cujos resultados estavam longe de corresponder à harmonia de uma orquestra.

“Vai um artigo para a tipografia. O compositor, para não desmentir o nome, compõe. O autor, não é obrigado a entender todas as línguas, compreende apenas que foi descomposto, enche a prova de rabiscos, e devolve-a. O tipógrafo, que também não tem obrigação de saber musica, vê-se mais embaraçado que da primeira vez, e cuidando que é deveras solfa o que tem diante de si, começa a executar variações, e lá vem uma desafinação horrível arranhar de novo os ouvidos do autor do artigo. E assim, de cá para lá, e de lá para cá, vai fugindo o tempo, que é necessário espaçar para traz, visto que o programa não consente que se espace para diante.”³⁹

Em se tratando de um autor que já gozava de alguma reputação quando aportou no Brasil e que aqui continuou a trilhar pelos caminhos das letras e do jornalismo, sua indignação com o estado da arte eventualmente se exacerbava e logo era incorporada ao texto. O recurso ao exagero

³⁸ Idem, *ibidem*. Respectivamente, pp. 35, 78, 79, 81.

³⁹ Idem. *Chronica*. In: *O Futuro* n°2 (01/10/1862). pp.71-72.

era uma óbvia estratégia que contribuía ainda mais para o clima de zombaria empregado na correspondência.

“Meu caro Redator - Se eu pudesse fazer desaparecer da face do globo todas as tipografias, creia que eu faria (Recomende aos compositores que não escrevam o verbo com f grande).

A humanidade lucraria muito. Desta destruição resultaria a desapareição de imensas publicações soporíferas, em prosa e verso, e o trabalho braçal teria auxiliado por muitos homens possantes, que empregam toda a sua força bruta em arrigentar (sic) palavras, que nos vendem por bom dinheiro e que tanto custa a ganhar (Recomende ao compositores que não substituam por apanhar).”⁴⁰

Mas, ao contrário do que vaticinava o personagem Bernardo Júnior, as tipografias continuaram prestando todo o tipo de trabalho e os erros e deslizes também iam se acumulando. As críticas sério-jocosas, mesmo quando explicitavam a sua origem ficcional, não deixavam de ter um fundo de verdade. Por isso, o missivista sugeria a adoção de um bizarro exame de ingresso na categoria profissional como um antídoto àquela chusma de atribuições equivocadas cometidas pelos tipógrafos. Assim, ele registrava:

“Releia minha última carta, e achará lá a *Omagem da vida cristã*. Parece-me que ninguém deveria ser elevado à categoria de um compositor sem ter provado previamente:

1. Saber que um I é um I
2. Que um O é um O
3. Que um I não é um O
4. Que um O não é um I

Saindo-se bem deste profundo exame, pode qualquer indivíduo ser admitido em todas as oficinas tipográficas, sem prejuízo das glórias alheias.

Muito lhes devo eu, citando o nome do autor daquela obra, por não lhe chamarem Frei Heitor Peru, em lugar de Heitor Pinto.”⁴¹

Diferentemente de Machado de Assis e de Faustino Xavier de Novaes, os argumentos empregados por José de Alencar para criticar o estado da tipografia no Brasil não são vazados no modo irônico. O ponto de vista assumido por ele é o de quem se sentia usurpado pela ineficiência dos trabalhadores, pelo diálogo truncado com editores e responsáveis pela preparação do livro, pela ausência de investimentos em recursos técnicos e na formação de artífices mais qualificados, como também pelos altos custos comerciais e morais decorrentes dessa inépcia.

Num texto redigido em 1873, que ele mesmo definiu como “autobiografia literária”, Alencar destacou as agruras de ser escritor numa terra de minguados leitores. Além de registrar a

⁴⁰ Idem, ob. cit. p.75.

⁴¹ Idem, idem. p.76.

“conspiração do silêncio e da indiferença” com que fora acolhido pela crítica, ele relata as dificuldades, da perspectiva do escritor, na edição de livros. Não poucas vezes teve de vender a propriedade de suas obras ou, no caso de *Lucíola* (1862) e de *Iracema* (1865), editá-las com seus próprios recursos. Ao fazer um balanço de sua trajetória, ele concluía pesaroso:

“Ao cabo de vinte e dois anos de glória na imprensa, achei afinal um editor, o Senhor B. Garnier, que espontaneamente ofereceu-me um contrato vantajoso em meados de 1870. (...)Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e pôr muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo.

Mas muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acredita-lo, imputaram-me isso a crime, alguma cousa como sórdida cobiça.”⁴²

O testemunho de Alencar reitera a avaliação partilhada por outros escritores e críticos oitocentistas sobre a impossibilidade de viver da própria pena naquele contexto, mesmo no caso dele, autor consagrado. Além do trabalho que envolvia a produção dos textos, entremeada com artigos de fundo para os jornais em que trabalhou, da instrução de processos e das lides ministeriais e parlamentares, ele teve que acompanhar a produção dos seus livros. Essa atividade, segundo suas reminiscências, tomou-lhe um tempo precioso e causou-lhe desgostos profundos.

Ao se recordar da edição avulsa de *O Guarani*, “depois de concluído a publicação em folhetim”, explica o escritor, “foi comprada pela livraria do Brandão, pôr um conto e quatrocentos mil réis que cedi à empresa. Era essa edição de mil exemplares, porém trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam pois setecentos, saindo o exemplar a 2\$000”⁴³. Por razões que escapavam do controle do autor, o produto final estava prejudicado, sendo necessário descartar 30% da tiragem. Isso afetava diretamente a planilha de custos e lucros do livreiro-editor que havia encomendado o serviço de uma tipografia e de um encadernador cuja qualidade do serviço tinha se mostrado sofrível. Indiretamente, o fato também maculava a reputação do escritor, e, some-se ainda, o fato de que [além de que] o encarecimento do livro poderia contribuir para um afastamento ainda maior do público.

O descompasso entre o tempo empregado na criação textual e a produção do livro também foi registrado por José de Alencar. Indignado, ele afirmava ter empregado três meses, entre 1864 e 1865, na elaboração dos cinco últimos volumes d’*As Minas de Prata*. Por sua vez, “a demorada

⁴² ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. *Obras Completas*, v.1. pp.120-121.

⁴³ Idem, ibidem. pp.117-118.

impressão estorvou-me um ano, que tanto durou”. Daí o balanço depreciativo da relação entre o escritor e os préstimos da tipografia brasileira:

“Ninguém sabe da má influência que tem exercido na minha carreira de escritor, o atraso da nossa tipografia, que um constante caiporismo torna em péssima para ela. Se eu tivesse a fortuna de achar oficinas bem montadas com hábeis revisores, meus livros sairiam mais corretos; a atenção e o tempo por mim despendidos em rever, e mal, provas truncadas, seriam melhor aproveitados em compor outra obra.”⁴⁴

Em 1870, portanto, cinco anos após a primeira edição de *Iracema*, custeada pelo próprio autor, que havia confiado sua impressão à Typographia de Vianna & Filhos, foi publicada pela Casa Garnier uma nova edição. O fato de ser a mais prestigiosa editora de obras literárias do período, de dispor de uma empresa associada, a Tipografia Franco-Americana, e ainda contar com a livraria mais freqüentada da Rua do Ouvidor, levaria a crer que a beligerância de Alencar fosse dar lugar a um período de distensão e de relações mais cordiais com os encarregados da produção livreira. Ledo engano. O “pós-escrito à 2ª edição” tornou-se um dos paratextos alencarianos mais lidos e debatidos por conta da defesa de uma língua portuguesa-brasileira. Entretanto, podemos localizar neste texto asserções muito interessantes para a compreensão dos desacertos entre o escritor e os responsáveis pela formatação do livro.

Vejamos a linha de raciocínio, tal qual ela é apresentada nesse texto.

“Sai esta edição escoimada de alguns defeitos que na primeira abundaram; porém, a respeito de erros de imprensa, sem dúvida mais incorreta.

Nossas tipografias em geral não tem bons revisores; e o autor é o mais impróprio para este árduo mister.

Inteiramente preocupado da idéia ou do estilo, pouca atenção sobra para dar à parte ortográfica do livro. Além de que muitas vezes o pensamento profundamente gravado na memória, não deixa perceber no papel as infidelidades de sua reprodução.”⁴⁵

De acordo com Alencar, essa nova edição foi beneficiada pelas intervenções do autor que retificou passagens, corrigiu o texto, tudo isso de uma perspectiva estilística. Entretanto, ele reconhecia que os erros de impressão são abundantes e não só se eximia de qualquer parcela de culpa, como a transferia para o revisor. Mas, ao apelar para uma divisão intelectual do trabalho, Alencar atribuía ao revisor a manutenção de uma coerência que deveria estar sob o controle do escritor, isto é, a ortografia.

⁴⁴ Idem, *ibidem*. p.120.

⁴⁵ ALENCAR, J. “Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema* (out./1870)”, in *Iracema*. p.99.

A seguir, ele procura mostrar os resultados do imbricamento entre as incertezas ortográficas e a pluralidade de convenções na profusão de erros tipográficos.

“A incerteza que reina sobre a ortografia da língua portuguesa, achaque herdado do latim, ainda mais concorre para a incorreção dos livros. Sucede muitas vezes que o autor, para não multiplicar emendas nas provas, aceita um sistema adotado pelo compositor, que, entretanto, logo depois o altera e substitui por outro.”⁴⁶

O que se verifica no argumento alencariano é justamente a introjeção daqueles procedimentos apontados por Ogier, que insistia na necessidade de evitar muitas emendas nas provas. Uma vez acatadas as convenções preconizadas pelo compositor, a manutenção da coerência passa a ser desse trabalhador das letras e não mais do criador do texto.

Apesar de ser reconhecido pelos seus contemporâneos como um homem de letras e de ter forjado sua auto-imagem associada à operação do texto, José de Alencar credita a existência de muitas faltas, apelando para a distinção entre o profissional das letras e o diletante, por um lado, e ao ritmo e solicitações da musa industrial, por outro. Desta forma, ele anotava que:

“Facilmente escapam essas anomalias, sobretudo ao escritor, que não faz das letras uma profissão, porém mero passatempo. Chegam-lhe as provas tardias, muitas vezes no meio de outras e graves preocupações, que absorvem seu espírito. Apenas tem ele tempo de lançar-lhe um olhar distraído.

Nesta segunda edição há de o leitor encontrar exemplos de todas as faltas a que me refiro, sem contar o número não pequeno das que devem correr exclusivamente por conta da inadvertência do compositor.”⁴⁷

Entre os principais elementos de discórdia entre o autor e os compositores, José de Alencar destacava: a) o uso simultâneo de *ão* e *am*, b) a acentuação da preposição *a*, c) o uso indiscriminado do ditongo *eo* e *eu* e do sufixo *io* e *iu*, d) uso da conjunção *si* e não *se*.

A crer nesse esquema, as incorreções tipográficas escapavam da alçada do escritor, pois ele já não teria condições de visualizar nas provas os erros de um texto que já foi lido, rasurado, revisto, etc. Por sua vez, os equívocos ortográficos resultariam de um pacto ou da transferência da responsabilidade para o compositor, que, em última instância, deveria zelar pela coerência do sistema de notação eleito pelo escritor.

“São estas as observações principais que de momento me ocorrem a respeito da ortografia do livro. Servirão para não me lançaram à conta, como já tem

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

sucedido, as incorreções tipográficas, tão copiosas infelizmente em minhas obras. Podem elas depor contra a aptidão do autor para a revisão, do que está ele plenamente convicto, mas devem ser desculpadas ao escritor, que é o primeiro a censurá-las”⁴⁸

Todos aqueles que já se depararam com manuscritos e impressos brasileiros oitocentistas devem ter constatado a instabilidade ortográfica criticada por Alencar e experimentada ainda por muitos contemporâneos do escritor. Entretanto, essa parece ser uma vereda que pode conduzir à ruptura de um certo maniqueísmo entre aquilo que os escritores querem nos fazer crer como verdadeiro, por um lado, e que se ancoraria na suposta correção dos autores, e no desleixo e outros predicados negativos atribuídos aos revisores, compositores, impressores e encadernadores, por outro.

E é o próprio Alencar quem fornece uma chave para esse descentramento, quando afirmava que aquilo que era tomado como um erro tipográfico poderia não ser um erro, mas uma transgressão deliberada, que se chocava com as convenções mais ortodoxas ou normativas adotadas pelos tipógrafos.

“Minhas opiniões em matéria de gramática tem-me valido a reputação de inovador, quando não a pecha de escritor incorreto e descuidado.

Entretanto, poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu: pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo”⁴⁹

Desta maneira, fica evidente que o instrumento da ironia ou da sátira empregadas por Machado de Assis e Faustino Xavier de Novaes tinha um efeito tópico, isto é, denunciar e ridicularizar o estado da tipografia no Brasil. Por sua vez, as reclamações de Alencar também estavam sintonizadas com um diapasão crítico, mas tinham um caráter propedêutico, a saber: fundar uma língua literária nacional, transgressora do português canônico que era matriz pela qual os tipógrafos se orientavam. Daí a inevitabilidade dos confrontos.

Caminhando para a conclusão, recorro ao aporte do teórico tcheco Felix Vódicka que afirma que “a obra literária, depois de publicada ou divulgada, torna-se propriedade do público, que a lê com a sensibilidade artística da época”⁵⁰. Portanto, ao recusar a velha fórmula da autoridade autorial, podemos pensar que a manipulação de uma obra repleta de erros tipográficos, com páginas ausentes ou truncada, poderia indicar um traço de inventividade do leitor, que escapa aos usos previstos por autores e editores. Mas, afinal, o que justificaria o apelo a um livro cujas características materiais sacrificariam a compreensão da mensagem?

⁴⁸ Idem, *ibidem*. pp.104-105.

⁴⁹ Idem, *ibidem*. p.105.

⁵⁰ VODICKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. p.299.

A tentativa de responder a esta pergunta coube a uma senhora velhaca cuja astúcia possibilitou pensar naquilo que outros leitores desconsideraram:

“Há dias deu o *Jornal do Commercio* o seguinte anúncio, entre outros:

Pede-se para trocar o segundo volume do romance de Rocambole, porque falta um grande número de páginas (64 a 81) assim como no fim a ordem das páginas está invertida`.

Isto ao pé da letra, é um disparate. Trocar um volume, porque tem falta de páginas, é proposta que se faça a alguém? Além de falta de páginas, há páginas invertidas, isto é, um defeito além de outro, e que só vem agravar o primeiro. Finalmente, não diz onde, nem quem deseja trocar o volume.

Uma senhora com quem falei – espírito agudo e velhaco – respondeu-me placidamente:

O anúncio é um *rendez-vous*. Rocambole e a troca do volume são apenas o fio que liga a oração secreta. Fiquemos no número de páginas que faltam: - 64 a 81; fiquemos nas circunstâncias das páginas invertidas do fim. 64 compõe-se de um 6 e um 4; 6 e 4, dez. São as horas do *rendez-vous*. 81 é 8 e 1; invertidos (páginas invertidas no fim) dão 18, dia do *rendez-vous*. Assim temos: no dia 18, às 10 horas, espere-me.

- Oh Champollion!”⁵¹

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ABREU, Márcia. *O caminho dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2003.
- ALENCAR, José de. “Como e porque sou romancista”. *Obras completas* v.1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.
- _____. “Pós-escrito à 2ª edição de Iracema (out./1870)”. *Iracema* (ed. Crítica por M. Cavalcanti Proença). Rio de Janeiro/ São Paulo: LTC/EDUSP, 1979 (2ª ed.).
- Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E. e H.Laemmert, 1844-58.
- ASSIS, Machado de. *Chronicas* 2º vol. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1938.
- _____. *Chronicas* 3º vol. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1938.
- _____. *Obra completa* v.3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986 (5ª ed.).
- BOCAYUVA, Quintino. *Estudos críticos e litterarios*. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1858.
- O Futuro*. Rio de Janeiro: Typ. de Brito e Braga, 1862.
- GOULEMOT, Jean Marie. “Da leitura como produção do sentido”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: TAQ/Edusp, 1985.
- HANSEN, João Adolfo. “Autor”. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- Íris*. Rio de Janeiro: Typ. de L.A. Ferreira de Menezes, 1848.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2001.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- NOVAES, Faustino Xavier de. *Cartas de um roceiro*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1867.

⁵¹ ASSIS, Machado de. Ilustração Brasileira (15/05/1877). *Crônicas* v.3. pp.220-221.

- OGIER, René. *Manual da Tipographia Brasiliense*. Rio de Janeiro: Typ. e Ed. R.Ogier, 1832.
- QUADROS, Jussara Menezes. *Estereotípias. Literatura e edição no Brasil na primeira metade do século XIX (1837-1864)*. Campinas: IEL-UNICAMP, 1993 (Dissertação de mestrado em Teoria Literária).
- REBÊLO, Marques. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. São Paulo: Martins, 1963 (2ª ed.).
- ROSE, Mark. *Authors and owners. The invention of copyright*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial*. São Paulo: FFLCH-USP, 1999 (Tese de doutorado em História Social).
- STODDARD, Roger E. “Morphology and the book from an American perspective”, in *Printing History* nº17, 1990.
- 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.
- _____. *Escravidão e modernização no Brasil do século XIX*. São Paulo: Atual, 2000.
- VODICKA, Felix. “A história da repercussão das obras literárias”. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Círculo Lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.