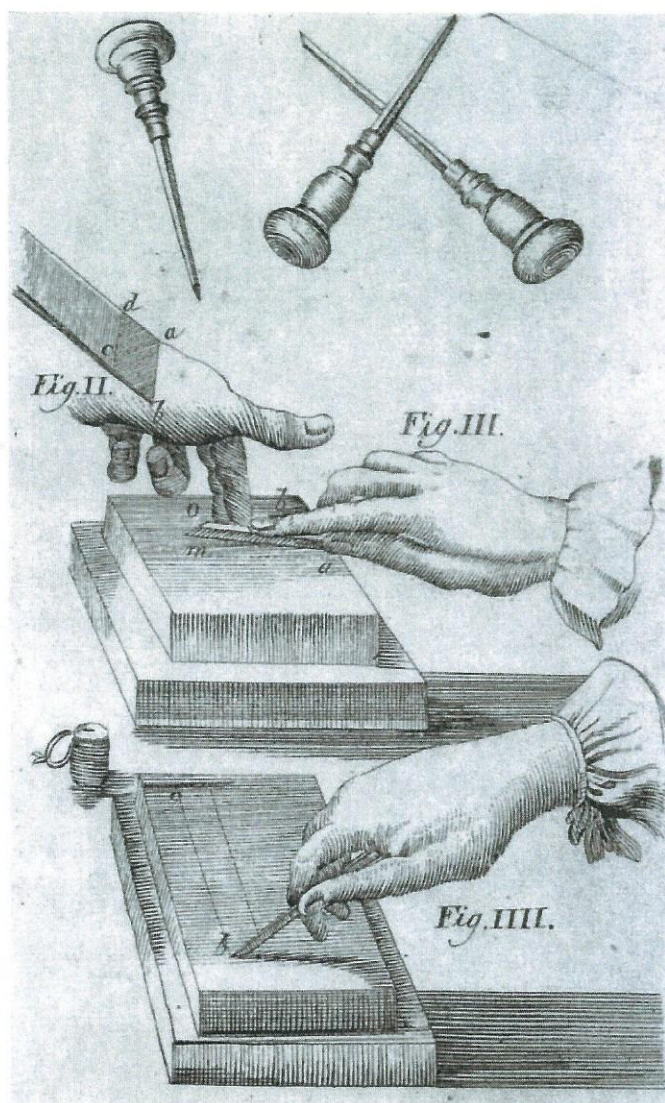


UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

ANNAIS

S é r i e H i s t ó r i a



Actas do Colóquio “A Casa Literária do Arco do Cego”

LISBOA MM - MMII

VOLUME **VII/VIII**

Casa Literária do Arco do Cego exemplo singular na História da edição ilustrada em Portugal. Apontamentos para uma biografia

Miguel Figueira de Faria

*Aos meus amigos da Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro e da Fundação de Ensino Superior de
São João d' El Rei.*

A inserção da imagem no livro na sua fértil problemática, desde as múltiplas questões em torno do seu relacionamento com o texto até aos reflexos na economia da edição, tem registado um progressivo interesse que ganhou expressão visível no surto de exposições recentemente realizadas um pouco por todo o mundo onde as grandes bibliotecas parecem despertar para a importância da ilustração nos seus espólios manuscritos ou impressos¹.

As razões da valorização desta vertente dos acervos tem certamente um significado. Não estaremos a especular excessivamente se virmos aqui um reflexo da importância generalizada que a imagem atingiu no mundo contemporâneo como instrumento de formação, meio de comunicação e de divertimento, renovando-se, hoje, o muito antigo debate sobre as vantagens e contras da sua capacidade comunicativa

¹ Anotemos a título de exemplo algumas dessas exposições que seguimos através das edições dos respectivos catálogos: *Gravura e Conhecimento do Mundo – O livro Impresso ilustrado nas coleções da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1998; *A Ciência do Desenho – A ilustração na Coleção de Códices da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2001. *The Illustrated Classics Illustration – Ten centuries of illustration from the most precious mediaeval and Renaissance codices in existence*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2000, etc., *Seeing is Believing – 700 Years of Scientific and Medical Illustration*, The New York Public Library, 1999-2000; *Livres d'images – Images du livre. L'illustration du livre de 1501 à 1831 dans les Collections de l'Université de Liège*, Liège, 1998.

confrontando-a com a expressão escrita², quando frequentemente as duas formas de expressão se aliam e complementam e nessa dinâmica deveriam ser entendidas em particular quando do universo do livro se trata.

“Ver para crer”, “gravura e conhecimento do mundo”, “a ciência do desenho”, são exemplos dos títulos escolhidos para as referidas mostras, testemunhando o reconhecimento dessa importância motivadora da atenção de outros investigadores, para além dos oriundos das áreas da história da arte ou da edição, traduzida numa convergência multidisciplinar que merece ser sublinhada.

A intenção manifestada por tão diversas ordens do saber sobre este tipo de iniciativas, alargou o espectro tradicional de interessados no livro ilustrado, atraindo os pesquisadores do universo das ciências e das técnicas, na reconstrução rigorosa do passado das suas disciplinas, convergentes numa cada vez mais omnipresente e renovada História das Ciências.

Este novo público, surpreendido pela precocidade das práticas do recurso à imagem na demonstração dos seus sistemas de saber, integraria num misto de curiosidade, investigação e deleite, os elementos gráficos como elos fundamentais na arqueologia das suas áreas de interesse, dando o seu contributo objectivo para a revalorização do espólio iconográfico do livro acrescentando-lhes novos ângulos de percepção e entendimento.

Apesar deste interesse registam-se no plano nacional carências profundas de instrumentos de trabalho, tanto ao nível do processo de inventariação iconográfica, como na escassez de bibliografia de referência. O surto de exposições não tem tido resposta equivalente na sistematização dos conhecimentos e no desenvolvimento de investigações de fundo sobre o fenómeno da ilustração no livro.

² Recordamos agora uma ideia já desenvolvida noutro trabalho da recapitulação do tão visitado conceito horaciano - *ut pictura poesis*... já não, apenas, no sentido do “dulci” mas igualmente no ponto de vista do “utile” em que a poesia e a pintura se reencontram irmanadas para além do plano estético no da utilidade informativa e formativa. Cf. Miguel Figueira de Faria, *A Imagem Útil...*, Lisboa, Edual, 2001, pp. 44 e seguintes.

Refira-se, como exemplo, o ponto de vista dos historiadores do livro que num levantamento sumário realizado em 1997³ apenas registam 13 trabalhos dedicados à iconografia. Deste conjunto de títulos a maioria centra-se sobre a área da iluminura e alinham-se alguns estudos já clássicos de Pina Martins⁴, Ernesto Soares⁵, e até de Aquilino Ribeiro⁶. Noutra amostragem, centrada num período mais recente⁷, (1995-1999), acentua-se, aparentemente, o interesse pela vertente da iluminura medieval no conjunto dos trabalhos apresentados⁸.

Num dos trabalhos incluído nesta última “mostra bibliográfica”: *Gravura e Conhecimento do Mundo – O livro Impresso ilustrado nas colecções da Biblioteca Nacional*, Lisboa, 1998, referia-se a “inexistência (à semelhança da maioria das bibliotecas) de um inventário da gravura impressa inserida dentro do livro antigo”⁹.

A denúncia vem de um historiador da arte, embora também os especialistas desta área, incluindo os de história da gravura, não tenham passado incólumes nas críticas à metodologia de abordagem da questão. Em estudo que procurava estabelecer o estado da questão em França na

³ 350 títulos para a *História do Livro e da Leitura em Portugal*, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, Grupo Interdisciplinar do Livro e da Leitura, Lisboa, UNL, 1997.

⁴ MARTINS, José V. de Pina – “Para a história da cultura portuguesa do Renascimento: a iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 5, (80-189), Paris, FCG, 1972.

⁵ Neste trabalho a bibliografia referida de Ernesto Soares parece-nos bastante incompleta encontrando-se por exemplo em falta o título *A Ilustração do Livro (séculos XV a XIX)*, Lisboa, Edições Excelsior, s.d.

⁶ RIBEIRO, Aquilino – “As primeiras gravuras em livros portugueses” in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, série 2, vol. 2, nº8, (284-291), Lisboa, Biblioteca Nacional, Outubro-Dezembro de 1921.

⁷ *Estudos Portugueses sobre História do Livro e da Leitura... (1995-1999)* – “Mostra bibliográfica”, catálogo policopiado de exposição temporária, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2000.

⁸ Na área da “ilustração”, num total de vinte títulos dezassete são dedicados à iluminura. Neste último documento de trabalho preferíamos ver o nosso citado trabalho “Da facilitação e da ornamentação: a imagem nas edições do Arco do Cego” in *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda – Biblioteca Nacional, 1999, inserido justamente no tema “ilustração” e não no de “Livros impressos. Tipografia” onde se encontra referido.

Salientemos ainda um trabalho que pelos seus aspectos didácticos, merece também figurar na bibliografia crítica desta temática: Joaquim da Costa CARREGAL, *A Ilustração do Livro*, Porto, Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, 1942.

⁹ Cf. Joaquim CAETANO in *Gravura e Conhecimento do Mundo – O livro Impresso ilustrado nas colecções da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1998, pág.13.

década de oitenta¹⁰, os referidos especialistas são mesmo acusados de exercerem “uma influência nociva” e de se envolverem em “polêmicas inúteis”¹¹, defendendo o autor que “apesar dos numerosos trabalhos que dedicados ao tema nos últimos 150 anos a história da ilustração no livro francês dos séculos XVI e XVII continua por escrever”.

Tal diagnóstico não é de todo divergente do panorama nacional embora na situação portuguesa a aridez da produção bibliográfica no género, cujas referências mais sólidas remontam ainda à primeira metade do século passado, particularmente através dos estudos de Ernesto Soares, dispense pela inconsistência um comentário tão radical.

A cultura de exclusão das especializações tem, assim, contribuído para a desfocagem da pesquisa a desenvolver num terreno por natureza pluridisciplinar. Invertendo essa tendência ganharam créditos os estudos relacionando Arte e Ciência que, necessariamente, convergiram na função da imagem tendo oferecido novos pontos de vista integrados, percorridos na óptica dessa interdisciplinariedade, longe da atenção dos *guardas fronteiriços* da ortodoxia epistemológica, revalorizando inegavelmente o percurso histórico do livro ilustrado¹².

É curioso verificar, no entanto, que as investidas sobre este novo domínio emanam duma área – a da história da arte - treinada para valorizar

¹⁰ PASTOUREAU, Michel – “L’Illustration du Livre: Comprendre ou rêver ?” in Henri-Jean MARTIN e Roger CHARTIER (eds.), *Histoire de L’édition Française*, vol. II, Paris, Promodis, 1984, também disponível na colectânea de artigos do referido autor, *Couleur, Images, Symboles*, Paris, Leópard d’Or, s.d., pp.185 e seguintes.

¹¹ Entre as “polêmicas inúteis” contam-se os preciosismos de ordem técnica e a obsessão pelos problemas de atribuição, datação e influências... questões apoiadas numa “anacrónica e insustentável noção de *grandes mestres*”... acrescentando o autor aquilo que a seu ver constituiriam as verdadeiras questões a tratar pelo historiador de arte : “ L’historien d’art n’est pas un critique d’art; il n’ a pas à dire s’il trouve belles ou laides les créations qu’il examine, mais à chercher comment celles-ci traduisent, ou ne traduisent pas, les goûts, les aspirations, les sentiments, la culture, le souci pédagogique ou les préoccupations esthétiques non seulement des hommes qui les ont produites, mais aussi et surtout de leur milieu, de leur époque, de leur région; puis il doit chercher comment ces oeuvres ont été reçues, appréciées, comprises, imitées, déformées, rejetées par le public au regard duquel elles étaient proposées.” Cf. PASTOUREAU, op. cit. pág. 501.

¹² A disponibilidade para o entendimento dessa essência, poderá, a nosso ver, ser mais corrente em novos domínios como os da “cultura visual”. Veja-se a propósito desta nova área interdisciplinar, por exemplo, a colectânea editada por Nicholas MIRZOEFF, *The Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge, 1998.

a leitura da imagem como fenómeno estético, reivindicando, agora, também para o seu território a iconografia documental onde é evidente a maior, para não dizer absoluta, predominância da componente informativa¹³.

Concentremo-nos então na imagem do livro que, ao longo da sua história, não se constitui em suporte exclusivo de comunicação da dominante artística, mas, tirando partido da sua reconhecida capacidade de síntese e transmissão, de todo o tipo de conhecimentos, nomeadamente no domínio das ciências e das técnicas, como ficou bem patente na produção da Casa Literária do Arco do Cego, projecto cuja especificidade justifica e motiva amplamente esta breve reflexão prévia.

¹³ Acercando-nos da temática em análise e escrutinando o seu peso relativo nos programas das disciplinas hoje leccionadas nas nossas universidades concluímos, sem esforço, que os seus mais próximos parentescos se localizam mais nos domínios das ciências da comunicação e das belas-artes, nas emergentes áreas de comunicação visual que nos programas das convencionais cadeiras de História da Arte. Nas universidades de tradição anglo-saxónica, no entanto, algo mudou como se pode verificar, por exemplo, nas disciplinas semestrais ministradas no Departamento de História de Arte da Universidade de Chicago de que citamos como exemplo *Perspectives on Imaging* ("this course focuses on the evolution and history of the production and dissemination of knowledge by visual means, from the perspectives of the visual arts and imaging science, leading to the convergence of the visual and verbal modes in multimedia methods for learning...") ou *Text and Image in Victorian Britain...* ("This course explores the close connections in Victorian Britain between textual and visual interpretive practices. How may Victorian texts and images separately or through their relations to each other - have encouraged particular ways of reading and seeing ? Are these part of a modern transformation of vision or visibility ?...") ou ainda a cadeira *Picturing Natural History* ("this seminar addresses visualization formats and genres in the domain of natural history from 17th century microscopy to cybergeography and the mapping of cyberspace") feixe temático evidentemente mais próximo das preocupações que nos assistem neste trabalho.

II

Este tão actual feixe temático enquadra-se com naturalidade nas iniciativas desenvolvidas no âmbito das comemorações do bicentenário da Casa Literária do Arco do Cego, visto um dos traços distintivos desta existência editorial ser, sem dúvida, a forma como utilizou maciçamente a imagem nas suas obras, experiência sem paralelo anterior na história da edição em Portugal¹⁴.

D. Rodrigo de Sousa Coutinho e Frei José Mariano de Conceição Velozo, os dois principais promotores do projecto editorial da Casa Literária do Arco do Cego, não serão naturalmente alheios aos aspectos inovadores que, no âmbito da análise em curso, ali detectamos. Procuremos reconstituir sinteticamente os respectivos pontos de vista sobre a matéria.

Parece compreensível o assunto não merecer atenção particular no legado documental de D. Rodrigo. As suas ideias terão, certamente,

¹⁴ No âmbito deste ciclo comemorativo tivemos a oportunidade de em sucessivas intervenções de chamar a atenção para essa singularidade remetendo os leitores interessados para o nosso citado estudo “Da facilitação e da ornamentação: a imagem nas edições do Arco do Cego” in *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda – Biblioteca Nacional, 1999.

Não iremos repetir o que aí ficou registado, nem anteciparemos aqui o estudo de maior profundidade que temos em curso sobre a imagem impressa em Portugal no final de XVIII e início de XIX.

Propomo-nos, por agora, em levantar algumas questões a desenvolver no futuro e, sobretudo, inventariar as razões pelas quais entendemos ser o Arco do Cego uma experiência fundamental para a história da edição ilustrada em Portugal.

beneficiado das observações efectuadas ao longo da sua estadia em Turim período do qual se conservaram alguns testemunhos escritos onde é já possível antever o futuro dinamizador das imprensas de iniciativa régia em Portugal.

No breve apontamento que deixou sobre a Imprensa da Casa de Sabóia, encontramos algumas reflexões à cerca dos erros que uma “impressão régia” deveria evitar cometer. D. Rodrigo não esconde, por outro lado, a admiração que nutre pelos artistas-tipógrafos que considera elementos fundamentais no desenvolvimento da arte da impressão¹⁵ elogiando mestres de diferentes origens nacionais como Baskerville, Didot e Bodoni, perspectivando para a Impressão Régia portuguesa, reestruturada, recorde-se, em finais de 1801 já sob a sua tutela, níveis de qualidade semelhantes.

Acrescente-se que as suas relações com Bodoni, com quem manteve correspondência regular, se encontram bem documentadas dando--nos conta dos interesses literários de D. Rodrigo, desde a sua habitual adesão como subscritor às edições do mestre de Turim, até à consulta atenta dos seus catálogos e consequente encomenda de livros de toda a ordem, tendo reunido inclusive uma *bodoniana* respeitável¹⁶.

Na documentação oficial quando se refere à utilidade do livro trata o assunto na globalidade centrando-se nos resultados da sua aplicação prática.

As referências directas à Casa Literária do Arco do Cego reflectem a mesma postura do estadista avaliando a iniciativa na proporção do respectivo benefício público gerado.

¹⁵ Cf. “Relação Política da Casa de Sabóia (excertos)” in *D. Rodrigo de Sousa Coutinho...* tomo I, pág. 346. “É digno de lástima que ela se não distingue por produções correspondentes ao nome que tem de Real, e aos dos seus administradores, e até aqui infelizmente, em lugar de proteger aos homens de raros talentos, os perseguiu, como sucedeu ao célebre e imortal impressor Bodoni, hoje estabelecido em Parma, e que foi lançado fora da mesma Impressão Régia pouco antes que se retirasse a Parma, onde iguala e ou talvez mesmo excede os Baskervilles e os Didots, não só pela beleza dos seus caracteres, mas também porque o seu raro engenho soube suprir a tudo, e a criar ele mesmo o que os outros alcançaram de diversos artistas, que concorreram para a glória com que se imortalizaram.”

¹⁶ Cf. *Catálogo da importante Livraria dos Ex.mos Srs. Condes de Linhares*, Lisboa, Imprensa de Libanio da Silva, 1895, pp. 162 a 165.

Na representação enviada ao Príncipe Regente sobre o decreto suspensivo das obras da sua Repartição, datada de 21 de Janeiro de 1800, D. Rodrigo assumia a defesa da continuidade do projecto editorial:

“A publicação de várias obras que V.A.R. mandou traduzir, e de que já se tem experimentado grandes frutos, se acha suspensa, e no momento em que muitas obras interessantes se achavam já quase completas, e iam publicar-se, ficando assim perdida toda a despesa que já se achava feita. Digne-se V.A.R. ver a despesa que se tem feito, e o produto que deve dar, e digne-se então decidir, com a inspecção da conta junta, se um tão útil estabelecimento, e que tanta honra faz a V.A.R., não deve ser continuado, e se não deve V.A.R., ordená-lo assim por um novo Decreto...”¹⁷

Na carta-relatório, datada de 14 de Junho de 1801, dirigida ao Visconde de Anadia, seu sucessor na pasta da secretaria de Estado dos Negócios da Marinha, em que fazia um balanço das diversas áreas sobre a sua tutela aludia novamente à iniciativa:

[...] Não toco a V. Ex^a [...] na Impressão do Arco do Cego, que em tão pouco tempo, não só tem produzido muitas obras que têm alumiado e estendido as culturas, mas até que nos segura a fundição e abrição dos caracteres, de que possam prover-se as tipografias do Reino;”¹⁸

Sabemos, porém, do interesse que manifestava por diversas matérias que encontraram eco nas edições da Casa Literária. A sua cultura ilustrada, com particular interesse no desenvolvimento da agricultura, e das artes alimentadas pela produção agrícola, das ciências e das técnicas, já para não falar das Belas Artes, construíra-se em contacto com a cultura do livro didáctico com recurso à imagem que se desenvolveu largamente ao longo do século XVIII, não escondendo D. Rodrigo, nos seus escritos o conhecimento da *Encyclopedie* de Diderot e D'Alembert, obra reconhecidamente emblemática neste aspecto. A sua

¹⁷ Cf., *D. Rodrigo de Sousa Coutinho...*, tomo II, pág. 17.

¹⁸ Idem, ibidem, pág. 25. A vertente “Tipoplástica” da Casa Literária do Arco do Cego, não se encontra devidamente investigada, nomeadamente no âmbito do fornecimento de caracteres a outras tipografias, aspecto sublinhado por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, constituindo um sector fundamental que seria certamente interessante reconstituir.

condição de *estrangeirado*, a longa missão diplomática que o manteve em Turim (1776-1796), certamente terão contribuído para essa actualização sobre as práticas editoriais então correntes na Europa, de que a referida e documentada cumplicidade com Bodoni só vem confirmar.

Retemos, como exemplo, um livro de certo estimado pelo futuro Conde de Linhares para que lhe tenha deixado uma marca de posse tão pessoal como a assinatura no próprio rosto da obra.

Trata-se do trabalho sobre a indústria da seda de Francesco Grisellini *Il Setificio ovvero Memorie Dodici*¹⁹, Verona, 1783, obra editada no ano anterior à sua memória sobre as sedas²⁰, que utiliza de

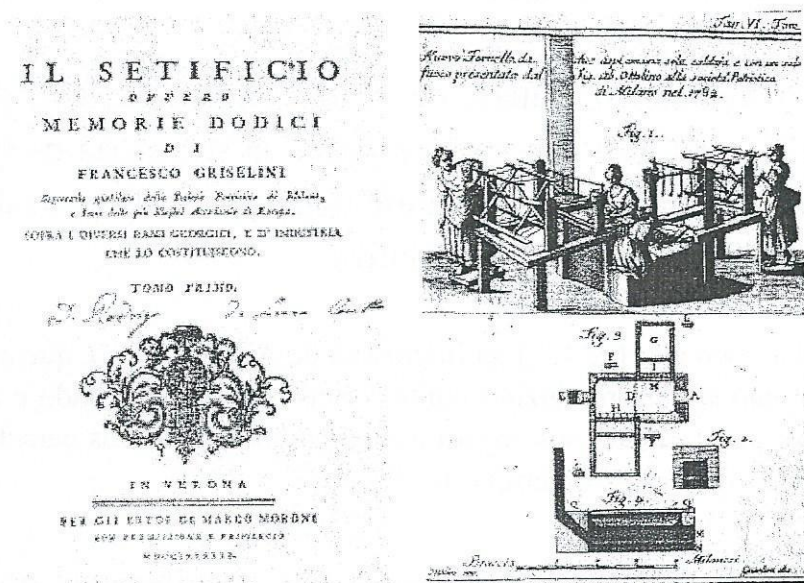


Fig. n.º 1 ab - Frontispício e Ilustração da obra de Francesco Grisellini *Il Setificio ovvero Memorie Dodici*, Verona, 1783, (coleção particular).

forma exemplar os aspectos iconográficos na explicação das matérias expostas no texto [fig. n.º 1 ab].

Nas suas intervenções públicas acompanhamos a importância e a ênfase que empregava nas questões relacionadas com o desenvolvimento de Portugal e seu Império Ultramarino nomeadamente o Brasil.

¹⁹ A obra encontra-se referenciada no citado Catálogo da Livraria dos Condes de Linhares com o n.º 761, tratando-se comprovadamente do mesmo exemplar que reproduzimos no presente trabalho.

²⁰ Cf. "Reflexões políticas sobre os meios de criar e fundar solidamente em Portugal a cultura e manufactura da seda" in *D. Rodrigo de Sousa Coutinho...* tomo I, pp. 113-131.

Nas questões industriais o empenho que dedicou à captação de informações sobre as modernas técnicas manufactureiras em desenvolvimento na Europa do seu tempo deixaram múltiplos testemunhos nos relatórios que enviava para o Reino. A circulação de *maquettes* e modelos das maquinarias industriais e respectivos desenhos eram prática corrente da sua actividade diplomática²¹. Aí encontramos inúmeras referências a cópias de estampas de máquinas, a desenhos que “fazem ver”, ou que “enunciam o que se vê verificado no modelo”, o que não revela apenas o seu entendimento sobre a utilidade dessas representações gráficas mas, na generalidade, o papel que era, então, universalmente reconhecido ao desenho e às suas formas de reprodução.

Em conclusão as alusões que lhe surpreendemos relacionadas com o tema aqui desenvolvido, centram-se, sobretudo, na utilidade das imagens em particular, e do livro em geral, nas suas vertentes informativas e didácticas, aspectos que iremos reencontrar expressivamente representados na produção editorial do projecto em análise, preocupações integradas naturalmente numa perspectiva de “razão de estado” o que não significa que não tenha também cultivado outro tipo de interesses editoriais nomeadamente por obras ilustradas de luxo patrocinando projectos sobre os quais se conservam testemunhos documentais²² mas cujo significado se afasta das prioridades do presente

²¹Veja-se, por exemplo na sua “Recopilação dos Offícios expedidos de Turim no ano de 1786” a sua “Memória dos modelos de fortificação, artilharia, e máquinas militares: desenhos, memórias, máquinas e instrumentos sobre a monetação, mineralogia, e metalurgica. Sobre a hidráulica, canais de rega e navegação; eclusas de diversas espécies. Maquinas demonstrativas do tratamento de diversas artes e manufacturas; que tudo se tem expedido, ou se expede agora para o serviço de S. A.R. o Príncipe Nosso Senhor” Cf. *D. Rodrigo de Sousa Coutinho...* tomo I, pp. 91-93.

²²Na já anteriormente referida correspondência trocada com Bodoni detectamos um desses projectos que procurou concretizar insistentemente: a publicação de uma edição dos *Lusíadas* que deixará um rasto de apontamentos que seria interessante concentrar, assunto no qual surge também referenciado Francisco Vieira Portuense que acrescenta ao projecto inicial uma variante ilustrada da qual chegaria notícia às memórias de Cirillo W. Machado. A edição nunca chegaria, porém, a realizar-se. Projecto bodoniano que teve outro sorte foi a da encomenda de D. Rodrigo de uma “cantata” – *Le Virtu del Trono. Cantata per la nascita di S. A. R. Don António de Bragança Principe da Beira (da Evasio Leone Carmelitano) Parma, co’ tipi Bodoniani, 1796, in fol.* – mandada imprimir pelo futuro Conde de Linhares incluindo “uma dedicatória, impressa em portuguez, de D. Rodrigo de Souza Coutinho, dirigida a D. João de Bragança Principe do Brazil”. No catálogo da Livraria dos Condes de Linhares à data do respectivo leilão (1895), encontravam-se ainda seis exemplares da obra, estando cinco “em folhas” e apenas um encadernado.

trabalho tornando-se uma evidência que D. Rodrigo de Sousa Coutinho não projectou a Casa Literária do Arco do Cego para a produção de obras de aparato, sendo necessário estabelecer aqui uma prudente distinção entre o gosto pessoal e os princípios aplicados no desenvolvimento de um empreendimento de interesse público.

Frei José Mariano da Conceição Veloso, por seu turno, desde cedo se revelou atento à função da imagem desde o seu tirocínio como naturalista durante a longa campanha que conduziu à monumental recolha vertida na *Flora Fluminense* que reúne mais de um milhar de ilustrações.

Acompanhemos numa evolução cronológica os testemunhos da sua visão sobre a matéria.

Não deixaremos de recordar de passagem a inserção das “estampas iluminadas” no *Palladio Portuguez ou Clarim de Pallas* (1796)²³, efémero periódico destinado a anunciar “os novos descobrimentos e melhoramentos na Agricultura, Artes, Manufacturas e Comércio”, inovação a que esteve certamente ligado.

O seu ponto de vista sobre a utilização da imagem transparece de forma mais objectiva nos princípios que repetidamente desenvolve nos prefácios dos trabalhos publicados no projecto editorial de que havia sido incumbido.

Se a tutela de D. Rodrigo se encontra bem presente a acção de Frei Veloso mais directamente no terreno acautelando princípios editoriais e processos técnicos não deixa lugar a dúvidas.

Na correspondência trocada entre D. Rodrigo e Bodoni localizamos a elucidativa resposta do primeiro a uma aparente proposta do segundo para tornar este projecto ilustrado: “Je crois tout comme vous que L’Edition pourroit etre plus riche avec les Gravures, mais qu’elle ne seroit pas pour cela plus magnifique comme Production Typographique...” Cf. Agostinho ARAÚJO - *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-romântica em Portugal - Temas de Pintura e seu consumo (1780-1825)*, Porto, tese policopiada apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do porto, 1991, Volume II, apêndice n.º 9, pág. 213.

São de há muito conhecidos os pontos de contacto entre D. Rodrigo Sousa Coutinho e Bodoni envolvendo igualmente o pintor Vieira Portuense. Cf. Francisco Cordeiro Blanco “Uma carta inédita do pintor Vieira Portuense” in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, n.º 3, 1948, pp. 147, e sobretudo a já citada obra de Agostinho Araújo. No catálogo da exposição realizada em 2001 no Museu Soares dos Reis *Francisco Vieira – O portuense (1765-1805)* o artigo de Giuseppina Raggi “Vieira, Rosaspina, Bodoni: Uma relação ininterrupta entre a Emília Italiana e Portugal” actualiza alguns aspectos da questão com especial ênfase no relacionamento de Vieira Portuense com Bodoni.

²³ Cf. A.A.V.V. *A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda – Biblioteca Nacional, 1999, Catálogo n.º 124. A partir de agora identificaremos as obras referenciadas apenas pela termo *Catálogo do Arco do Cego*, seguido do respectivo n.º de entrada.

Na *Sciencia das Sombras* de Dupain, que anuncia a produção do Arco do Cego na área da Tratadística de Belas-Artes e que indiscutivelmente pertence à família do projecto, no prefácio assinado por Veloso assinala-se claramente a intenção da edição e das suas ilustrações:

“o objectivo desta obra he dar regras certas, e faceis de se seguir [...] Para se conseguir isto com toda a segurança se entrou em huma minuciosa individuação, multiplicarão-se repetições em favor daquelles, aos quaes se faz preciso dizer a mesma cousa muitas vezes. Também se escolherão as figuras mais simples para as explicar como Geometra, e como Desenhador; para que por este motivos se pudesse entender melhor de todos, os que pertenderem que esta Obra lhes seja útil²⁴.”

Nos textos introdutórios de Veloso manifesta-se claramente as funções reservadas à gravura nas obras publicadas. As expressões repetem-se: “enriquecer”, “adornar”, “ajudar ao entendimento”, “facilitar o conhecimento”, numa insistência em dois aspectos fundamentais sintetizadas na muito em voga ideia de juntar o útil ao deleitável – ou nas suas própria palavras, “facilitação” e “ornamento”, princípios bem sintetizados na seguinte passagem que revela as preocupações editoriais do *Fazendeiro do Brasil*: “para que nada houvesse de faltar”... “enriqueceo e adornou a obra com 21 estampas com as quais pudessem os olhos ajudar ao entendimento na sua mais cabal e completa intiligência”²⁵.

Parece-nos, pois, consensual afirmarmos que, mesmo não negando a presença de uma função estética, as preocupações de Veloso acompanham as do próprio projecto editorial em que desempenhou papel determinante a componente técnica e científica particularmente nos domínios da História Natural e da Botânica e consequentemente da Agricultura e da Agronomia²⁶.

²⁴ DUPAIN, M. A *Sciencia das Sombras* relativas ao Desenho...por M. Dupain traduzida.. por Fr. José Mariano da Conceição Velloso, Lisboa, Na Offic. De João Procópio Correa da Silva, 1799. *Catálogo do Arco do Cego*, n.º 104.

²⁵ VELLOZO, Frei José Mariano da Conceição – *O Fazendeiro do Brasil, Cultivador*,... Tomo III, Parte II, Lisboa, Na Officina de Simão Thadeu Ferreira, 1799, pág.VII. *Catálogo do Arco do Cego*, n.º 137.

²⁶ Sobre a variação temática nas edições do Arco do Cego, veja-se Miguel Faria (1999), op. cit. pág. 117, gráfico n.º 1.

Por outro lado, tendo a produção editorial ligada ao Arco do Cego sido orientada para a divulgação, a imagem serviria ainda de elemento de aliciamento de novos públicos a partir da reconhecida sedução exercida pela sua expressão lúdica e ornamental, nalguns casos bastante “para lançar os olhos” sobre os livros.

III

Afastando, por agora, as preocupações biográficas relativamente aos artistas procuremos estabelecer uma ideia sobre o que foi a actividade da Calcografia do Arco do Cego.

Concentremo-nos na globalidade da produção, análise que se sobrepõe à das obras individuais, protagonismo pouco significativo no contexto do projecto e antecipadamente subvalorizado pela doutrina assumida pelo próprio editor, que sublinhava a intencionalidade reprodutiva dos trabalhos, qualificando-os pela sua fidelidade aos originais copiados e não pela afirmação de virtuosismos estilísticos ou técnicos personalizados, conforme podemos confirmar nas dedicatórias de Veloso ao príncipe regente: “tal he, Senhor, a indole da Obra, que presentemente faço subir à Augusta presença de Vossa Alteza Real, esforçando-me, quanto pude, a que as Estampas, que igualmente ornão esta Edição Portuguesa, fossem mais conformes, que podessem ser, aos seus originaes”²⁷.

Na realidade esta componente reprodutiva, ainda não totalmente levantada, teve um peso determinante na produção da calcografia do Arco do Cego.

As habituais abreviaturas identificadoras da autoria *inv* (de *invenit*) ou mesmo *del* (*delineavit*) são muito raras nas imagens impressas sob a sua chancela. As identificações limitam-se quase invariavelmente ao trabalho

²⁷ VELLOZO, Frei José Mariano da Conceição – *O Fazendeiro do Brasil, Cultivador...* Tomo III, Parte II, Lisboa, Na Officina de Simão Thadeu Ferreira, 1799, pág. VII. *Catálogo do Arco do Cego*, n.º 137.

dos abridores: *sculp* (de *sculptit*) no *Arco do Cego*, gravou no *Arco do Cego*, *fec.* (*fecit*), *fes.* no *Arco do Cego*, etc. Surgem, ainda, as iniciais *cp*²⁸, que identificamos como sinal de *cópia*.

O objectivo prioritário não se deve, pois, procurar no território e nos valores da autoria artística, mas na eficaz utilização do conteúdo informativo ou ornamental da imagem no contexto da edição que, no caso presente, se inseria com frequência num esforço de produção de versões portuguesas a partir de originais em línguas estrangeiras²⁹.

Por razões óbvias o rigor da *tradução* das ilustrações era mais facilmente avaliável do que o da componente literária, mas o princípio equacionado servia para os dois sistemas de linguagem, a escrita e a imagem, que deveriam nas suas especificidades reflectir com fidelidade os originais.

Face a esta realidade a preocupação em definir uma “expressão estilística” autónoma na produção gráfica do *Arco do Cego* torna-se desajustada, se tivermos presente essa condição utilitária derivada da “cópia” predominante, prioridade assumida e que quando muito nos poderá conduzir ao gosto internacional do período, ideia que analisaremos numa outra perspectiva mais adiante.

Esta inclinação vocacional ajuda a compreender a função - escola que no seu curto período de existência se desenvolveu nas oficinas Calcográficas do *Arco do Cego*, actividade que mereceu mesmo pública notícia, com chamada à legenda de algumas imagens referindo explicitamente essa condição de aprendizagem.

Mas existem algumas excepções a esta regra sob as quais concentramos agora nossa atenção.

O frontispício do tomo II, parte I do *Fazendeiro do Brasil*, apresenta a seguinte identificação de autoria: “*Vianna dez. e a grav.*”, assinalando um dos raros casos detectados em que o desenho e a correspondente reprodução calcográfica são da responsabilidade do mesmo artista.

²⁸ Vejam-se, por exemplo, os trabalhos assinados por Freitas na tradução da obra de Fulton – *Tratado do melhoramento da navegação por canaes...*, Lisboa, Casa Literária do *Arco do Cego*, 1800. *Catálogo do Arco do Cego*, n.º 35.

²⁹ No conjunto de obras consideradas no referido Catálogo da Exposição comemorativa do bicentenário as traduções representam mais de 50 por cento do total da produção, em particular de originais franceses e ingleses.

Na mesma obra (tomo I, parte I) na gravura intitulada “Plano da reforma das moendas e picadeiros dos Engenhos de assucar...” surgem-nos as seguintes indicações: *Correa dez. R. de I.* (abreviatura de “desenhou no Rio de Janeiro”).

Este último caso integra uma tipologia de imagens que inclui outros exemplos documentados em que os desenhos originais que serviram para o trabalho dos gravadores foram criados na órbita dos colaboradores literários da Casa Literária do Arco do Cego, constituindo exemplo do esforço de *amadores* sem preparação para a actividade artística. Registemos os desenhos originais de Manuel Arruda da Câmara base das gravuras que ilustraram a sua *Memória sobre a cultura dos algodoeiros*,³⁰ que o próprio afirma terem sido “pintadas por mim mesmo” acrescentando ainda “tão bem desenhiei os engenhos de assucar...”³¹, protestando a necessidade urgente de um desenhador para desempenho daquelas tarefas.

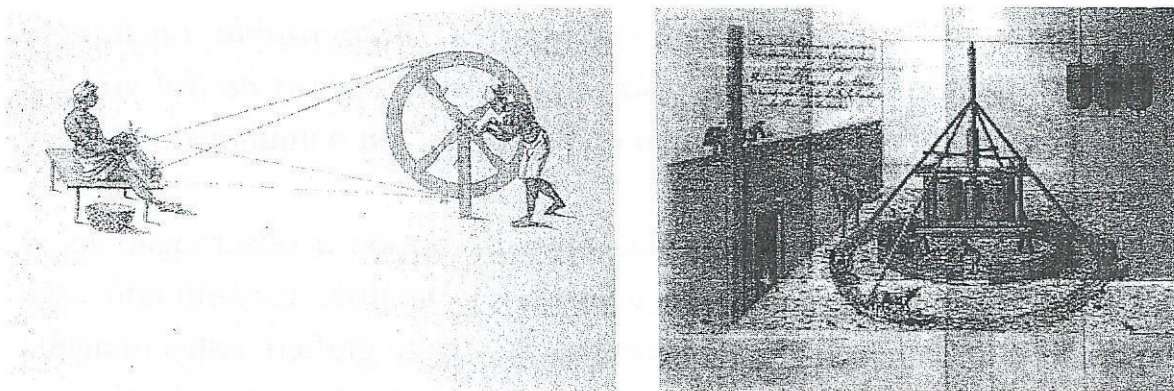


Fig. n.º 2 ab - Ilustrações da obra de Manuel Arruda da Câmara - *Memória sobre a cultura dos algodoeiros*, Lisboa, Casa Literária do Arco do Cego, 1799, INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

Olhando estas imagens [fig. n.º 2 ab] e comparando-as com as suas similares do acervo do Arco de Cego encontramos na expressão da sua ingenuidade a única forma de distinção de uma expressão autónoma onde uma vez mais a questão da qualidade plástica é subvalorizada em benefício do

³⁰ *Catálogo Arco do Cego*, n.º 15.

³¹ Cf. SIMON, W.J. – *Scientific Expeditions in the Portuguese Overseas Territories*, Lisboa, IICT, 1983, apêndice pág. 173.

efeito prático pretendido e estruturante na cultura editorial daquela casa impressora.

Por outro lado sabemos da existência, na extensa equipa de colaboradores do estabelecimento, de artistas habilitados para a *invenção*, para criar a *ideia*: de Joaquim Carneiro da Silva a José da Cunha Taborda e a Jerónimo Barros Ferreira, de Máximo Paulino dos Reis a “José de Almeida Furtado o “Gata”³².

Da passagem de Taborda pelas oficinas do Arco do Cego, “mestre desenhador” como vem referido no *Livro de Caixa...*, conservam-se as provas das gravuras executadas a partir de originais da sua autoria (*T. da Cunha delin* ou *T. da Cunha inven.*), destinadas a uma edição bilingue (grego/português) das poesias de Anacreonte com tradução a cargo de Manuel Maria Barbosa du Bocage e, que, embora anunciada nos catálogos das edições do Arco do Cego não encontramos notícia segura da sua impressão.

Um último aspecto é de salientar neste ponto o das imagens que ilustram obras relativas a temáticas nacionais ou relacionadas com o território do Brasil, como, por exemplo, a *Phitographia Lusitaniae* (1800) de Brotero³³, ou a *Memória relativa aos eclipses do Sol visíveis em Lisboa...* (1800) de Damoiseau de Monfort³⁴, ou o anunciado *Aviário Brasílico...*(1800)³⁵.

A especificidade dos temas tratados impõe a observação local das espécies ou dos fenómenos naturais em análise, constituindo essa experiência a fonte primária da execução do registo gráfico. Estas imagens derivam, por outro lado, de uma estreita colaboração entre cientistas e artistas³⁶, reservando os primeiros parte substancial da respectiva autoria intelectual.

³² Sobre a passagem destes artistas pelo Arco do Cego, veja-se o nosso citado artigo do catálogo da exposição comemorativa do bicentenário.

³³ *Catálogo Arco do Cego*, n.º 14.

³⁴ *Catálogo Arco do Cego*, n.º 24.

³⁵ *Catálogo Arco do Cego*, n.º 80. Certamente pertencentes a esta última obra, de que só foi publicado o prospecto anunciando as características da edição, localizámos nas chapas que se conservam no Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, algumas chapas assinadas *R. Costius Silvius Flum del.*, exemplo do tipo de recolhas em que se impunha o trabalho *in loco*.

³⁶ A propósito desta colaboração entre artistas e cientistas veja-se o nosso citado trabalho *A Imagem Útil*, pp. 82-89.

Assinale-se, a título de exemplo, que na citada *Memória relativa aos eclipses do Sol...*, o nome do autor aparece na identificação das imagens (“Damoiseau de Monfort. inv.”) a par do do gravador (“Eloy Esculp. No Arco do Cego”).

Estas considerações permitem-nos concluir de que a componente *inventiva* não estava totalmente arredada da actividade da calcografia do Arco do Cego, embora fosse no curto período da sua existência secundarizada, relação que poderia vir a ser alterada no contexto de desenvolvimento do projecto, ultrapassada que fosse a fase de lançamento que incluía, em paralelo, a formação de uma multifacetada equipa de gravadores.

Prosseguindo este exercício, o seguinte movimento lógico que se nos apresenta é o de inventariarmos a quantidade de imagens produzidas, informação a que podemos aceder seguindo diferentes critérios. Avancemos, por agora, com os dados seguros disponíveis. Se tomarmos como universo quantitativo o conjunto de 83 publicações identificadas no catálogo recentemente editado contabilizamos 342 imagens³⁷. Este resultado é manifestamente reduzido para a expressão real dos trabalhos realizados mas constitui, à partida um item de referência sólido.

Alargando o nosso inventário a todos os títulos incluídos no catálogo, impressos noutras tipografias, levantámos mais 293 gravuras. Mas falta-nos, mesmo assim, avaliar os trabalhos relativos à *Flora Fluminense*, as gravuras executadas destinadas a publicações que nunca chegaram a ser editadas em livro, as séries de retratos e outras imagens avulsas abertas para serem comercializadas separadamente, etc.

Como marcos de referência fixemos então como mínimo as 342 imagens provenientes das edições com a chancela da Casa Literária do Arco do Cego, e as 1348 chapas de cobre gravadas enviadas para o Brasil no início do século XIX, constantes na “Relação dos Livros e Chapas que se Remetem da Imprensa Régia de Lisboa para a Biblioteca

³⁷ Número já corrigido relativamente à soma aritmética das gravuras insertas na referidas obras que totalizavam menos uma imagem por ter sido considerado um exemplar incompleto do título n.º 42, LACROIX, Demétrius de – *O consórcio das flores*, que na realidade inclui duas gravuras e não uma como ali vem indicado. Não se incluem nesta contagem as vinhetas, nem tábuas e tabelas tipográficas.

de S. A. R. na Corte do Rio de Janeiro...”³⁸, número máximo com base documental que não podemos ainda considerar como exaustivo mas, porém, mais próximo da realidade³⁹.

Uma terceira questão mais complexa é a de procurarmos classificar que tipo de imagens se produziram na calcografia do Arco do Cego.

Naturalmente que os registos gráficos acompanhavam sensivelmente as temáticas dos textos “ornamentando-os” ou “facilitando-os”⁴⁰ seguindo os princípios determinados pelo seu editor.

Mas esta evidência não estabelece totalmente o modelo que procuramos fixar.

Se quisermos evitar essa confortável orientação submetida à temática deparamo-nos com uma deficiente terminologia relativamente aos diferentes campos iconográficos, consequência do cruzamento de interesses e gírias oriundas de disciplinas diferentes, que encontram neste domínio da imagem inserta no livro um ponto de encontro justificando, em parte, a ausência de uma linguagem controlada subsidiária da matéria em análise.

Uma das formas de analisar a produção calcográfica do Arco do Cego será a da percorrermos a escala ampla definida em torno do eixo ornamentação/desornamentação.

Num extremo encontraremos a imagem do frontispício decorativo alegórico e no outro o registo diagramático em que a componente estética cede totalmente o lugar ao aspecto explicativo.

No campo em que a componente ornamental predomina encontraremos ainda outro tipo de manifestações iconográficas desde o retrato até à cartografia decorativa, passando por algumas variantes de imagens didácticas que não prescindem, porém, de ornamentar.

³⁸ Cf. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da – *Oficina Tipográfica; Calcografica e Literária do Arco do Cego – Estampas*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1976, pág.13.

³⁹ Desenvolvemos neste momento, em colaboração com o Arquivo da Imprensa Nacional /Casa da Moeda, um projecto de inventariação mais rigoroso que a seu tempo divulgaremos.

⁴⁰ VELLOZO, Frei José Mariano da Conceição – *O Fazendeiro do Brasil, Cultivador...* Tomo III, Parte II, Lisboa, Na Officina de Simão Thadeu Ferreira, 1799, pág. VIII. *Catálogo Arco do Cego*, n.º 137.

Este último domínio tem, na sua globalidade, um peso dominante na produção, constituindo um amplo universo onde é possível distinguir subconjuntos que nos poderão auxiliar numa mais rigorosa sistematização.

Enunciemos os mais visíveis grupos de ilustrações destacáveis deste universo da imagem didáctica.

No domínio das representações da fisionomia das espécies naturais, recordemos as retratadas na já referida *Phitographia Lusitaniae*

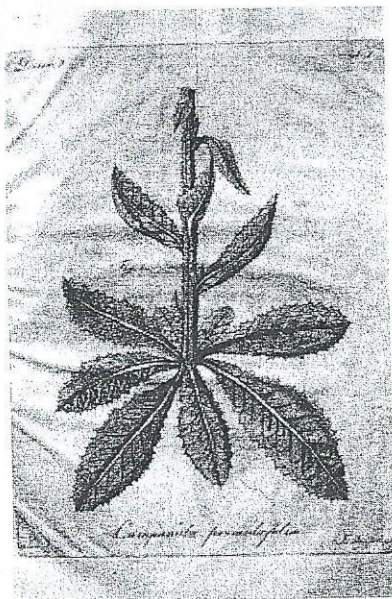


Fig. n.º 3 - Ilustrações da obra de Félix Avelar Brotero - *Phitographia Lusitaniae...*, Lisboa, Casa Literária do Arco do Cego, 1800, INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.⁴¹

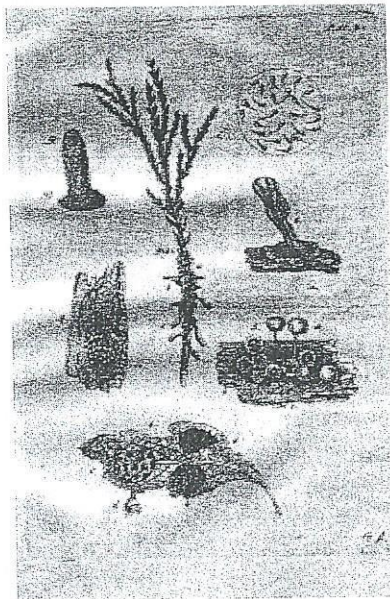


Fig. n.º 4 - Ilustrações da obra de Persoon, *Tentamen Dispositionis Methodicae Fungorum...* Lisboa, Casa Literária do Arco do Cego, 1800, INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.⁴²

de Brotero, [Fig. n.º 3] ou na edição latina da obra de Persoon, *Tentamen Dispositionis Methodicae Fungorum...*, [Fig. n.º 4] que seguem na sua construção uma linguagem internacional obedecendo aos princípios taxonómicos de Lineu, registando as várias componentes da morfologia da planta com especial destaque para os seus órgãos reprodutores, alvo de figuras autónomas e planos de pormenor, nalguns aspectos apresentando mesmo inovadoras imagens microscópicas.

⁴¹ Catálogo Arco do Cego, n.º 14.

⁴² Catálogo Arco do Cego, n.º 61.

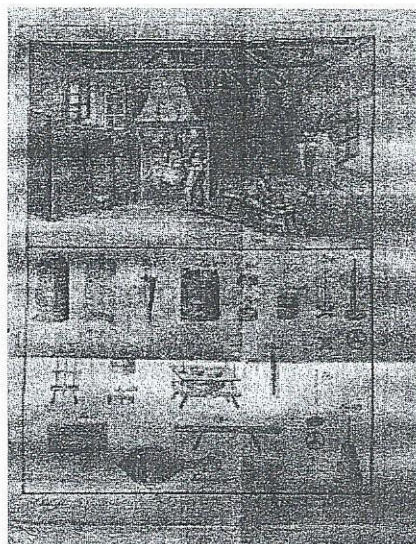


Fig. n.º 5 - Ilustração destinada à obra de José Mariano da Conceição Veloso – *O Fazendeiro do Brasil criador*. INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

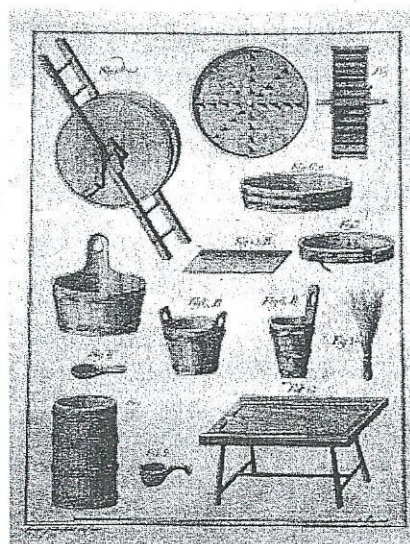


Fig. n.º 6 - Ilustração destinada à obra de José Mariano da Conceição Veloso – *O Fazendeiro do Brasil criador*. Prova de gravura a buril sobre chapa de cobre executada por Souto na Calcografia do Arco do Cego. INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

Num segundo grupo de evidente inspiração enciclopedista, envolvendo tematicamente o domínio das Artes e Ofícios, registamos diversas modalidades consagradas nos volumes de ilustrações daquele emblemático projecto editorial, oscilando entre o modelo em que a imagem se decompõe em dois ou mais fragmentos apresentando ao topo um aspecto interior da oficina, seguido de imagem que descreve em pormenor as diversas maquinarias e ferramentas em uso, [fig. n.º 5] uma segunda variante que se desenvolve exclusivamente em torno da representação dos utensílios [fig. n.º 6]; haverá ainda a considerar os exercícios de manipulação das ferramentas, expressão fundamental desse mundo manufactureiro pré-revolução industrial onde a energia humana constituía a força motriz dominante [fig. n.º 7] e ainda o desenho técnico de máquinas e engenhos, procurando oferecer uma leitura integral, apresentando o feixe de planos necessários – planta, alçado, corte, etc., permitindo assim ao observador entender a construção e funcionamento mecânico do engenho [fig. n.º 8].

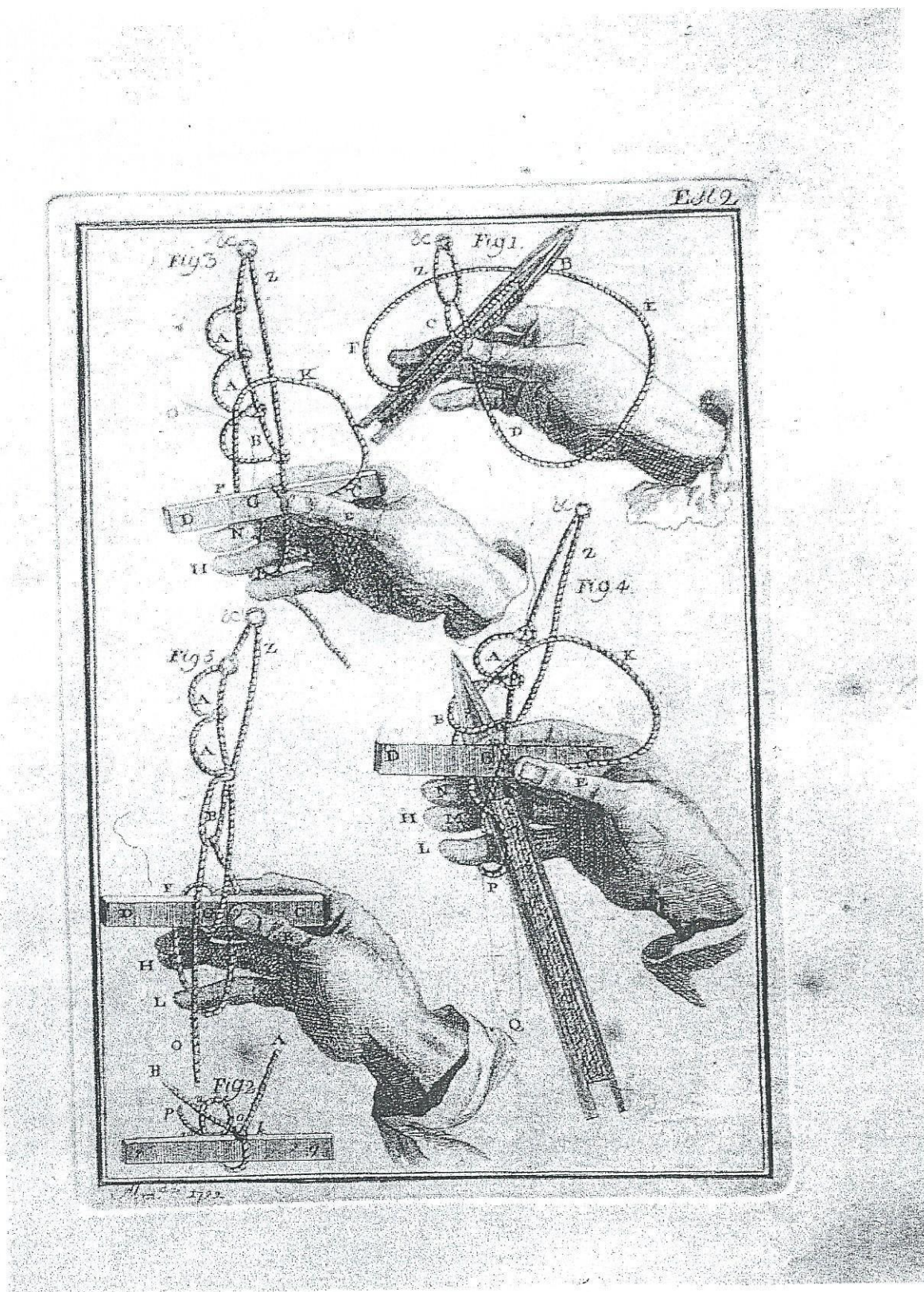


Fig. n.º 7 – Ilustração destinada à obra de - *Arte de Pescar...* Prova de gravura aberta a buril sobre chapa de cobre por Almeida na Calcografia do Arco do Cego. INCM -Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

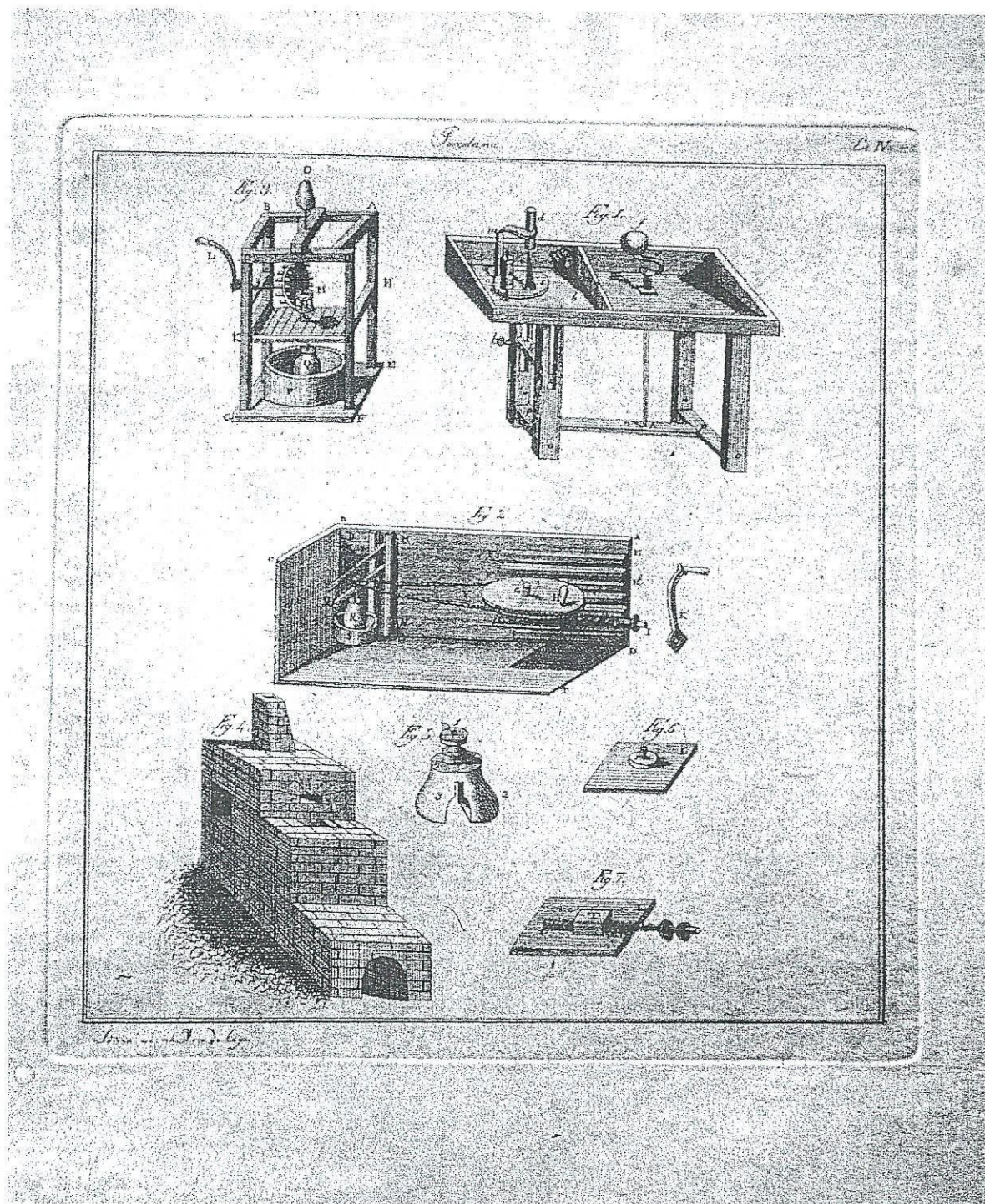


Fig. n.º 8 - Ilustração destinada à obra de Nicolas Milly - *Arte da Porcelana...*, Lisboa, na Impressão Régia, 1806. Prova de gravura aberta a buril sobre chapa de cobre por Souza na Calcografia do Arco do Cego. INCM – Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

Assinale-se neste grupo não só a inspiração enciclopedista mas também a influência directa da monumental obra de Diderot e d'Alembert bem explicita na cópia em série dos originais, por vezes apresentando curiosas recomposições, constituindo a fonte iconográfica identificável, com maior peso na produção gráfica da oficina calcográfica do Arco do Cego.[fig. n.º 9 ab]

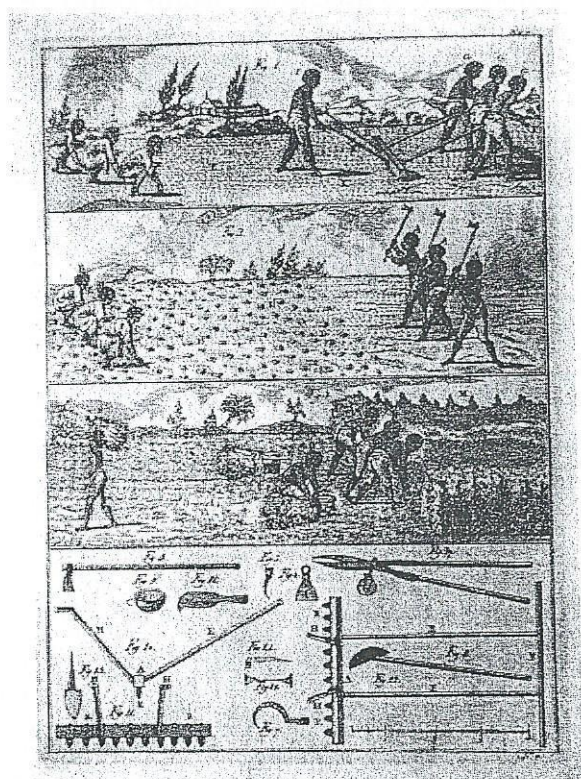


Fig. n.º 9 a - Ilustração da obra de José Mariano da Conceição Veloso –
– *O fazendeiro do Brazil cultivador*
(tomo II, parte II), Lisboa,
Na Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1800.
INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

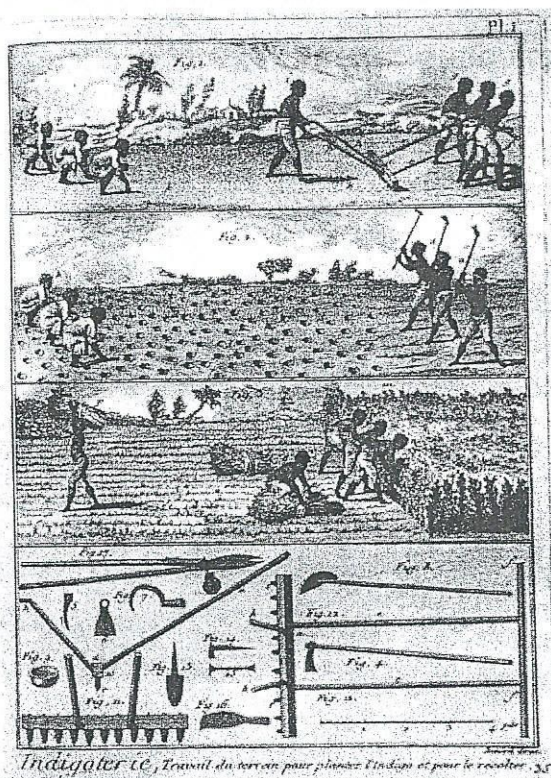


Fig. n.º 9 b - *Recueil de Planches de
L'Encyclopédie par ordre de matières.*
Tome Quatrième,
A Paris, Chez Panckoucke,
A Liege Chez Plomteux,
MDCCLXXXV.

Um terceiro grupo centra-se sobre o desenho de arquitectura e de figura que localizamos, desde logo, no núcleo de tratados de belas-artes editados por Frei Veloso, que vão desde a proporção anatómica, as regras das projecções prespécticas, reduzindo-se nalguns não raros exemplos à expressão mais simples do desenho geométrico [fig. n.º 10].

Finalmente um quarto grupo de expressão eminentemente diagramática onde como vimos anteriormente a expressão ornamental se encontra totalmente ausente [fig. n.º 11].

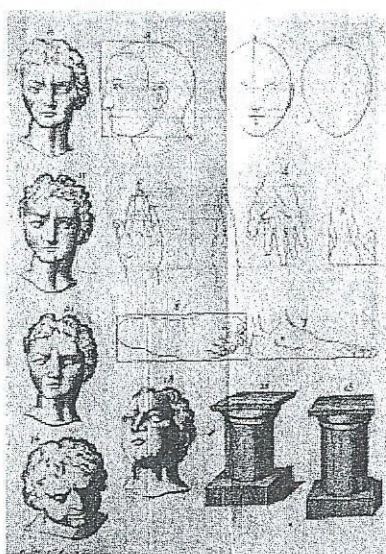


Fig. n.º 10 - Ilustração da obra de Gerard Lairese, *Principios do Desenho...*, Lisboa, Casa Literária do Arco do Cego, 1801, INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

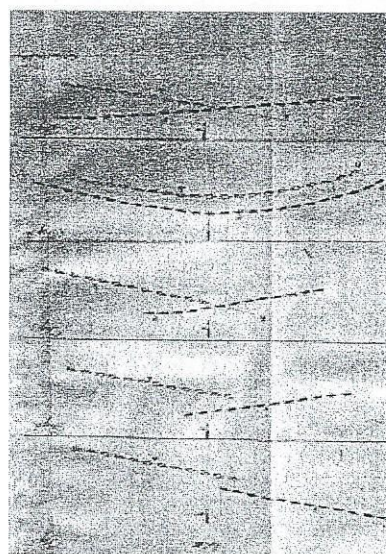


Fig. n.º 11 - Ilustração da obra de John Clerck, *Ensaio de Tática Naval*, Lisboa, Casa Literária do Arco do Cego, 1801, INCM - Arquivo Histórico da Imprensa Nacional.

Esta tipologia poderá não concordar com o ambicioso horizonte de especialização revelado num documento conservado no Arquivo Histórico Ultramarino onde se dividia o corpo de gravadores em “figuristas”, “arquitectos” e “paisagens e ornatos”⁴³ um plano que pode, porém, não ter sido possível levar adiante dada a efemeridade dos estabelecimentos do Arco do Cego.

⁴³ Cf. Lygia da CUNHA. op. cit. pág.10

Poderemos, neste fase, avançar com algumas primeiras conclusões.

Em primeiro lugar se nos limitarmos à análise das 342 gravuras distribuídas pelos 83 títulos identificados com a chancela editorial do Arco do Cego, constatamos que as representações de funções prioritariamente ornamentais não ultrapassam a dezena e meia o que significa menos de 5% do total das imagens utilizadas.

Deste modo a grande maioria das representações gráficas encontra-se vinculada a funções didácticas o que nos dá, não só uma ideia clara da vocação que estava destinada à componente da ilustração nas edições do Arco do Cego, mas sobretudo da essência do próprio projecto editorial ali sediado.

Em segundo lugar salientemos a filiação a correntes internacionais das diversas modalidades de expressão gráfica desenvolvidas, seja por força da opção dos seus autores à luz das convenções científicas da época, seja pelo objectivo assumido de divulgar versões portuguesas de originais em línguas estrangeiras obras que deviam reunir ao correcto exercício da tradução a cópia rigorosa das imagens.

Nesta segunda vertente sobressai, como acima referimos, a influência da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, cuja verdadeira expressão ainda não se encontra devidamente avaliada⁴⁴.

⁴⁴ Os dados comparativos que seguimos reportam-se à edição de 1784, (Paris, Panckoucke e Liège, Plomteux) existente no Arquivo Histórico da Imprensa Nacional. Prosseguimos as investigações sobre o eco da *Encyclopedie* na produção gráfica do Arco do Cego com a colaboração de Madeleine Pinault Sorensen do departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre, especialista na ilustração daquela obra.

IV

O conjunto de temas desenvolvidos neste trabalho, alguns, note-se, apenas superficialmente tratados, oferecem-nos já uma ideia da importância que um estudo rigoroso da Casa Literária, Calcográfica e Tipoplástica do Arco do Cego poderá constituir para diversas áreas de investigação.

Embora o nosso ponto de vista se tenha centrado sobre a área da produção gráfica, fixemos agora, numa visão panorâmica a razão, ou as razões, pelas quais entendemos considerar este um caso excepcional de estudo.

No domínio da História do livro, registre-se a complexidade da organização da Casa Literária, empresa onde se alinhavam todos os elos da cadeia da produção editorial, desde os “associados literários” aos tradutores, à criação de uma escola de gravura simultaneamente orientada para a produção aplicada à edição, conjuntamente com artistas inventores, iluminadores, encadernadores, tipógrafos e impressores. A concentração do essencial num único estabelecimento justificará certamente o ritmo das impressões verificado no Arco do Cego ficando, ainda, por levantar o impacto da sua integração na Imprensa Régia, nomeadamente na revitalização editorial desta última depois da reestruturação de 1801.

Outra questão em aberto é a da acção da oficina tipoplástica do Arco do Cego no fornecimento de outras casas impressoras de que existem algumas notícias por aprofundar.

A identificação de linhas de orientação ideológica dominantes no catálogo das obras editadas, a par da análise do peso relativo da produção destinada ao território do Brasil – recorde-se que à data ainda ali se mantinha a proibição da imprensa – são dois temas por desenvolver convenientemente.

No domínio específico da edição ilustrada, recolhemos provas da repetição das mesmas imagens em diferentes títulos o que pressupõe a intenção em criar uma espécie de base de dados visuais, permitindo a reutilização das matrizes respectivas com a consequente economia de meios.

Na questão da “iluminação”, reservemos ao padre Veloso e ao projecto editorial do Arco do Cego um papel pioneiro sendo necessário avaliar o eco na Imprensa Régia da gravura colorida inserida na respectivas edições após 1801.

Ainda no âmbito da história da gravura, para além do esforço desenvolvido na edição de obras de apoio aos aprendizes e na criação de uma escola de gravura no próprio corpo do estabelecimento, interessaria aprofundar o campo da venda avulsa de gravuras e da criação da chamada Sociedade Filoprática a partir do seu corpo de colaboradores, fontes clarificadoras sobre a função da imagem e respectivo mercado em Portugal.

Recordemos que o acervo gráfico então reunido no Arco do Cego constitui ainda hoje base da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga.

Finalmente no âmbito da História da Arte, o Arco do Cego serviu de estação de passagem a artistas que viriam a ascender à primeira linha da universo das belas-artes em Portugal. Seria duplamente interessante reconstituir essa fase mais ou menos ignorada das biografias oficiais dos já citados Joaquim Carneiro da Silva, José da Cunha Taborda, Jerónimo Barros Ferreira, Máximo Paulino dos Reis e José de Almeida Furtado, a par do levantamento dos respectivos trabalhos efectuados na Casa Literária. Finalmente o número excepcional de gravadores que trabalharam e aprenderam na Calcografia do Arco do Cego mereceriam também o seu direito à biografia num dicionário⁴⁵ que permitisse entender os respectivos itinerários e percursos profissionais no conturbado período que depois se instalaria em Portugal.

⁴⁵ Já esboçado no referido *Catálogo do Arco do Cego* são numa orientação por Ana Paula TUDELA.

A Casa Literária do Arco do Cego, mais do que qualquer casa impressora do seu tempo foi criada para pôr em marcha um projecto editorial específico depois diluído na Imprensa Régia.

A expressão utilitária da maioria das obras editadas sob a sua chancela provam a consistência desta ideia que fazem dela provavelmente a sede mais próxima das empresas enciclopédicas que se desenvolveram na Europa contemporânea. Na ausência de um projecto em língua portuguesa destas características – como em Espanha existiu o projecto de António de Sancha⁴⁶ – o Arco do Cego merece ser reavaliado em toda a sua extensão.

Não podemos avaliar se os objectivos traçados foram totalmente alcançados nomeadamente na constatação dos níveis de leitura efectiva que as obras impressas, que chegaram a atingir tiragens de 2000 exemplares, alcançaram no seu tempo.

Partindo de todo o ideário que surpreendemos, por exemplo, nos prefácios de Frei Veloso no *Fazendeiro do Brasil*, ficamos inevitavelmente a par do que o poder político, ou pelo menos uma parte activa da *intelligentsia* político-científica do período, estava disposto a patrocinar e em última análise daquilo que queriam que chegasse impresso ao Brasil.

A existência da Casa Literária, por tudo o que foi anteriormente enunciado, deve merecer o desenvolvimento de estudos sectoriais que reequacionem a sua *biografia* permitindo, numa visão integrada, a avaliação da sua real importância no processo cultural português do final do *Antigo Regime*.

⁴⁶ Veja-se, a propósito, do projecto de tradução da *Encyclopedie* para castelhano, Antonio de Sancha (1720-1790) *reinventor de Lecturas y Hacedor de Libros*, Madrid, Real Academia de Belas Artes de San Fernando, 1997, pág.43.

Bocage, tradutor para a Casa Literária do Arco do Cego

Justino Mendes de Almeida*

Que Bocage foi bom tradutor de poemas latinos é afirmação só contestada por José Agostinho de Macedo, esse crítico implacável, a quem ninguém escapou, nem o próprio Luís de Camões. Em apoio da boa qualidade das traduções de Bocage teríamos, se necessário fosse, o testemunho de António Feliciano de Castilho – outro apreciado tradutor – que, ao verter para português os *Amores* de Ovídio, não se eximiu a escrever no ‘prólogo’: ‘Quando Virgílio traduz Homero, é ainda Virgílio. Quando Delille e Aníbal Caro traduzem Virgílio, por ele e com ele se immortalizam. Bocage, quase que não brilha mais pelos seus incomparáveis sonetos do que pelas suas traduções.’; e, noutro passo, na versão das *Metamorfoses*, também de Ovídio, diz que não prossegue a tradução porque já existia a de Bocage que confessava não conseguir suplantar.

E não só do latim, também de outros idiomas, românicos, em particular do francês e do italiano, são conhecidas versões por Elmano Sadino. Enfim, Bocage tradutor, é um tema que está longe de se considerar esgotado. Até porque seria necessário desfazer de vez a crítica desbocada de José Agostinho de Macedo ao vol. IV das *Obras Poéticas* de Bocage, publicadas ‘com um discurso sobre a vida e escritos deste poeta por José Maria da Costa e Silva’, na Imprensa Régia, em 1812. Bocage morrera em 1805 e José Agostinho de Macedo publica a sua feroz apreciação em 1813, com este título depreciativo e logo contundente: *Considerações Mansas sobre o Quarto Volume das Obras Metricas de Manuel Bocage*. É um opúsculo de 39 pp. Convém, no

* Reitor da Universidade Autónoma de Lisboa.

entanto, advertir que, por sua vez, de Bocage se publicara no vol. IV do *Investigador Portuguez* (1812) a *Pena de Talião: Sátira a José Agostinho de Macedo*, o que torna menos surpreendente o texto acutilante de Macedo.

É um assunto assaz intrincado este das edições das obras de Bocage, em vida do poeta e depois da morte. Multiplicam-se os textos, muitas vezes editados sem escrúpulos, em edições e mais edições, porque o poeta, tornado figura proverbial pela mordacidade satírica, pelo repentismo e também pela jovialidade licenciosa, conquistou a atenção de uma multidão de leitores. Até que em 1853, graças à dedicação literária de Inocêncio Francisco da Silva, o fundador do *Dicionário Bibliográfico Português*, que, com L. A. Rebelo da Silva, dá início a uma edição de *Poesias de Manuel Maria Barbosa du Bocage*, em 6 volumes, que por muitos anos foi considerada a melhor edição de Bocage. Digo por muitos anos, porque em 1965, no 2º centenário do nascimento do poeta, o Instituto de Alta Cultura confiou ao Prof. Hernâni Cidade uma nova edição de Bocage, que passou a ser considerada a melhor. Não desconheço que outras há, como seja a dos editores Lello & Irmão, do Porto, de 1968, que reproduz um estudo antigo, desactualizado, de Teófilo Braga.

Mas traduzir, pelo gosto de traduzir, não é privilégio de todos. Não digo que o Poeta não tenha feito traduções apenas para dar satisfação a um anseio pessoal, uma forma de manifestação do seu estro. Mas o caso das versões de que hoje nos ocupamos é diferente, porque são trabalhos encomendados e pagos pela Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, ou antes, pelos responsáveis editoriais dessa iniciativa de patrocínio régio, devida a Frei José Mariano da Conceição Veloso, a quem competia a direcção dos 'trabalhos literários' dessa tipografia.

Se quisermos recordar esse período da vida de Bocage, teremos de reconhecer que foi de grande carestia de meios; o poeta vivia, por assim dizer, da 'caridade' alheia. O rol das contas da Tipografia, que pudemos consultar, dá-nos ideia de quanto recebia pelos trabalhos de tradução.

Em Fevereiro de 1798, Bocage dava entrada, sob prisão, à ordem da Inquisição, no Mosteiro de São Bento da Saúde, donde passou, em Março seguinte, para o hospício de Nossa Senhora das Necessidades, dos oratorianos de S. Filipe Néry. Posto em liberdade, por falta de razões para condenação e também pela protecção que lhe concede o ministro José de Seabra e Silva, Bocage vê-se forçado a aceitar a proposta do naturalista brasileiro, Pe. José Mariano da Conceição Veloso, para, mediante o ordenado de 24.000 réis, traduzir alguns poemas didácticos: *Os Jardins*, de Delille; *As Plantas*, de Ricardo Castel; *A Agricultura*, de Roset; e *O Consórcio das Flores* de Lacroix. Mas há mais, nem sempre citados pelos bibliógrafos: *Canto Heróico dos Portugueses na Expedição de Tripoli*, tradução do latim de José Francisco Cardoso; *Elegia a D. Rodrigo de Sousa Coutinho*, traduzida do latim de José Francisco Cardoso. Não pude consultá-los todos, mas recolhi opiniões a seu respeito, que se tratou de trabalho penoso e de grande responsabilidade, de que Bocage se saiu com brilho. Houve até quem afirmasse, com demasiada ênfase, é óbvio, de que essas traduções são ‘uma das coroas de glória mais viçosas da sua glória de poeta’.

É conhecida a lista das traduções de Bocage, para além das que fez, por encomenda, para a Casa Literária do Arco do Cego. Seguimos o elenco do *Inocência*:

Eufemia ou o Triunfo da Religião. Drama de Mr. de Arnaud, traduzido em versos portugueses. Lisboa, 1793.

História de Gil Brás de Santilhana. Traduzida em português (é de Bocage a tradução do tomo I e de 115 p. do tomo II; o resto é tradução de Luís Caetano de Campos). Lisboa, 1798.

Galathéa. Novela pastoril, imitada de Cervantes por Florian e traduzida em português. Lisboa, 1802.

Rogério e Victor de Sabran, ou o tragico effeito do ciúme. Traduzido. Lisboa, 1802 (?).

Ericia, ou a Vestal. Tragédia traduzida. Lisboa, 1805.

Raimundo e Mariana. Novela espanhola traduzida do francês. Lisboa, 1819.

O Casamento por Vingança. Novela traduzida. Lisboa, 1820.

De todas estas traduções se fizeram repetidas edições em Portugal e no Brasil. As duas últimas que citei são edições póstumas. Traduções parcelares de Racine, Rousseau, da écloga V de Virgílio, de Bión de Esmirna, através da versão latina, de Mosco, a morte de Lucrecia (do livro II dos *Fastos*, de Ovídio), o bosque de Marselha (do livro III da *Farsália* de Lucano), dos cantos IX e XX da *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, *Descrição do Dilúvio*, de Gessner, vários passos da *Henriade* de Voltaire, *A Colombiáda ou a Fé Levada ao Novo Mundo*, poema de Madame Du Bocage (canto I) e, por último, de trechos escolhidos dos XV livros das *Metamorfoses*, de Ovídio.

Se bem que a actividade de tradutor não seja bastante para reservar a Bocage lugar de primeiro plano na história literária portuguesa, mas sim o poeta dos sonetos, cuja arte aprendeu em Camões e até dos subgéneros clássicos e arcádicos (ode, canção, idílio, cançoneta, cantata), como evidenciou Jacinto do Prado Coelho, ainda assim Bocage tradutor não deveria ser esquecido, e o *Dicionário de Literatura* omite completamente esta feição da obra bocagiana.

Será o momento de apreciarmos duas traduções pedidas pela Casa Literária do Arco do Cego: o *Canto Heróico do Príncipe D. João*, redigido em latim por José Francisco Cardoso e traduzido por Bocage, e o poema de Mr. Delille, *Os Jardins ou a Arte de Aformosear as Paisagens*, traduzido por ordem de Sua Alteza Real o Príncipe Regente.

José Francisco Cardoso, autor do canto heróico, era professor de Gramática Latina na cidade da Baía, sua terra natal. O poema que, em hexâmetros latinos, dedica ao príncipe regente D. João, em testemunho de vassalagem, profundo acatamento e gratidão, tem por tema central uma expedição portuguesa a Trípolis, cidade na Barbaria, a que as histórias de Portugal não dão grande relevo. Aqui, porém, mais do que o facto histórico, interessa-nos avaliar o valor literário do poema. E este não é inferior aos demais conhecidos. Segue um estilo muito usado nos panegíricos régios. Através da exaltação de um acontecimento, de natureza militar, como neste caso, expedição por mar, sob as ordens do Marquês de Nisa, tomando por modelo poemas clássicos, exalta-se também o monarca reinante, neste caso ainda regente. Metricamente

exacto, não lhe falta a tradicional invocação às Musas nem o acentuar dos actos heróicos em que Portugueses se distinguiram – descendo ao pormenor de citar nomes dos que sobressaíram nesses feitos. E para mais agradar ao Príncipe D. João, o autor, na parte final do poema faz uma evocação de reis de Portugal, de D. Afonso Henriques a D. Manuel. Mas a maior saudação, como seria de esperar, é para D. João, ‘Pai da Pátria, renovo insigne de monarcas, de heróis, de semideuses... do exemplo dos Avós iluminado’. O autor era bom conhecedor da *Eneida*, de Virgílio, de quem cita conhecidas apóstrofes como *o terque quaterque beati* da fala de Eneas ante as muralhas de Tróia. Fiel, em estilo clássico, é a tradução de Bocage. Diria mesmo que a versão de Bocage, pela riqueza lexical, supera o interesse do original latino.

Do poema em quatro cantos, *Os Jardins*, de Delille, salientemos o elucidativo ‘prólogo’ do tradutor:

‘A gloriosa reputação do Abade Delille, como literato e como poeta, a estima geral dada ao seu *Poema dos Jardins*, onde se encontram todo o atavio, toda a graça e toda a filosofia de que é capaz o assunto, me incitou a versificá-lo em vulgar, apurando nisso o cabedal que possuo em poesia, cabedal muito inferior ao apreço e acolheita de que estou em dívida com os meus compatriotas. O amor à Glória e à Gratidão talvez ainda criem na minha alma um ardor que a fecunde, tornando-me digno do affecto com que me honra o Público; e, entretanto, lhe apresento esta versão, a mais concisa, a mais fiel que pude ordená-la, e em que só usei o circunlóquio nos lugares cuja tradução literal se não compadecia, a meu ver, com a elegância que deve reinar em todas as composições poéticas.’

Jacques Delille, professor do Colégio de França, beneficiário da abadia de St. Severin, donde lhe veio o título de ‘abade’, sem nunca se ter ordenado, envolveu-se a fundo na Revolução Francesa, que acabou por lhe ser desfavorável; poeta que se tornou familiar aos classicistas pela sua tradução das *Geórgicas* de Virgílio, lida em público por Voltaire na Academia Francesa. Para Chateaubriand, ‘Delille, poeta hoje desprezado, foi, na realidade, o Ovídio de França’. Outros o consideraram o melhor poeta francês, depois de Voltaire.

Já se deduz com que entusiasmo, Bocage, um defensor da Liberdade, deusa da Revolução Francesa, se abalança a divulgar Delille,

arauto da Revolução, em língua portuguesa. E fá-lo a partir de um dístico de Virgílio, na écloga I – a conhecida bucólica, na qual dialogam dois pastores: Melibeu, espoliado, e Títiro, a quem foram dadas terras:

Entre os rios aqui, e as sacras fontes
Gozarás em repouso a sombra amena,

já se adivinha a substância do poema que o autor qualifica de ‘didáctico’. Ponto de partida essencial foi também o bom conhecimento e apreciação das *Geórgicas* de Virgílio, em que o Mantuano, tendo-se ocupado da agricultura geral, da viticultura e da arboricultura, da zootecnia e da apicultura, sentia não poder ocupar-se dos jardins. Em tempos, autores franceses o tentaram, mas não foram além da parte mecânica da jardinagem, ou seja, os jardins do ‘arquitecto’; faltavam os do ‘filósofo, os do pintor, os do poeta’.

Há também no autor um objectivo social: ricos e opulentos encaminham suas fortunas, não para sustentar artifícios de luxo, mas alimentar cultivadores da terra, e a riqueza volta assim à sua verdadeira fonte. A arte dos jardins, acrescida das muitas plantas ou árvores estrangeiras então reveladas, enfim, o encanto pela Natureza e a ternura por animais e plantas - moda da época - justificam o poema de Delille e os objectivos do autor:

Quem dos campos o amor inspira aos homens,
Também virtudes vosso amor lhes inspira.

O poema foi um êxito, também em Portugal, graças à inspirada tradução de Bocage. A Casa Literária do Arco do Cego ia ao encontro do gosto do público.

Volto a um tópico do princípio da minha exposição: o que levaria José Agostinho de Macedo a redigir as *Considerações Mansas sobre o Quarto Tomo das Obras Métricas de Manuel Bocage*, que induzem em erro o possível leitor, menos atento? Eu direi, antes de mais, que lhe assentam em pleno as palavras de Lactâncio que Macedo inscreve na

portada do seu opúsculo: *Quanto melius fuerat tacere...* ('melhor fora ficar calado...'). Porém, lendo com atenção, a quem conheça bem o estilo de José Agostinho ressalta que o ex-frade agostinho não atinge tanto o poeta quanto o responsável pela edição e sobretudo pela biografia de Elmano divulgada no mesmo volume quarto. Seria em consequência da *Pena de Talião: sátira a José Agostinho de Macedo*? Como quer que seja, é caso para lhe assentar com um verso de Bocage, a marcar a redacção de tão infeliz opúsculo:

Num dia em que se achou mais pachorrento.

Para finalizar, repito: se não é pelas traduções que Bocage ocupa lugar de grande relevo na literatura portuguesa, nem por isso as versões que nos legou – e coloco em primazia as traduções do latim – desmerecem de valor no conjunto das Belas-Letras do poeta português mais popular depois de Camões.

Lisboa, 26 de Janeiro de 2000.