

Três figurações do editor em Francisco de Paula Brito: o capital, a autonomia e a voz¹

Prof. Dr. Bruno Guimarães Martins (UFMG)

Resumo:

Citado brevemente nos compêndios de história literária, o pioneiro editor Francisco de Paula Brito (1809-1861) é a personagem principal desse artigo. Trata-se de deslocar o secundário ao plano principal, ou seja, de alçar o fundo à figura, para se observar literatura e história com base em uma perspectiva que considera suas condições materiais de produção e circulação. Partimos da premissa de que a instalação tardia de um sistema comunicativo baseado na imprensa no início do século XIX teve consequências para as definições dos contornos do literário no Brasil. Foi esse “atraso” o que condensou simultaneamente três diferentes aspectos da atividade de edição – o capital, a autonomia intelectual e a voz – na figura de Paula Brito. Não buscamos isolar cada um dos aspectos que caracterizam o editor, mas demonstrar que foi seu entrelaçamento, por vezes contingencial, o que promoveu a presença da escrita e da literatura no cotidiano da corte. É importante destacar que, além da superposição das figurações do editor, Paula Brito transitava livremente por todas as funções do mundo letrado, e foi seu caráter múltiplo e ambíguo o que nos permite desenhar relações entre atividades e conceitos aparentemente distantes como o tipógrafo e o autor, o manual e o intelectual, o corpo e o significado.

Palavras-chave: História editorial, Paula Brito, autor, editor, tipógrafo.

1. Introdução

Em busca dos vestígios de apropriação, marcas da *diferença* no impresso vamos observar aquele que realiza a mediação entre as restrições de um sistema de produção dos impressos e aqueles que deles se apropriam. A posição do editor se apresenta como privilegiada para identificar espaços legíveis de constrangimento e apropriação na constituição de um circuito comunicativo impresso e literário no âmbito da cultura brasileira. Daí a importância de Paula Brito, que já foi chamado “o primeiro editor digno deste nome que houve entre nós”².

A imprensa que aportou no Brasil após o estabelecimento da corte é resultado de um avançado estágio de expansão da imprensa europeia. O crescimento do mercado editorial brasileiro no século XIX, com a forte presença de empreendedores europeus, comprova a percepção dos tipógrafos imigrantes que viram na jovem nação um mercado em potencial. Parte do sucesso empresarial alcançado por Paula Brito, que adquiriu sua primeira tipografia em 1831, poderia ser explicado dentro desse contexto. Ao se aproveitar da experiência adquirida junto às melhores oficinas em atividade na época – a Tipografia Nacional, e a dos impressores franceses Ogier e Plancher – o então jovem tipógrafo inseriu-

¹ A participação no evento e a apresentação do presente artigo foi possível graças ao apoio financeiro oferecido pela FAPEMIG – Fundação ao Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais.

² Essa citação de Machado de Assis, um dos frequentadores das lojas de Paula Brito foi publicada pela primeira vez no *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865.

se em um mercado em expansão.

O início de suas atividades, talvez não por acaso, coincide com a autonomização da profissão de editor, identificada por Chartier na história editorial francesa³. Ampliando o conceito de publicação e edição em relação à sua modalidade autônoma, o autor acrescenta duas outras figurações que historicamente a precedem, mas que muito nos interessam: o editor da voz e o livreiro-editor. O primeiro momento da edição para Chartier se relaciona à enunciação oral, quando editar é publicar por meio da leitura em voz alta.

Uma primeira forma de edição, de publicação, foi precisamente a leitura em voz alta de um novo texto, que era a prática das universidades ou das cortes medievais e que permaneceu ao longo da modernidade, quando publicar um texto era lê-lo em voz alta em um salão, em uma sociedade ilustrada, em um cenáculo literário, como visto algumas vezes com a poesia, gênero que manteve este tipo de publicação e edição do texto, por meio da voz. (Chartier, 2001, p. 45)

Depois da voz, com o surgimento da imprensa surge a figura do livreiro-editor que edita sob a dominação do capital comercial. O típico livreiro-editor esteve em atividade desde o início da imprensa, quando as relações com os leitores e outros livreiros-editores, intermediadas pelos catálogos, foram determinantes para a formação de um mercado e de um público leitor. Sucendendo à voz e ao comércio, a edição ganharia aura de autonomia, ao instituir o *editor como ofício particular*. A publicação seria então definida por critérios intelectuais e estéticos.

Tanto os sermões de um Vieira ou a tradição oral condensada na voz de Gregório de Matos, quanto as atividades pioneiras de um Silva Porto ou de um Paulo Martin podem ser aproximadas das duas primeiras figurações da edição descritas por Chartier em relação a uma história editorial francesa. No entanto, os limites das figurações parecem estáticos para descrever as atividades de Paula Brito, tão diversas quanto a venda de chá, o incentivo a jovens autores nacionais e a conversa fiada nas reuniões da *Petalogica*. Nesse artigo tentaremos demonstrar que Paula Brito sobrepõe e se desloca entre as três figurações do editor, como se nossa indústria editorial, apesar da pouca idade, já nascesse “madura”, sendo o trânsito entre as figurações seu traço distintivo.

1. Livreiro-editor

Paula Brito foi um membro de uma classe intermediária ascendente no Brasil imperial que, ao se destacar no ofício tipográfico, inseriu-se no ambiente letrado. Inicialmente, seus esforços como empresário das letras muito se favoreceram dessa posição social intermediária. A intensa turbulência política que se seguiu à abdicação de Pedro I fez emergir vozes de identidades ainda incipientes que buscavam por expressão e legitimidade na então recente imprensa. As regências foram um momento de ampliação do público leitor e de disseminação da escrita e do impresso nas práticas cotidianas. Sendo ele mesmo um ascendente, Paula Brito soube não só materializar a obsessão em fazer e discutir política

³ “(...) a edição é o momento em que um texto se torna um objeto e encontra leitores. Toda as dimensões da história da cultura impressa podem se associar à figura do editor, à prática da edição, à escolha dos textos, ao negócio dos livros e ao encontro com um público de leitores. Sobre estas bases construímos o projeto [*Histoire de l'édition française*] com atenção ao nascimento do editor, se pensamos em uma profissão particular, separada do comércio da livraria ou da atividade impressa, o que nos remete à década de 1830 na França. Nesse momento a profissão de editor torna-se autônoma.” (Chartier, 2001, p. 44-45).

mas introduziu uma variedade de temáticas e formas no impresso que estava de acordo com os anseios do novo público leitor. Entraram em cena jovens estudantes, mulheres, além de uma massa de pouco letrados e iletrados. Como um legítimo *self-made man* desviou-se das limitações que uma posição política fixa poderia impor a seus negócios autodenominando-se “impressor livre”. Essa identidade prático-ideológica foi um passo decisivo em direção à construção de uma autonomia como editor. Ao publicar textos de orientações políticas divergentes, e também textos que escapavam da monomania política da imprensa da época, o editor ampliava simultaneamente seus potenciais clientes e leitores.

Muitas das notas biográficas consultadas exaltam qualidades pessoais do livreiro-editor, sendo sua “generosidade” um aspecto muito lembrado. Entretanto, talvez não só entre os admiradores encontremos sua melhor caracterização. Uma declaração do antigo sócio Próspero Diniz pode colaborar para definir a personalidade ambígua que acompanhava a obstinação empresarial de Paula Brito. O escritor baiano destilaria seus ressentimentos depois do fim d’*A Marmota na Corte*, acusando o livreiro de preferir “interesses comerciais aos sagrados preceitos da amizade”. Acreditando-se lesado, o jornalista baiano completava suas críticas acusando os interesses capitalistas do editor: “o Sr. Paula Brito é homem indefinível e insondável, porque a todos adoça com um riso francês que faz na boca quando tem de falar com alguém, mas depois, quando se trata com ele de perto conhece-se que não é amigo de ninguém”⁴.

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

2. Em busca da autonomia

Se concordamos que a autonomia editorial é decorrente de um predomínio de critérios intelectuais para ajuizar a seleção dos textos a serem publicados, ou seja, da crença de que as qualidades estéticas e intelectuais da obra devem determinar sua publicação, independentemente do lucro resultante da sua venda, teremos dificuldades em enquadrar Paula Brito a esse conceito. As transgressões ao universo literário que se iniciaram com sua própria existência – o mulato letrado – foram marcadas por uma ampla trajetória social ascendente construída com base no saber manual do tipógrafo. Dessa forma sua experiência literária foi forjada simultaneamente sobre o artífice e o *self-made man*, tanto o artista tipográfico quanto a atividade empresarial constituíram bases para sua autonomia editorial. Como vimos, o primeiro passo em direção à autonomia, ao se

⁴ *O Boticário*, n. 3, 15 de maio de 1852 *apud* CALDEIRA, 2010, p. 116.

autodenominar, “impressor-livre”, promovia uma junção entre o ofício de tipógrafo-impressor e o conceito de liberdade, ou seja, entre um *fazer* e um *ser*. A identidade de “impressor-livre” implicava em conjugar aspectos manuais da imprensa a um conceito liberal, e foi essa ambiguidade que permitiu ao editor operar uma curiosa tática quando o operário das letras servia de máscara para exercer maior liberdade intelectual. Livre de amarras ideológicas, foram as mãos autômatas do tipógrafo que possibilitaram a polifonia política e temática impressa em suas publicações. O aparente distanciamento da política, justificado pelo automatismo da própria imprensa, funcionou como abertura de um espaço inédito que libertou o editor de uma integridade conceitual ou ideológica. Servindo-se da máscara híbrida de “typographo-editor”, Paula Brito foi capaz de evitar os entraves da ação política direta, possibilitando que suas reuniões e publicações se formassem como espaços móveis e dinâmicos que, assim como a tipografia, deveriam ser regidos por um fazer artístico. Em outras palavras, ao compreender seu *fazer* como *artístico*, em especial o *fazer* tipográfico, Paula Brito impulsionou sua autonomia editorial.

Como tradutor e autor, Paula Brito deparou-se com os interesses e limitações impostos por outros editores que não ele mesmo. Essa experiência se mostrou relevante não só para sua inserção no universo literário como um igual (e não como um reles impressor ou tipógrafo), mas para que compreendesse as particularidades e dificuldades formais da criação literária, contribuindo para que valorizasse os originais escritos por brasileiros, inclusive economicamente. Aqui não podemos deixar de notar que autores estrangeiros que tiveram seus textos traduzidos e adaptados não tinham o mesmo tratamento, sendo então apropriados pelo editor que se justificava com um argumento aparentemente paradoxal: “Mas que importa ao público quem é o autor da obra? (...) O que ele quer, quando lê um romance, é que o deleitem”⁵.

Ser um autor favorecia uma percepção autoconsciente da distância percorrida entre suas intenções e o leitor, o que configura o espaço de atuação do editor. Na medida em que a obra autoral de Paula Brito se afastou de uma pedagogia moral, foi possível o fortalecimento do editor autônomo. Consciente das limitações impostas pelo processo editorial, questionando a assertividade da intenção, o autor parece abandonar o entusiasmo pedagógico e encomiástico dos primeiros escritos abraçando algum ceticismo. Dessa forma, se desenvolve uma consciência da participação ativa dos leitores na construção de um espaço literário. Além de movimentar-se entre diferentes classes sociais, da oficina tipográfica ao salão literário, foi também o deslocamento entre diferentes *fazeres* do universo letrado o que caracteriza Paula Brito: “o tipógrafo, o livreiro, o editor, o poeta e o jornalista”. Considerado como autor irrelevante ou mesmo “mau poeta”, identificamos como principal característica na prática autoral de Paula Brito uma reflexão de sua percepção ampla e complexa das letras e do literário, assim como é tematizado em mais um poema que aparentemente se destinava apenas à bajulação imperial:

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

Porém o alaúde de um mísero artista,
O canto pesado de um triste impressor,
Se d’altos Mecenas não brilham á vista,

⁵ *Apud* Süssekind, 1990, p. 92.

Só valem aquilo, que vale o cantor.⁶

Dos constantes deslocamentos entre as práticas do universo letradas surgiu uma autoconsciência multiperspectivada que impulsionou a autonomia de Paula Brito. Dessa forma, o pioneirismo da autonomia que lhe rendeu reconhecimento, não implicava apenas em escolhas estéticas ou ideológicas, mas foi resultado de reflexões conscientes de sua atividade multifacetada, incluídas as questões da arte manual tipográfica e as relações econômicas do empresário.

3. O riso autômato

Na medida em que as qualidades combinatórias da tipografia eram transmitidas interativamente aos leitores através de jogos, uma importante metareflexão se tornaria comum. Fossem jogos de palavras, enigmas ou motes a serem glosados, o que se buscava era demonstrar ao leitor as potencialidades compositivas da linguagem, ou seja, deslocá-lo para um espaço em que ele mesmo poderia desenvolver sua autonomia. Ao se afastar de um projeto que pretendia moldar o leitor, assumindo um certo descontrole no processo de significação, a publicação de jogos tipográficos funcionavam para sensibilizar os leitores para aspectos metalinguísticos do impresso. No caso dos motes, que muitas vezes assumiam uma tonalidade cômica, o desafio à glosa convidava o leitor a ser autor. Vejamos um exemplo:

Mote
*Sentada em certo lugar
Escreveu-me a minha bella.
O papel trouxe o cheirinho
De certa cousa amarela*⁷

Lembrando “os processos de produção do cômico”, ou seja, a “comicidade”, na filosofia de Bergson, acreditamos poder explicar melhor como o jogo tipográfico e o riso do leitor poderia encaminhá-lo em direção à autonomia. A fórmula sintetizada pelo filósofo como ponto de partida para conceituar o comicidade – “o mecânico sobreposto ao vivo” – é relevante, especialmente se associamos a ela a noção de que a tipografia, arte mecânica, se contrapõe a outras manifestações da linguagem como a oralidade e mesmo o manuscrito, que apresentam modulações mais flexíveis às contingências da vida cotidiana. Dessa forma, a comicidade se situaria entre vida e arte, entre o cotidiano e as letras impressas, fazendo do riso gesto de apropriação que se direciona simultaneamente ao mecânico que se estabelece na vida e à vida mecânica, ou seja, a comicidade é o fio que poderá aproximar os artifícios tipográficos à rigidez dos hábitos, vícios e costumes da sociedade e, mais ainda, relacionar a mecânica de produção e circulação de textos à vida do homem de letras.

Lembremos os três pressupostos atribuídos ao riso por Bergson: 1) “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”⁸; 2) diferentemente de uma reação sentimental, aquele que ri é uma espécie de “espectador indiferente”; 3) o riso é sempre social. Ao definir o homem como o animal que faz rir, Bergson distingue os processos de

⁶ “Lyra A SUA MAGESTADE A IMPERATRIZ NO DIA DO SEU 34 ANIVERSARIO NATALICIO EM 14 DE MARÇO DE 1856” (Brito, 1863, 94-95).

⁷ *Marmota Fluminense*, n. 470, 16 de maio de 1854.

⁸ Bergson, 2001, p. 2.

produção do cômico como algo tipicamente humano. Seguindo o raciocínio, ao afirmar que “o riso não tem maior inimigo que a emoção”⁹, podemos constatar a necessidade de um certo afastamento naquele que ri, uma indiferença, uma “anestesia momentânea do coração”¹⁰, o que indica um princípio de racionalidade relevante para o desenvolvimento da autonomia. Desligando o riso da emoção, Bergson abre a possibilidade de observar a inteligência da comicidade que interrompe momentaneamente o fluxo incessante do “vivo” ao se interessar por um movimento isolado que pode ser observado de alguma distância, assim como o *frame* literário. Quando a interrupção da dinâmica da vida cotidiana pela mecânica do impresso é experimentada pelo leitor, assim como o herói cômico, ele passa a funcionar como uma imitação mecanizada do humano, tornando-se ele próprio objeto risível¹¹. Finalmente, sabendo que as risadas ecoam sempre dentro de um determinado grupo, o que certamente colaborou para o fortalecimento da cumplicidade entre uma comunidade letrada¹², o riso tem na revelação do ridículo de algo mecanicamente repetido, de um hábito ou vício da comunidade sua função comum, sua significação social.

Os constrangimentos e modificações sociais decorrentes do riso explicam o provérbio latino *ridendo castigat mores* e, no caso de Paula Brito, a opção por publicar e redigir entretenimentos impressos que fazem rir pode ser compreendida como uma reformulação de sua pedagogia moral. Não mais fazer do leitor um estereótipo por meio da circulação de textos morais, mas sensibilizá-lo, por meio do riso, para os recôncavos do cotidiano paralisados por movimentos repetidos mecanicamente. O riso seria então uma espécie de gesto social duplo capaz de demonstrar uma certa utilidade ao flexibilizar a rigidez mecânica da sociedade, mas que apresenta uma qualidade estética ao isolar esta mesma rigidez para que seja observada como espetáculo, como algo risível. A dimensão estética nos permite dizer que ao publicar algo risível, o editor projeta a possibilidade de desenvolvimento de uma autonomia ao leitor. Em meados do século XIX, momento histórico de surgimento de um editor autônomo, a consciência necessária das qualidades do *medium* impresso emerge no leitor capaz de identificar diferenças da imprensa mecânica em contraste ao corpo e à oralidade. O riso se configurava como reação, como percepção do mecânico na linguagem pulsante, contrastando à flexibilidade de sua performance oral ou caligráfica. Na tentativa de reproduzir os desvios da fala e do corpo, a impressão tipográfica apresentava ao leitor-tipógrafo sua notável rigidez, produzindo comicidade. Percebida como *impressão em falso*, revelava ao leitor seus artifícios mecânicos: repetição, inversão, serialização, intercâmbio de partes. Se por um lado o impresso tinha a capacidade de representar o mecânico instaurado no cotidiano, o riso também se refletia sobre a própria tipografia, como uma reação à artificialidade mecânica da linguagem. Assim, os impressos indicavam para ao menos duas dimensões onde o leitor-tipógrafo poderia

⁹ Op. Cit. p. 3.

¹⁰ Op. Cit. p. 4.

¹¹ Assim Bergson descreve um leitor distraído, tendo como inspiração ninguém menos que Dom Quixote: “Suponhamos (...) que um indivíduo tenha feito dos romances de amor ou de cavalaria sua leitura habitual. Atraído, fascinado por seus heróis, vai aos poucos destinando apenas a eles pensamento e vontade. Ei-lo a circular entre nós como um sonâmbulo. Suas ações são distrações. Só que todas essas distrações se vinculam a uma causa conhecida e positiva. Já não são, pura e simplesmente, *ausências*; são explicadas pela *presença* do indivíduo num meio bem definido, embora imaginário” (2001, p. 9-10).

¹² Podemos confirmar este efeito comunitário do riso em uma crítica publicada dos versos de José Antonio: “Quem não leu a coleção de versos recentemente publicada com o título de Lembranças de José Antonio? Quem, lendo-a, não se viu a cada instante assaltado de um frouxo de riso por alguma subita inspiração do espirito satyrico?(...) Rir de tudo e de todos, foi o *systema philosophico* de Democrito: se o *philosopho* grego porém ria-se dos outros, e assim revelava orgulho, o poeta brasileiro ri-se até de si e dos seus versos, tanto como dos outros, e assim apenas mostra o que é: um genio feliz que não se preocupa por demais com o que não merece demasiada preocupação.” (*A Marmota*, n. 911, 25 de dezembro de 1857).

identificar o mecânico, a realidade cotidiana e a realidade impressa, passando de uma a outra, poderia, rindo, construir autonomia.

Como vimos, a autonomia do editor Paula Brito não poderia se destacar completamente de suas demais funções e identidades, especialmente de sua sensibilidade tipográfica. Em um constante ir e vir, da mão ao conceito, do corpo ao espírito, o editor pavimentou um caminho que poderia guia-lo e a seus leitores em direção à autonomia. As assimetrias entre a ordem gráfica do impresso e a desordem de sua experiência cotidiana, entre a rigidez dos encaixes tipográficos e a fluidez da voz (ou vice-versa), eram experimentadas pelos leitores através de jogos de palavras, perguntas e respostas, enigmas, charadas, acrósticos etc. Não só percebendo o funcionamento do mecânico, mas eles mesmos capazes de vivificá-lo, leitores acompanharam Paula Brito em sua aventura autônoma. Refletindo sobre o impresso, o riso se tornaria uma poderosa ferramenta para corrigir seus próprios vícios que insistiam em repetir formas empoladas com uma erudição encenada. Alguns dos mais vigorosos espíritos zombeteiros que se manifestariam na imprensa, buscando injetar vida em sua mecânica apareceriam nas reuniões da Petalogica, como veremos em seguida.

4. Editar a voz

Para compreender como “editar”, ou seja, selecionar e compor, relaciona-se com o que chamamos de “voz”, lembramos a experiência de Plancher, que foi capaz de traduzir a balbúrdia vinda das ruas em um longo projeto editorial: o influente e lucrativo *Jornal do Commercio*. Para tanto, citamos uma descrição da edição da voz realizada:

nesta ou naquella rua, nesta ou naquella praça, quando o tambor batia rufando, um estrangeiro, munido de lapis e papel, copiava mais ou menos os dizeres estampados, mettendo-os no bolso, correctamente redigidos.

Era elle – mr. P. Plancher.

Depois do preparo de alguns dias, na manhã de 1 de outubro de 1827, o typographo copista, consubstanciando-se em quatro pequenas paginas a fórma definitiva de uma aspiração aerea do commercio desta capital, publicou, como continuação do Spectador Brasileiro, á Rua de Ouvidor n. 80, o primeiro numero do *Jornal do Commercio*. (MORAES FILHO, 1904, pp. 276-278)

A transformação do rumor das ruas em um projeto editorial impresso realizada pelo pioneiro “typographo-copista” Plancher foi observada atentamente por Paula Brito, que trabalhou como compositor em suas oficinas. Provavelmente essa experiência sensibilizou o futuro editor para buscar nas ruas, no improviso dinâmico das conversas informais, a matéria para seus impressos. O resultado de uma edição da voz pode ser compreendido como a enunciação em voz alta diante de um público atento, como nos salões e saraus literários, ou seja, implica criar condições não só para que a *performance* do texto seja realizada, mas também percebida por um determinado público. Então, podemos dizer que *editar a voz* implica não só publicar vozes, ou enunciar ideias ou poemas, mas ordenar as condições propícias à *performance* que implicam elementos que ordenam aspectos referentes à fala e à escuta. Uma vez que as reuniões em suas lojas e tipografias ocorriam “em torno” de Paula Brito, era ele o responsável por essas condições.

A demanda crescente por impressos fez das tipografias um ponto de encontro diário. Desde o início, nas oficinas de Paula Brito iniciaram-se reuniões informais que,

acompanhando a monomania da época, versavam obsessivamente sobre política. Porém, ao menos uma diferença significativa não deixou de ser notada pelos cronistas da época, diferença que parece convergir com a postura de “impressor livre”. A discussão política não formava ou defendia uma posição determinada; pelo contrário, criou-se um inédito ambiente de tolerância. O editor condicionou o espaço das reuniões como “campo neutro”¹³, possibilitando a convivência de opiniões políticas diferentes e mesmo divergentes. Ao permitir a diversidade de perspectivas, facilitavam-se discussões e polêmicas que, se não eram capazes de modificar a opinião de seus participantes, ao menos faziam com que escutassem argumentações diferentes e exigiam do anfitrião uma privilegiada posição de mediador. Era justamente essa neutralidade, necessária à centralidade de sua posição, o que acalmava a exaltação dos polemistas, sendo que, ao final de cada reunião, podiam continuar a frequentá-las, a despeito da presença de opositores. Parece-nos, ainda, que o paradoxo implícito no “tipo” social que representava, o “mulato letrado”, tenha sido um *costume* perfeito para o mediador Paula Brito. Sua aparência demonstrava uma espécie de síntese de um espectro social amplo, facilitando o deslocamento de uma posição a outra.

Em contraste às reuniões “políticas”, as reuniões da *Petalogica*¹⁴ nos conduzem a diferenciar ao menos dois diferentes momentos do *editor da voz*. Se em um primeiro momento a monomania política conformou a cordialidade do mediador, uma vez que as opiniões deviam ser mutuamente apaziguadas e relativizadas, em um segundo momento, a experiência adquirida por meio da tolerância oscilante e a grande proximidade ao Imperador modificaram a centralidade ocupada pela política. De temática central a ação, de conteúdo exclusivo a efeito, a *Petalogica* deslocou a política em suas práticas discursivas. Agora, no lugar da monomania havia uma multiplicidade de temas, o que solicitava uma outra função ao editor, não atuando apenas como mediador. Se no debate político o mediador controlava não só o tempo dispensado para uma ou outra posição, mas o *tom* de cada debatedor, que não poderia ultrapassar certos limites e chegar às ofensa pessoal, na *Petalogica* “se conversava de tudo”, sendo que o editor deveria cuidar da própria abertura temática, libertando a conversa do *tom grave* solicitado pelo monotemático fórum político. Sucedendo a seriedade retórica orquestrada pela política, surge o entretenimento cômico, que não dispensava uma face corrosiva em seus efeitos indiretos.

Percebemos nas descrições das reuniões da *Petalogica* uma insistência em afirmar sua informalidade e creditamos tal repetição à afirmação da diferença de outras associações mais ou menos hierarquizadas, como os partidos políticos, as lojas maçônicas ou mesmo de algum outro *club* literário. A informalidade se constituía como um traço distintivo que devia ser lembrado desde o início, funcionando como elemento perturbador de qualquer tentativa de hierarquização. Podemos facilmente notar a paródia da estrutura de um relato convencional ao mencionarem-se atas, presidentes, sessões, ordem do dia etc. Essa paródia anunciava uma crítica às convenções, anunciando a singularidade da organização *Petalogica*, em que podemos identificar uma maior horizontalidade de temas e vozes participantes que comutavam posições e funções.¹⁵

¹³ De acordo com Joaquim Manoel Macedo: “A livraria foi declarada por ele *campo neutro*, e ficou sendo um dos pontos mais frequentados e de mais amena reunião diária e constante do Rio de Janeiro.”. (1876, p. 547)

¹⁴ É significativo que o neologismo constitui um paradoxo entre a “peta”, a mentira, o boato que se espalha irregularmente ao modo de uma “mancha de podridão” (um significado secundário para *peta*) e o direcionamento mais linear que fica explícito na palavra “lógica” que se relaciona, certamente, à verdade.

¹⁵ A *Sociedade Petalogica* é permanente; para haver sessão basta que esteja presente um membro; porque se ele começa a *orar* (isto é, a *mentir*), ha na casa quem lhe esteja tomando o discurso. A sociedade abre-se e fecha-se sem formalidades; não tem dias, nem horas determinadas; não segue ordem, nem qualquer desordem; porém de tal sorte se acha organizada, que parecendo assim a coisa mais irregular, é toda ella regular e methodica, porquê cada um dos membros é um *bicho de*

O ambiente informal estimulava a participação irrestrita dos membros, bastava fazer ou dizer algo com *graça*. Embaralhar a hierarquia e ocultar a autoria das *petas* nos relatos foi uma solução encontrada para representar o vigor polifônico nos relatos das reuniões. Além disso, a grande ênfase nos ruídos que perturbavam e marcavam os discursos indica um protagonismo anônimo. Subversão e anonimato deixavam fluir vozes que provinham de posições diferentes, proporcionando constantes deslizes temáticos que afastavam a hierarquia sem, no entanto, dispensar alguma ordenação. Vozes e temas bastante diversos poderiam ser colocados lado a lado, podendo manter-se sobrepostos ou desaparecer, mas sempre impulsionados pela energia das gargalhadas.

Nas reuniões da *Petalogica* a institucionalização da informalidade criou condições para que o editor escutasse discursos pouco convencionais e mesmo para que percebesse ações não discursivas de linguagem. Daí, por exemplo, a grande diversidade de ruídos e gestos que acompanham os relatos das reuniões da *Petalogica*, especialmente no aspecto que lhe parece mais característico, os risos e as gargalhadas.

RESUMO DA SESSÃO DO DIA 30 DO MEZ PROXIMO FINDO

Aberta ás 6 horas da manhã, e fechada ás 10 1/2 da noite. Durante este tempo, entre diferentes objectos tratados, e que se não publicam, uns por secretos, e outros por não serem dignos de aparecer á luz da imprensa tiveram lugar da hora, em que o Claro trouxe a luz, até a em que os mesmo Claro pôz tudo ás escuras, os trabalhos que abaixo se seguem:

A salla acha-se apinhada de sócios, alguns estão assentados, outros em pé, estes conversam, aquelles tomam tabaco e charutam, est'outros discutem gritando, aquell'outros repimpados nas cadeiras, quasi deitados para dormir; emfim, á semelhança de uma Camara de Deputados, reina nesta sociedade a mais completa desordem, desordem, que é hoje a ordem de muitas assembléas. Assim pois, do centro desta confusão surge estridente gargalhada, que sobrepuja a celeuma, e suplanta a voz do membro que orava!... Foi o n. 2 que rio-se, e que ainda continuava, porém com menos força. Todos os sócios, ao ouvirem-no rir por tal forma, rodeiam-no procurando indagar a causa da sua alegria.¹⁶

Não nos parece coincidência que o aumento da popularidade e a aproximação do Estado tenham modificado o reconhecido ambiente de tolerância política. A proximidade em relação ao Imperador dificultou a sustentação de uma neutralidade, impulsionando o deslocamento do acento político das reuniões. Uma reviravolta cínica modificou a monomania sem, no entanto, abandoná-la.

Não tinha esta reunião, a principio, tomado este titulo [*Petalogica*]; mas foi obrigada a fazel-o para ensinar a *mentir* aos que passavam por dizedores da *verdade*. Sugeitos haviam, com créditos de

Epaminondas Thebano,

Que nem zombando mentia,

mas que eram uns *verdadeiros mentirosos!* Faziam e desfaziam ministérios; arranjavam e desarranjavam negócios, protegiam e desprotegiam o genero humano; emfim, estavam acreditados, e eram cridos. Conheceu-se, porém, que era preciso obrigar-os a dizer *mentiras*, ao modo da Sociedade, em lugar das verdades, que apregoavam á seu

concha!... (Marmota Fluminense, n. 380, 5 de julho de 1853.)

¹⁶ Marmota Fluminense, n. 391, 12 de agosto de 1853.

modo, que na reunião embutiam, e que muitos dos membros della, na melhor boa fé, espalhavam por toda a parte. Veja-se como a cousa se fez. Apenas se apresentava um desses Snrs., e sitava um facto que *vira*, ou que *ouvira*, um dos presentes, por combinação já feita, inventava uma mentira de outra ordem, mas *mentira de espavento*, e que era confirmada logo por dous ou três dos presentes, e com circumstancias especiaes. Sahia dali o *petalogico*, e ia apregoando a obra como sua, de modo que, em poucas horas, corria a mentira com mais força do que o incendio lavra em cavacos de pinho!¹⁷

Temos, enfim, o funcionamento da *Petalogica*. Em um ambiente previamente preparado – o “areopago petalogico” – *mentiras de espavento* eram enunciadas e confirmadas pelos iniciados. Esperava-se que essa encenação convencesse mentirosos incautos que repetiriam as narrativas absurdas que ouviram, sendo, então, ridicularizados por quaisquer audiências. Para desmentir os “verdadeiros mentirosos”, os membros da *Petalogica* ludibriavam suas vítimas, esperando que repetissem suas *petas*, e para isso era necessária a encenação cômica quando os petalógicos se tornavam atores e espectadores no palco que eles mesmos haviam preparado. Apesar da engenhosidade, podemos imaginar que o real efeito do mecanismo de desvelamento petalógico tenha sido limitado, pois sua eficácia dependia de um total desconhecimento da estratégia. E, como vimos, seu funcionamento vinha sendo exposto em artigos de jornal. A publicidade da *Petalogica* prevenia os mentirosos contra suas *petas*. Sendo assim, mais relevante do que investigar a eficácia da estratégia petalógica ou quantos verdadeiros mentirosos foram revelados, seria notar que a Sociedade ampliou significativamente não só a temática das reuniões, mas, principalmente, modificou seu *tom*. Enquanto alimentou exclusivamente a monomania política, Paula Brito mostrou-se capaz de construir um ambiente de tolerância, assim ecoava ali a seriedade retórica do parlamento, que, por vezes, poderia tornar-se mais ou menos agressiva dependendo da gravidade das posições. Nas reuniões da *Petalogica* as mentiras de espavento espalhavam o riso entre aqueles que as escutavam, as *petas* ecoavam os boatos e gargalhadas que habitavam as ruas.

Ao destacar “as idéias fora do lugar”, junto ao “chão histórico” do Segundo Reinado, Roberto Schwarz¹⁸ identifica uma possibilidade de autorreflexão que se forma com base na incorporação positiva da falsidade. Não se trata, segundo o autor, de demonstrar a óbvia inadequação de uma matriz conceitual europeia a uma sociedade cuja estruturação social e econômica era arcaica, mas de buscar nos *giros em falso* da experiência intelectual um elemento interno e ativo da cultura que se traduz em princípio de composição para a narrativa literária¹⁹.

as idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira. (SCHWARZ, 2000, p. 26)

¹⁷ Esse trecho, retirado de um artigo intitulado *A Sociedade Petalogica*, publicado sem assinatura na *Marmota Fluminense*, n. 380, 5 de julho de 1853, contém informações bastante detalhadas e escritas por alguém que fez parte da sociedade desde o início, provavelmente o próprio Paula Brito.

¹⁸ Cf. Schwarz, 2000.

¹⁹ Segundo o ensaio de Schwarz, foi na obra de Machado Assis que melhor se realizou essa forma de reflexão, sendo o autor capaz de esculpir dentro desse labirinto ideológico um “oco dentro do oco”.

Afetados pela oscilação entre arbítrio e favor, os conceitos liberais distorciam-se diante de sua impossibilidade de aplicação. Servindo apenas como ornamentos da retórica, seriam incapazes de produzir reflexão, mas facilitavam um ceticismo verborrágico que se aplicava de modo intuitivo contra quaisquer ideologias. Daí um princípio corrosivo que simultaneamente constitui parte de “nossas esquisitices nacionais” e produz uma forma particular de reflexão. Ora, esse movimento observado por Schwarz tem muita similaridade com a *Petalogica*. Ao proporcionar condições para que a mentira corresse solta, ou seja, que a *intenção de enganar* se transformasse em algo positivo, Paula Brito foi um editor da voz que promoveu os *giros em falso* que movimentam a criação literária.

Referências Bibliográficas

- 1] BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 2] CALDEIRA, Claudia Adriana Alves. 2010. 203 f. *Francisco de Paula Brito: Tipografia, imprensa, política e sociabilidade*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, UFRRJ. Disponível em: http://www.rbpv.ufrj.br/posgrad/cphistoria/docs_dissertacoes/2010/ClaudiaAdriana.pdf. Consultado em 28 mai. 2012.
- 3] CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução Ernani Rosa. Porto Alegre, Artmed: 2001.
- 4] CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In *Práticas da leitura*. CHARTIER, Roger (Org.). Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- 5] GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito. Iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro (1809-1861)*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.
- 6] MACEDO, Joaquim Manuel de. *Anno Biographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876, 3 vol.
- 7] MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- 8] MORAES FILHO, Alexandre José de Mello. *Factos e memórias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- 9] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. [1977]