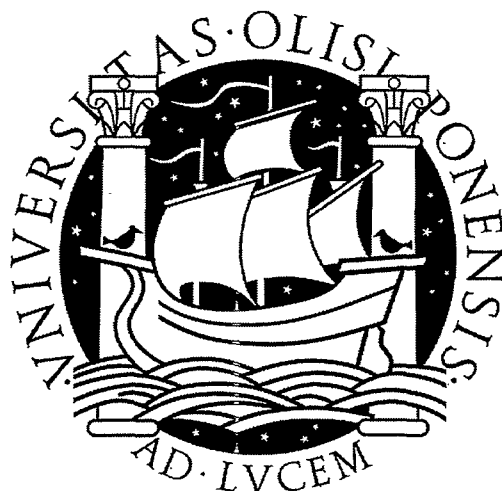


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



ANA LUÍSA MARQUES

ARTES DO LIVRO EM PORTUGAL
O seu Renascimento no Século XVIII

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2004

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



ANA LUÍSA MARQUES

ARTES DO LIVRO EM PORTUGAL

O seu Renascimento no Século XVIII

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Fernandes Pereira

MESTRADO EM TEORIAS DA ARTE

2004

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação, no âmbito do 5º Curso de Mestrado em Teorias da Arte, foi elaborada entre Dezembro de 2003 e Outubro de 2004. Para a realização deste trabalho contamos com o auxílio, interesse e dedicação de pessoas e entidades às quais cumpre dar destaque e agradecer.

Ao Professor Doutor José Fernandes Pereira, pela orientação, na definição temporal da temática escolhida, que muito nos surpreendeu e agradou, e na estruturação metodológica desta dissertação.

Apresento também os meus agradecimentos à Professora Doutora Maria João Ortigão e ao Professor Auxiliar Pintor Hugo Ferrão, assim como a todos os meus colegas do Curso de Mestrado, por um ano curricular estimulante e enriquecedor.

De extrema importância para a realização desta pesquisa foi o riquíssimo espólio da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, onde fomos sempre atenciosamente recebidos, assim como nas Bibliotecas da Universidade de Coimbra, a Geral e a Joanina, onde obtivemos um excelente apoio, principalmente da parte da Sala de Manuscritos e da Dr.^a Ana Caldeira.

Na Biblioteca do Palácio de Mafra, agradecemos à Dr.^a Sofia Simões o apoio prestado na pesquisa de encadernações do século XVIII, e lamentamos a indisponibilidade de, em tempo útil, podermos reproduzir imagens essenciais à ilustração da nossa tese, devido ao processo extremamente moroso e burocrático na obtenção de autorização para esse efeito.

Um agradecimento sentido à minha família e amigos que sempre me incentivaram, em particular a três pessoas muito especiais, companheiros sempre presentes nestas odisseias, cujo apoio foi imprescindível para a realização deste trabalho. Aos meus pais, Luísa e Luís, e ao meu marido, Nuno, o meu muito obrigado.

Por último gostaria de agradecer e dedicar esta dissertação à memória do encadernador que me deixou a paixão pelos livros, o meu avô, Armando Marques.

RESUMO

Século áureo da arte portuguesa, setecentos vê nascer no país um momento de renovação gráfica operado inicialmente, com grande sucesso, pela Academia Real de História Portuguesa. A influência francesa, de extrema importância para o Livro Português desta época, sente-se em todas as artes do livro, desde a Tipografia, à Gravura e à Encadernação. A conquista gráfica alcançada pela instituição patrocinada por D. João V marca positivamente o livro português até ao início da segunda metade do século XVIII.

Após um período de apatia evolutiva, devido às consequências nefastas do terramoto de 1755, assiste-se treze anos mais tarde ao nascimento do segundo grande momento da actividade editorial portuguesa com a criação da Régia Oficina Tipográfica. Este novo e diferente projecto editorial vai procurar novas propostas gráficas que se adequem à finalidade do livro pensado para um público diversificado, projecto essencialmente dedicado à divulgação das variadas áreas do saber.

As principais obras impressas nos prelos das tipografias mais relevantes do país permitem traçar um percurso evolutivo, para o qual a contribuição da gravura executada por gravadores estrangeiros e nacionais, na ilustração dessas publicações, se torna numa mais valia para o livro português. É numa análise transversal destas obras, através do percurso artístico desses gravadores e das propostas dessas tipografias, que a presente dissertação analisa a evolução das artes do livro durante o século XVIII.

ABSTRACT

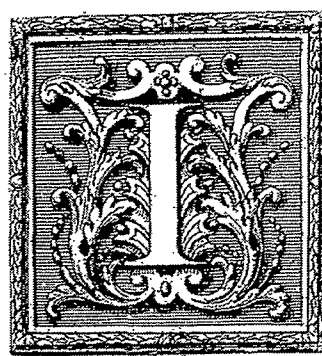
The eighteenth century – the golden age of Portuguese art – was a time of grand achievement propelled in large part by the *Academia Real de História Portuguesa* (Royal Academy of Portuguese History). The French influence, of crucial importance during these years, is readily apparent in every aspect of book production, from typography to engraving, and even in binding. The institution patronized by Dom João V made an indelible impact on the Portuguese book until the second half of the eighteenth century.

After a 13-year interval of stagnation in the difficult period of recuperation following the earthquake of 1755, the founding of the *Régia Oficina Tipográfica* (the Crown's Typology Office) prompted a second surge of Portuguese editorial activity. This was an undertaking that aimed at the discovery of new graphic solutions for a diversified reading public and the promulgation of knowledge in a variety of areas.

We can trace the evolution of printing in Portugal by examining the principal works that came off of its presses, especially in the illustrative engravings produced by foreign and domestic artists – elements that afforded “value added” to the Portuguese printing industry. This thesis offers a transversal analysis of the printed book during the eighteenth century, by following the artistic route through the engravings and typographical features that these works contain.

Introdução	8
 1 – Trajectos do livro até ao século XVIII	
1.1 – Do manuscrito ao livro impresso	14
1.2 – A introdução da tipografia em Portugal	18
1.3 – D. João V e o patrocínio das Artes do Livro	20
1.4 – Os reinados de D. José I e D. Maria I, continuação do apoio ao livro	26
 2 – O ensino das Artes em Portugal e a tratadística das Artes do Livro	
2.1 – O ensino das Artes em Portugal	31
2.2 – Os tratados estrangeiros	36
2.3 – Estudos portugueses sobre as Artes do Livro	42
 3 – As Artes do Livro	
3.1 – A Tipografia	58
3.1.1 – A Academia Real de História Portuguesa fundada por D. João V e a Oficina de Caracteres de Jean Villeneuve	59
3.1.2 – Tipografias portuguesas do século XVIII ao serviço da Academia Real de História Portuguesa	68
3.1.3 – A Régia Oficina Tipográfica e a Imprensa da Universidade criadas por iniciativa do Marquês de Pombal	75
3.2 – A Gravura	86
3.2.1 – Os artistas estrangeiros contratados no reinado de D. João V	90
3.2.2 – A participação de Vieira Lusitano na Academia Real de História e a contribuição dos seus seguidores para a gravura portuguesa	99
3.2.3 – A Aula de Gravura de Joaquim Carneiro da Silva	106
3.2.4 – A Oficina da Casa Literária do Arco do Cego	113
3.2.5 – Francesco Bartolozzi e os seus discípulos - A continuação da Aula de Gravura	126

3.3 – A Encadernação	139
3.3.1 – A influência francesa na encadernação portuguesa	144
3.3.2 – Encadernadores e encadernações portuguesas	151
3.3.3 – A arte de dourar	156
 4 – Estruturas gráficas do livro setecentista	
4.1 – As publicações da Academia Real de História Portuguesa	161
4.2 – As publicações da Régia Oficina Tipográfica	165
4.3 – As publicações da Casa Literária do Arco do Cego	167
4.4 – Publicações de outras tipografias	170
4.5 – O livro de arte português e estrangeiro	173
 Conclusão	178
 Bibliografia	183
 Índice Analítico	194
 Índice de Títulos	202



INTRODUÇÃO

O século XVIII português, iniciado pela atenta e interessada visão cultural de D. João V, desponta para um período de renovação e desenvolvimento, não só nas principais formas de expressão artística, mas também nas chamadas artes menores. A par do que se fazia nos grandes centros intelectuais e artísticos europeus, o monarca patrocinou a formação dos seus artistas e coleccionou inúmeras obras que permitiam não só enriquecer o espólio do país, como também proporcionar um excelente material visual para auxiliar no desenvolvimento das artes portuguesas.

É neste contexto que a renovação das artes gráficas começa a surgir, atingindo o seu apogeu no objecto que dominou o panorama dessa forma de expressão durante muitos séculos, o Livro.

O Livro do século XVIII encontra um espaço de ruptura que lhe permite evoluir para estruturas gráficas mais elegantes, em grande parte devido ao apuramento das técnicas de impressão e gravura que permitem uma composição e uma ilustração mais rigorosa e um consequente resultado estético mais harmonioso e interessante.

A sábia necessidade de querer fazer crescer as bibliotecas mais importantes do reino, leva D. João V a importar numerosos volumes do estrangeiro, os quais, franceses e italianos, influenciariam grandemente a decisão do monarca em desenvolver a actividade tipográfica no país. Nestes dois grandes centros culturais, França e Itália, o Livro atingiu durante o século XVIII o seu apogeu artístico, devido à renovação que se operou nas artes que o compõem. A tipografia, a gravura, e mesmo a encadernação, vão atingir o seu maior esplendor nesta época, e o monarca português fez questão que o País não ficasse aquém desta renovação artística.

O livro português deste período é geralmente conotado com a excelência da gravura e do tipo francês de grande qualidade que a Academia Real de História Portuguesa teve possibilidade de produzir, graças aos artistas estrangeiros que foram contratados para trabalhar nas suas publicações. Embora estas obras de excelente qualidade gráfica tenham de facto marcado o livro português do século XVIII, o certo é que este encontraria um longo e produtivo percurso, que se estenderia para além das publicações desta importante Academia.

Com as publicações desta instituição atinge-se um grafismo elegante e sóbrio onde os tipos, primeiramente importados e mais tarde fundidos em território nacional, se articulam com magníficas gravuras de diversas dimensões e categorias, primorosamente gravadas a buril e/ou água-forte. Mas não só de gravuras de artistas estrangeiros se fez o livro português desta época. A figura de Francisco Vieira Lusitano, em parceria com os gravadores franceses e com o flamengo Harrewyn, embora sendo a participação portuguesa de maior destaque e qualidade, não seria a única a enriquecer as vastas publicações que o século XVIII viria a produzir.

A par de Vieira Lusitano, excelentes gravadores como Carneiro da Silva, Queiroz, e outros, já na segunda metade do século, demonstrariam que os artistas portugueses também conseguiam atingir um nível de elevada qualidade e rigor, contribuindo grandemente para o desenvolvimento da gravura portuguesa e consequentemente do livro impresso.

Mas ao contrário do que habitualmente se escreve sobre a gravura portuguesa deste período, não foram apenas os retratos, as alegorias, as cenas históricas e os registos de santos, as únicas temáticas exploradas. E mesmo dentro delas, nem só os estrangeiros e Vieira Lusitano se dedicaram aos retratos e às alegorias, e nem só os outros gravadores portugueses, gravaram apenas registos de santos e retratos.

A gravura portuguesa, enquanto ilustração do livro setecentista, foi muito mais do que isso. O livro português cruzou o século entre gravadores franceses, flamengos e portugueses, não só na chamada gravura artística, que engloba as categorias já citadas, mas também na ilustração técnica e científica, na qual os gravadores portugueses do último quartel do século e início do século XIX se dedicaram com grande sucesso. Este tipo de ilustração pouco estudada e divulgada, como que gráfica ou artisticamente menos relevante, marcaria a mudança da centúria e criaria um momento de renovação desta arte, após a ausência do trabalho de artistas estrangeiros, a partir da segunda metade do século XVIII.

A escola de Carneiro da Silva, importante para o desenvolvimento da gravura entre os artistas portugueses, vai ser o motor para grandes produções nacionais na área da gravura artística, e da ilustração técnica, a que muitos dos seus discípulos que passariam posteriormente pela Casa Literária do Arco do Cego se dedicariam, e que seria continuada

pela escola de Bartolozzi, por incorporação daquela na renovada tipografia real, a que se chamaria então Impressão Régia, após um longo período como Régia Oficina Tipográfica.

A renovação da tipografia, para a qual a presença do francês Jean Villeneuve foi de extrema importância ao comando da Oficina de Caracteres da Academia Real de História Portuguesa, marcaria um ponto de viragem na utilização dos tipos de qualidade inferior que se achavam em muitas das tipografias do reino, e nos de melhor qualidade, da qual apenas as oficinas mais importantes dispunham, mas com elevados custos de importação. Ao produzir em Portugal tipos para fornecimento das tipografias nacionais, Villeneuve trás ao país uma das maiores conquistas gráficas do século XVIII português, a produção de matrizes e tipos de elevada qualidade.

Embora geralmente se leia que a Academia Real de História Portuguesa tinha uma tipografia bem equipada onde trabalhavam excelentes tipógrafos estrangeiros, o facto é que ao serviço desta esteve sempre uma família de tipógrafos portuguesa, e a instituição nunca teve uma tipografia própria. Teve sim uma Oficina de Gravura e uma Oficina de Caracteres, mas a Oficina Tipográfica, embora pudesse ter estado fisicamente junto às outras, não era a tipografia da Academia, mas sim uma tipografia ao seu serviço.

De facto, apenas Villeneuve, os gravadores franceses e o flamengo Harrewyn, é que formaram o corpo de estrangeiros das oficinas da Academia Real de História Portuguesa. Os seus tipógrafos eram portugueses, conforme se constata pelas folhas de rosto das suas obras mais importantes, todas saídas das oficinas da família Silva.

Ainda que a renovação tipográfica tenha sido uma realidade, e as obras impressas nas mais importantes tipografias reflectam isso, grande parte das pequenas oficinas tipográficas portuguesas apresenta durante todo o século XVIII uma composição pouco cuidada e ilustrações de fraca qualidade, quase todas gravadas em madeira, muito ao jeito de uma pequena oficina familiar que vai passando de pais para filhos, sem nunca beneficiar das influências e inovações estrangeiras que cedo marcariam a actividade editorial mais importante do reino.

A encadernação de luxo, da qual D. João V era grande admirador, encontrou o seu expoente máximo nas obras encadernadas para o monarca e alguma nobreza e clero que gostava de enriquecer as suas bibliotecas, pois a encadernação portuguesa desta época, ainda que fortemente influenciada pela francesa, não vai difundir-se pelo reino nem pelos

encadernadores portugueses de um modo geral, que se encontravam fortemente enraizados no estatuto de artesão, ao contrário dos franceses, trabalhando nas suas oficinas de pequena dimensão e expressão. No entanto, é no Palácio de Mafra que esta arte encontra um dos seus momentos mais importantes, pois ao serviço da fantástica biblioteca foi construída no século XVIII uma bem equipada oficina de encadernação, da qual apenas sobreviveram os seus trabalhos assinados.

O percurso do livro português do século XVIII não se estabelece apenas pelas belíssimas publicações da Academia Real de História Portuguesa, nem pelas impressões de baixa qualidade de grande parte das tipografias nacionais. Não se faz apenas da participação de excelentes gravadores estrangeiros, e de um ou dois bons gravadores portugueses, mas também de vários artistas nacionais que deixaram um legado de extrema relevância no panorama editorial português. A gravura artística, embora domine, não detém a exclusividade, e o livro não está só dependente de gravuras decorativas mas também de estampas de elevada qualidade que ilustram diversas questões técnicas e científicas, projectando o livro para um patamar que compreende a função didáctica e que necessita de material visual explicativo que se revela de extrema utilidade nas várias áreas importantes para o desenvolvimento cultural e científico do país.

O livro português desta época, que procura atingir o nível das melhores publicações estrangeiras, passa por diversos momentos, tem altos e baixos durante todo o século, mas vira a centúria com o objectivo pretendido alcançado. As publicações portuguesas atingem de facto um nível de grande qualidade e ajudam a colocar a actividade gráfica num patamar substancialmente superior ao que até então tinha sido alcançado.

O objectivo desta dissertação, que compreende o percurso do livro português durante todo o século XVIII, pretende analisar o livro, não na sua componente literária, mas apenas na sua vertente visual, explorando as estruturas gráficas que as várias fases de produção do livro nacional encontraram ao longo do século.

Para tal, este estudo começará por fazer uma breve descrição do livro manuscrito, para compreensão do percurso evolutivo deste objecto, seguindo-se uma breve análise à introdução da imprensa em Portugal e do trajecto do livro impresso até ao início do século XVIII. Esta breve apresentação da história do livro serviu para contextualizar as rupturas

gráficas que o século XVIII introduz neste objecto, de forma a iniciar a estudo do livro português deste período com algum termo de comparação. Posteriormente, e antes de se iniciar a análise dos vários componentes do livro, será abordada a questão do ensino das artes em Portugal e dos estudos portugueses feitos sobre os mesteres que compõem aquele objecto, assim como uma curta observação dos tratados estrangeiros que enriqueceram o panorama teórico nacional do qual os artistas portugueses careciam.

As artes do Livro, que compreendem a Tipografia, a Gravura e a Encadernação, serão analisadas separadamente e as temáticas que determinámos mais relevantes, respectivamente a cada uma delas, serão abordadas na dimensão que considerámos adequadas a este fim. Todas as questões focadas em cada componente do livro têm como objectivo contextualizar a evolução que as artes, que compreendem este objecto, atingiram, contribuindo para um resultado final que será apresentado numa análise das estruturas gráficas do livro português setecentista, tanto no caso do livro generalista, como do livro de arte em particular, que será comentado fazendo uma breve comparação com os grafismos de alguns tratados estrangeiros existentes no País.

O extenso material visual apresentado em volume anexo é fruto da observação de numerosas obras pertencentes ao espólio da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, da Biblioteca Geral e da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra. No entanto, outras obras foram observadas noutros locais, nomeadamente na Biblioteca Nacional de Lisboa e na Biblioteca do Palácio de Mafra.

A opção de apresentar um corpo visual tão exaustivo, deve-se exclusivamente ao facto de a maior parte deste material nunca ter sido publicado, além de contribuir fortemente para uma relevante percepção do conteúdo teórico exposto, não só na dimensão qualitativa da análise, mas também na dimensão quantitativa da produção nacional.



APÍTULO 1

Trajectos do livro até ao século XVIII

1.1 – Do manuscrito ao livro impresso

Se é certo que o livro actual, tal como o conhecemos, com folhas ligadas e cosidas de um lado, foi algo que apareceu pontualmente em épocas mais remotas, este apenas se generalizou alguns séculos mais tarde na Europa. No século IV, os juristas do Baixo Império Romano começaram a aperceber-se que esta estrutura era mais conveniente aos seus livros de leis do que o rolo. É desta forma que surgem os códices, folhas de pergaminho dobradas ao meio e ligadas pelos seus vincos. Estes códices, tal como os rolos, eram escritos à mão, de onde advém a designação latina *libri* (ou *códices*) *manu scripti*, vulgo «manuscritos» ou «livros escritos à mão»¹.

A execução de cópias destes manuscritos veio mais tarde a torna-se uma actividade essencialmente monástica, fomentada pelos homens que preferindo a vida recatada e calma do estudo, se refugiaram na Igreja na época que se seguiu às invasões do Império Romano pelos Bárbaros. Esta actividade, executada por escribas que construíam toda uma estrutura gráfica organizada e pronta a ser encadernada, veio enriquecer as bibliotecas conventuais preservando os tesouros intelectuais que sobreviviam desde a antiguidade. Os manuscritos circulavam também num outro meio restrito, um meio de leitores e estudiosos das Universidades, que apesar de se encontrarem por todo o mundo, eram apenas uma elite versada nas línguas antigas para a qual esses manuscritos eram produzidos.

Ao escriba regular, que era membro da comunidade monástica, ficava entregue o trabalho de cópia do texto, completado depois pelos escribas seculares, por vezes trazidos propositadamente para os mosteiros para executar trabalhos especiais, tais como a rubricação e a iluminura. Esta situação levaria muitas instituições religiosas a formar os seus rubricadores e iluminadores igualmente competentes, o que veio acentuar a importância de uma estrutura própria numa actividade de grande relevo para os mosteiros. Assim, posteriormente ao trabalho de cópia dos textos e à sua revisão, os cadernos eram entregues ao rubricador, que desenhava as capitulares e inseria títulos, epígrafes e outras

¹ McMurtrie, Douglas C., *O Livro*, 3.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp. 95 e 96.

notas, e por vezes, quando o livro em causa assim o exigia, o iluminador era também chamado a intervir². Só posteriormente o livro se encontrava pronto para ser encadernado.

Apesar da iluminura muito contribuir para a beleza dos livros, a sua utilização só começou a ser mais recorrente quando a procura destes aumentou, acentuando-se as capitulares, colorindo-as e floreando as suas extremidades com enfeites que por vezes se estendiam pelas margens das páginas. Posteriormente começaram a surgir decorações nas orlas das páginas principais, apresentando as de abertura uma cercadura com desenho independente e acrescentando-se ainda as miniaturas que produziam efeitos deslumbrantes³.

Após as primeiras impressões de xilogravuras, dos primeiros livros de impressão tabulária que começaram a aparecer na Europa no século XIV, a imprensa, fruto de uma assimilação de várias técnicas dos ourives, dos medalhistas e dos encadernadores, torna-se uma realidade, não só devido à observação atenta dos vários elementos que lhe podiam dar forma e que se encontravam já em franca expansão, como também devido à forte exigência de uma produção de livros mais rápida e eficaz, por parte de toda uma estrutura intelectual que acabara de despertar do obscurantismo da Idade Média. O sucesso da imprensa deve-se essencialmente à capacidade de conciliar os vários elementos que as artes e ofícios da época já ofereciam, conjugando os materiais, os instrumentos e os processos necessários para dar corpo à técnica de imprimir. É este conquistar de uma síntese perfeita que inicia a história do livro como o conhecemos há mais de cinco séculos e para o qual a presença do papel foi de uma extrema relevância.

A arte de imprimir exigia um suporte barato e fácil de trabalhar, características que não se atribuíam ao pergaminho e ao velino, materiais utilizados durante muito tempo na Europa. Oriundo da China, o papel foi introduzido no velho continente pelos muçulmanos, por volta de 1150, e o primeiro moinho de papel construído pelos povos cristãos data provavelmente de 1270, na cidade italiana de Fabriano, ainda hoje um dos grandes centros de produção manual de papéis⁴. A sua aceitação na Europa, como material digno de suporte da palavra escrita foi lenta, estendendo-se por quase dois séculos. Apenas a imprensa conseguiu impulsionar o fabrico de qualidade e o consumo preferencial deste

² McMurtrie, op. cit., p. 97

³ McMurtrie, op. cit., p. 98

⁴ McMurtrie, op. cit., p. 81

suporte, transformando-se este par, no casamento perfeito da evolução do objecto livro, sem o qual nem a imprensa teria tido o sucesso que teve, nem o papel teria atingido, no Ocidente, a expressão que mantém até hoje.

Deste modo, o advento da imprensa, associado ao aparecimento do papel na Europa, numa altura em que esta se estava a libertar da opressão da Idade Média, pela mão de alguns iluminados entusiasmados pela nova concepção de entender o homem e a religião, «esse ideal renascentista de livre exame», surge num tempo de descoberta da liberdade intelectual que veio estimular a arte, a literatura e a erudição. Com esse tempo de descoberta, a imprensa vem proporcionar o “quase” livre acesso a toda uma estrutura cultural que vinha sendo passada pela mão dos copistas e que apenas era acessível aos homens mais instruídos.

A imprensa surge assim como um meio de massificação da cultura escrita. Com o estímulo da educação promovido por essa convulsão intelectual e religiosa, todas as classes sociais são despertadas pela intensa ambição de aprenderem a ler, e deste modo o livro deixa de ser um objecto pertença apenas de uma pequena elite.

Os primeiros livros impressos, os incunábulo, são ainda pobres exercícios gráficos que rapidamente caem em desuso, pois na sua maioria eram volumes pesados pouco manuseáveis e toscamente impressos, e que durante algum tempo após o seu aparecimento eram avaliados apenas pelo seu conteúdo literário. Desta forma surge um aperfeiçoamento da técnica de impressão cada vez mais apurada, respondendo às exigências de um público/consumidor ávido de novidades, o que consequentemente vai resultar num embelezamento do objecto livro.

Nesse embelezamento participam como já mencionado a composição tipográfica do texto, assim como elementos decorativos também feitos de chumbo que se articulam com os caracteres, nomeadamente nas portadas, e a ilustração. Esta, feita com gravuras de madeira, irá inovar até ao fim da primeira metade do século XVI, altura em que a produção de livros começa a ressentir-se e os gravadores deixam de executar gravuras novas, limitando-se a efectuar cópias de má qualidade de ilustrações anteriores. Nesta altura a produção de livros com menor número de ilustrações acentua-se, e quando a sua normal produção é retomada nos finais do século XVI, começa-se a utilizar a gravura em talhe-doce

(gravura côncava sobre metal que já se conhecia desde o século XV)⁵. Grandes pintores tornam-se também gravadores impulsionando a qualidade da gravura que se vai produzir, facto que viria a ter reflexos no livro que volta a ser ricamente ilustrado.

O talhe-doce vai estar em voga durante mais de dois séculos⁶, traduzindo-se numa técnica de reprodução fiel de objectos artísticos, entre outros, dando-os a conhecer por toda a parte. Esta técnica vai desenvolver o mercado das estampas, que por sua vez vai impulsionar o coleccionismo dos «livros de imagens»⁷, tão procurados por uma burguesia que não podendo aceder às obras de arte, deliciava-se com estas fiéis reproduções.

A partir do século XVII, a estampa vai ter assim um papel importantíssimo na divulgação das obras de arte e uma função essencialmente informativa de muitas áreas do saber. Com estas transformações o livro ilustrado vai acabar por perder o seu interesse, em parte pelos preços altos que começam a ser praticados pelos gravadores, provocando um progressivo desmembrar do texto e da ilustração que se articulavam harmoniosamente, e que culmina no afastamento da ilustração no final do século XVII, com a inclusão muitas vezes apenas do retrato do autor no livro⁸. Apesar da arte tipográfica encontrar no século XVII uma certa redução de qualidade tanto em termos técnicos como estéticos, esta não deixou de se aperfeiçoar, tendo a *Imprimerie Royale* francesa tido grande relevância na continuação do seu desenvolvimento, nomeadamente nos novos alfabetos criados por Abraham Bosse e Claude Mellan, caracterizados por capitais ricamente decoradas, que substituíram os caracteres de Garamond muito em voga no século anterior⁹. No final do século XVII reuniram-se assim as condições para um “renascimento” da tipografia¹⁰ que eclodirá no século seguinte, e que assistirá ao aparecimento de um novo processo de impressão, a litografia.

O século XVIII vai assim valorizar a gravura no livro, facto que se deve também a uma conjuntura económica que propicia uma preocupação dos editores com a qualidade dos livros. No meio de páginas impressas reaparecem as vinhetas, e o grande interesse manifestado por este novo formato do livro vai levá-lo a transformar-se essencialmente em

⁵ Febvre, Lucien & Martin, Henri-Jean, *O Aparecimento do Livro*, Lisboa, FCG, 2000, p. 139

⁶ Febvre & Martin, op. cit., p. 141

⁷ Febvre & Martin, ibidem

⁸ Febvre & Martin, op. cit., p. 143

⁹ Canaveira, *História das Artes Gráficas – Dos primórdios a 1820*, Vol. 1, Lisboa, 1994, p. 99

¹⁰ Canaveira, ibidem

objecto de luxo dada a riqueza da sua qualidade, tanto do interior como do exterior¹¹. A encadernação encontra aqui uma igual importância no objecto livro, que a gravura já possuía. São as classes altas que vão estimular esta produção de livros tão ricamente elaborados, elevando o livro a um estatuto de objecto artístico e afastando-o da intenção meramente didáctica e de lazer, que até então detinha.

1.2 – A introdução da tipografia em Portugal

A introdução da tipografia em Portugal ocorre no século XV, no reinado de D. Afonso V, «o primeiro Rey destes Reynos que ajuntou bôos livros e fez livraria em seus paços»¹². Segundo Artur Anselmo, o monarca terá tido conhecimento desta inovação na Sorbonne, cuja universidade tinha os seus prelos, aquando da sua estadia em França para solicitar a ajuda de Luís XI para as suas pretensões ao trono de Castela¹³. Mas seria às mãos dos judeus que se atribuiria o primeiro livro impresso em Portugal. Publicado em Faro, em 1487, pela oficina de Samuel Gacon, o *Pentateuco* com caracteres hebraicos, é considerado hoje o primeiro incunábulo sobrevivente, continuando a prevalecer esta teoria, em detrimento da que coloca Leiria como o primeiro centro tipográfico português, ou ainda da que sugere a cidade da Guarda como berço desta inovação em Portugal¹⁴.

O *Pentateuco* de Samuel Gacon prevalece assim como o primeiro dos trinta incunábulos portugueses que hoje se conhecem e que se dividem em três períodos, sendo o primeiro, o Judaico, com as figuras de Samuel Gacon, Eliseu Toldano, Samuel e Abrão d'Ortas nos prelos das cidades de Faro, Lisboa e Leiria, largamente influenciados pelos núcleos judaicos espanhóis e italianos. Com o fim da actividade dos prelos hebraicos em 1496, devido à expulsão dos Judeus por decreto do Rei D. Manuel, a arte da tipografia passa a ser dominada pelos tipógrafos germânicos e italianos, que constituem o segundo momento incunabular português. Destes destacam-se as figuras de Johann Gherlinc, em Braga, autor do *Breviarium Bracarense*, o primeiro incunábulo impresso em Portugal em língua latina (1494), e Valentim Fernandes de Morávia e Nicolau de Saxónia em Lisboa,

¹¹ Febvre & Martin, op. cit., pp. 143-144

¹² Pina, Rui, *Crónica de El-Rei D. Afonso V*, (...) pp. 607-608

¹³ Anselmo, Artur, *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, INCM, 1981, p. 44

¹⁴ Peixoto, Jorge, *Notas sobre a Introdução da Tipografia em Portugal*, in McMurtrie, op. cit., p. 216

impulsionando a arte tipográfica com impressões de grande luxo, como a *Vita Christi*, da autoria de Ludolfo da Saxónia, mandada publicar em 1495, por D. Leonor¹⁵. Outros impressores como Jacopo Cromberger, João Pedro de Cremona e Nicolau Gazini do Piemonte, foram nomes que também se destacaram na tipografia portuguesa do século XV¹⁶.

Num último período desta fase inicial da consolidação da tipografia em Portugal, surgem finalmente as figuras dos portugueses que, após alguns anos a trabalhar como artífices nas tipografias geridas por estrangeiros, conseguem alcançar o conhecimento e a autonomia necessárias para criarem os seus próprios prelos. Rodrigo Álvares, do Porto, é considerado o primeiro impressor português, e da sua tipografia saíram em 1497, *As Constituições do Bispado do Porto* de D. Diogo de Sousa, e os *Evangelhos e Epistolas* de Guilherme Parisiense¹⁷.

No início do século XVI, por volta de 1519, o francês Germain Gaillard estabelece-se em Lisboa. Aos herdeiros de Valentim Fernandes adquire o material tipográfico com o qual executa aquela que se julga ser a sua primeira obra, *Missale secundum consuetudinem Elborensis ecclesiae* e por volta de 1525 imprime as *Coplas de Mingo Revulgo*¹⁸, do qual existe um exemplar na Biblioteca Nacional de Lisboa. Cinco anos mais tarde abre uma oficina tipográfica no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que funcionou até 1577, tendo após 1550 sido transferida para o convento de S. Vicente de Fora, em Lisboa, a pedido de D. Sebastião.

Do século XVI destaca-se ainda o impressor Luís Rodrigues, estabelecido em Lisboa entre 1539 e 1554, responsável pelo *Breviário Eborense*¹⁹. Esta época ficou marcada pelo apoio de D. João III à actividade tipográfica e livreira, concedendo em 1539 aos livreiros e oficiais da Universidade de Coimbra os mesmos privilégios que detinham os que ali estudavam. É a influência da Universidade que faz aumentar significativamente o número de tipógrafos no fim do século XVI, proporcionando uma cada vez maior laicização da cultura fomentada pelo livro impresso.

Já no início do século XVII, sob o domínio filipino, assiste-se a um abrandar da evolução da tipografia em Portugal, enquanto no resto da Europa outras inovações

¹⁵ Peixoto, *ibidem*

¹⁶ Canaveira, op. cit., p. 35

¹⁷ Peixoto, Jorge, *História do Livro Impresso em Portugal*, Coimbra, 1967, p. 11

¹⁸ Canaveira, op. cit., p. 47

¹⁹ Canaveira, op. cit., p. 51

começavam a surgir, nomeadamente os livros de bolso e os jornais. As primeiras folhas volantes impressas já datavam do século XV, mas em Portugal as primeiras de carácter noticioso sem periodicidade certa surgiram durante os primeiros anos do reinado de Filipe II, as chamadas *Relações de Novas Gerais* ou *Notícias Avulsas*, na altura muito reprimidas²⁰.

No domínio da tipografia, o século XVII em Portugal fica marcado pelos nomes de Pedro Craesbeeck da Flandres, discípulo de Plantin e impressor real nomeado por Filipe II, Miguel Deslandes da França, que viria a substituir a descendência de Craesbeeck no título de impressor real em 1687, e o português Diogo Gomes Loureiro e o seu trabalho para a Universidade de Coimbra. Das oficinas dos Craesbeeck são conhecidas cerca de 750 edições, das quais se destacam nove de *Os Lusíadas* e também a primeira edição da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, impresso em Lisboa, no ano de 1614²¹.

As obras produzidas em Portugal nesta época reflectem a quebra acentuada da qualidade do livro impresso que se fazia sentir na Europa, caracterizando-se por uma perda significativa do rigor da impressão, pela utilização de papel de qualidade inferior, e pelos frontispícios exuberantes, únicas ilustrações em toda a obra, que é carregada de informações sobre os autores nas páginas de rosto.

1.3 – D. João V e o patrocínio das Artes do Livro

O termo “*renascimento*” do livro parece adequado para falar do século XVIII, século por excelência do apogeu artístico deste objecto. Com a crescente perda de qualidade que o livro começou a popularizar no fim do século XVI, início de XVII, o interesse e a atitude colocada neste meio de divulgação da cultura escrita revelou esse “*renascimento*” de uma arte que havia perdido qualidade, mais por questões económicas e comerciais, do que por falta de condições ou escolhas artísticas por parte de todos os seus intervenientes. Nessa altura a tipografia tinha como objectivo ser um veículo de transmissão das ideias e sugestões do momento e por isso a preocupação estética era diminuta. O livro impresso vulgariza-se, deixando de ser o objecto de interesse artístico protagonizado pelo final do século XV e

²⁰ Canaveira, op. cit., p. 92

²¹ Canaveira, op. cit., pp. 94-96

primeira metade do século XVI, pois a sua principal função passa a ser a da utilidade imediata.

Assim, sob um efeito de um declínio qualitativo, que se fazia sentir na produção e consumo do livro, a tipografia “renasce” com o suporte da *Imprimerie Royale* francesa, fundada por Luís XIII ainda no século XVII, que muito contribuiu para a sua evolução estética, nomeadamente na elaboração de novos tipos, mas também mantendo e cultivando a grande importância dada à gravura e à encadernação como parte igualmente relevante na concepção e construção do livro. O século XVII não será por isso uma época de declínio em termos de inovações e novas conquistas, apenas na qualidade estética e na subsequente falta de interesse por parte do público em consumir um produto com essa perda de qualidade, estando assim reunidas as condições para que o século XVIII, atinja o seu maior esplendor não só a nível tipográfico, mas na totalidade das componentes artísticas que constroem o objecto livro.

O século XVIII é também o século do “*renascimento*” da tipografia em toda a Europa, a época de Baskerville, de Bodoni e dos Didot, da criação de novos tipos e da utilização de papel de qualidade. D. João V e D. José I são os monarcas que assistem e apoiam esta renovação da tipografia em Portugal, em França são os monarcas Luís XIV e Luís XV e em Espanha, Filipe V e Carlos III.

Portugal não foi excepção no processo de renovação da tipografia que caracterizou o século XVIII, encontrando-se no território os ingredientes necessários para proporcionar essa nova concepção do livro mais elaborado e luxuoso. Terminadas as guerras com Espanha e afirmada a independência de Portugal, assistiu-se ao início de uma era de prosperidade no território. Necessitando de implementar no reino uma nova energia que retirasse o país da estagnação em que tinha vivido nas últimas décadas, D. João V dá início a um período de luxo e fausto, tal como sucedera no reinado de D. Manuel, apoiando-se nas riquezas que chegavam do Brasil.

O reinado de D. João V vai ser de extrema importância para o desenvolvimento da tipografia, assim como da arte da gravura e da encadernação, e a sua dedicação à arte do livro ficou bem presente, quando em 1707, no ano em que começou a reinar, se deslocou à tipografia do impressor régio, Valentim da Costa Deslandes, num gesto que preconizava o apoio que este monarca viria a proporcionar a esta arte.

Das várias inovações industriais patrocinadas pelo rei, destaca-se a Fábrica de Papel da Lousã, que vai ser uma peça fundamental no desenvolvimento das artes gráficas no país. Criada entre 1710 e 1715, esta fábrica encontrava-se dois anos mais tarde em plena e rentável laboração, contando com o trabalho de dez oficiais para além de outros trabalhadores auxiliares e era dirigida por João Neto Arnaut. Produtora de “*papel ordinário, florete e imperial*”²², esta fábrica exportou em abundância durante algum tempo o “*trapo*” que servia de matéria-prima para a execução do papel, tendo a coroa decretado, mais tarde, a proibição da sua exportação com receio de escassez. Fornecedora da tipografia que os jesuítas tinham no Colégio das Artes em Coimbra, vai mais tarde prover também a Academia Real de História Portuguesa.

Este interesse demonstrado pelo rei em industrializar um país, cuja economia sofria de desequilíbrios estruturais profundos, com a falta significativa de mão-de-obra qualificada e estruturas produtivas, tudo resultado de dois séculos em que a ocupação espanhola, o comércio e as descobertas marítimas haviam absorvido grande parte das riquezas da nação, era mais do que um mero interesse pelo desenvolvimento da cultura e da arte pelas quais o rei sempre demonstrou grande apreço. O seu empenho na industrialização do país devia-se essencialmente a uma estratégia política delineada para fortalecer a independência e o prestígio do reino, que foi utilizada como instrumento diplomático junto das cortes absolutistas de Espanha e França, e sobretudo da grande força política, económica e religiosa que era o Papado de Roma.

D. João V vai inaugurar um novo período na vida cultural do país patrocinando as Academias e a Congregação do Oratório, fundada no século XVI, e que se dedicava ao ensino aplicando princípios experimentalistas, por oposição aos métodos escolásticos dos jesuítas. Na Congregação destacaram-se dois franceses, o padre Rafael Bluteau e o padre Le Grand²³. A influência da cultura francesa vai acentuar-se no reinado de D. João V, pois como grande escola de civilidade constituía um modelo a seguir pelos portugueses mais eruditos.

²² Severim, Faria, *Notícias de Portugal*, 1740 (citado por: Canaveira, op. cit., p. 102)

²³ Canaveira, op. cit., p. 104

Este monarca constrói assim uma conjuntura favorável ao desenvolvimento das várias artes, pelo que a tipografia, a gravura e a encadernação, muito devem a essas influências francesas que tanto se fizeram sentir em Portugal. Este reinado é responsável pelos progressos quantitativos e qualitativos do desenvolvimento dos livros e das bibliotecas que acolheram muitos exemplares adquiridos fora do país, mas também assistiram à produção de criações nacionais, de que é exemplo, a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* composta por 12 tomos.

Mandada construir em 1717, a Biblioteca da Universidade de Coimbra levou cerca de onze anos a ficar concluída. Com um total superior a 300 mil volumes, guardados numa área com cerca de 1250 m², esta biblioteca tem ainda três salas visitáveis, ricamente decoradas com estantes de madeira exótica onde se encontram cerca de 30 mil volumes que vão desde o século XVI até finais do século XVIII. Alberga um riquíssimo espólio bibliográfico, incluindo livros das bibliotecas dos antigos conventos e mosteiros da cidade.

A Biblioteca do Palácio de Mafra ocupa uma vasta sala com mais de oitenta metros de comprimento localizada no quarto piso na ala nascente do Convento. Esta só foi definitivamente instalada no reinado de D. José, e é composta por várias estantes onde predominam obras impressas, nacionais e estrangeiras, dos séculos XVI, XVII e XVIII. Em 1797, com o Padre Mestre Bibliotecário Frei Joaquim da Conceição, procedeu-se a uma primeira tentativa de classificação e arrumação de cerca de 40.000 livros, trabalho que só foi continuado em 1807 após a expulsão das tropas francesas.

Neste espólio encontram-se também diversos manuscritos e pergaminhos, códices, cadernos de música manuscrita, cartas geográficas e documentos variados provenientes de conventos locais. Predominam as temáticas relacionadas com a Religião – a Teologia, as Sagradas Escrituras, a História Eclesiástica e Secular e o Direito Canónico – e ainda Literatura Clássica e Moderna, livros de Geografia, Direito e Filosofia. Esta biblioteca possui ainda vinte e dois incunábulos estrangeiros.

A Livraria Real viu o seu espólio aumentar significativamente com manuscritos, livros impressos, mapas e gravuras. O rei tinha por hábito encomendar obras impressas e manuscritos aos seus embaixadores em Paris, Londres e Roma, e da cidade italiana chegaram ao reino, para além dos mais diversos objectos artísticos, livros de Epístolas, Evangelhos e vários missais ricamente encadernados.

A encadernação neste século vai atingir o seu esplendor, e D. João V para além do seu interesse pelos livros, mantinha por aquela grande apreço. Para além das influências francesas na área da encadernação, das quais se destacam Antoine Michel Padeloup, encadernador de Luís XV que executou várias obras para o monarca português, e o seu filho, Jean Padeloup, que terá executado alguns trabalhos para D. José I²⁴, evidenciam-se os portugueses Mateus Nogueira, de Lisboa, que encadernou a maior parte dos livros do abade Diogo Machado, e António Pires Henriques, do Porto.

Para além destes nomes, sobressai já quase no fim do século o encadernador francês Francisco Mariette, que residia em Lisboa e que tinha casa aberta perto da Trindade. Segundo consta, este encadernador terá sido o introdutor do hábito de identificação do autor das encadernações, mediante marcas impressas coladas na guarda dos livros, reclamando assim o estatuto de autoria, que afirma o distanciamento do já desgastado e pouco justo atributo de artífice a estes verdadeiros criadores. Este hábito já prevalecia em França, pelo menos desde o início do século XVIII e julga-se que atribuída a inovação a Padeloup. Foi Mariette que o adoptou em Lisboa, e no Porto o encadernador José de Oliveira e Castro, nos finais do século XVIII e primeiro quartel do século XIX. O século XVIII fica também marcado pela gravação dos brasões de variada nobreza, grande apreciadora de belas encadernações, dos quais se destacam as figuras do Marquês de Pombal, o secretário de Estado, Diogo de Mendonça Côrte Real e o patriarca de Lisboa, D. Tomaz de Almeida.

Mas para o “*renascimento*” da tipografia em Portugal foi de extrema importância a Academia Real de História Portuguesa, fundada em 1720, cujo principal objectivo consistiu em escrever a história eclesiástica do reino, assim como todos os acontecimentos com relevância histórica, em particular as conquistas. Esta foi uma iniciativa do rei, à qual aderiram a nobreza, o clero, e os intelectuais do reino, dos quais se destacam as figuras do Marquês do Alegrete, os Condes da Ericeira, o padre D. António Caetano de Sousa, entre outros. À Academia pertenceram membros de várias ordens religiosas, como os jesuítas, os oratorianos, os dominicanos, os cistercienses e os agostinhos, publicando obras de relevante

²⁴ Ernest, Thoinan, *Les Relieurs Français*, Paris, 1893, pp. 363 e 368 (citado por: Lima, op. cit., p. 53)

valor. A Academia acabou também por se dedicar às crónicas dos antigos reis de Portugal, e à preservação de documentos, de moedas e de outros objectos de valor histórico.

A criação desta Academia veio proporcionar o aparecimento de outras espalhadas pelo país, como é o caso da Academia dos Retóricos, a Academia dos Anónimos, a Academia Portuguesa e a Academia Real, locais onde se discutiam os mais variados temas ligados à filosofia e à literatura, assim como um vasto número de outras instituições com o mesmo fim. Esta proliferação de locais, onde vários assuntos eram debatidos, vai consequentemente encontrar na grande expansão de tipografias uma ampla divulgação.

A Academia Real de História Portugal tinha ao seu dispor uma tipografia relativamente bem equipada, onde foram impressas várias obras dos seus academistas. Para integrar a sua equipa foram chamados os melhores oficiais e mestres compositores, impressores, fundidores de tipos e gravadores, entre os quais Rochefort, Debrie, Quillard e Michel Le Bouteux. Vieira Lusitano será outro dos nomes que contribuirá para a expansão da gravura portuguesa, tendo estado ao serviço desta Academia, primeiramente como desenhador e mais tarde como gravador.

A França vai ser, mais uma vez, um dos grandes centros de influência para o desenvolvimento do livro português, e os gravadores franceses terão uma presença muito relevante. A gravura foi construindo ao longo dos últimos séculos um papel importante na estrutura tanto decorativa como informativa do livro, atingindo no século XVIII o seu momento áureo em que pintores e gravadores vão criar ilustrações de excelente qualidade, em parte também devido à colaboração estreita entre estes e os autores cujas obras os pintores e gravadores interpretavam com traços harmónicos e graciosos. A arte da ilustração tornou-se assim uma grande moda, de tal forma que um bom livro, bem impresso mas sem ilustrações, estava condenado ao esquecimento.

A ornamentação liberta-se das regras severas de composição que até então dominavam e a gravura vai adquirir uma nova expressão. É nesta altura que a par das gravuras impressas em separado ou em conjunto com o texto, aparecem as vinhetas, grinaldas de flores, festões, vasos, e outros elementos decorativos que vão atingir uma perfeição tal, que o século XVIII também será conhecido como o “Século da Vinheta”²⁵.

²⁵ Fidalgo, Manuela, *A Gravura na Arte do Livro – França Século XVIII – XIX*, Lisboa, FCG, 1992

D. João V adquiriu através de uma família de coleccionadores e editores de estampas, a família Mariette, grande número de gravuras, e com a criação da Academia Real de História Portuguesa inaugurou-se em Portugal a primeira oficina de gravura que vai funcionar conjuntamente com a Academia, ilustrando as obras por ela editadas. Este patrocínio do rei viria a dar frutos mais tarde com o aparecimento de artistas gravadores portugueses de grande qualidade.

1.4 – Os reinados de D. José I e D. Maria I, continuação do apoio ao livro

A morte de D. João V, em 1750, juntamente com as consequências desastrosas do grande sismo que devastou o centro e sul do país cinco anos mais tarde, representou um sério golpe para a arte tipográfica. Os incêndios que se seguiram ao abalo sísmico foram altamente destrutivos, consumindo em pouco tempo valiosas bibliotecas, nomeadamente as dos conventos do Carmo, de S. Francisco, da Trindade, da Boa-Hora, do Espírito Santo, e a de S. Domingos, que segundo consta possuía cerca de 10.000 volumes “*todos encadernados em pastas douradas*”²⁶. As bibliotecas particulares dos Duques de Aveiro e Lafões, dos Conde da Ericeira e do Vimieiro, entre outras, também não foram poupadas. De facto muito poucas sobreviveram, como foi o caso do espólio bibliográfico do Marquês do Alegrete.

Juntamente com esta catástrofe, poucos anos mais tarde, a expulsão dos jesuítas, que tanto destaque tiveram no ensino e na cultura portuguesa, veio empobrecer o património intelectual e cultural da época. Mesmo com todos estes sobressaltos, a difusão do livro durante o reinado de D. José I continuou a desenvolver-se, o que proporcionou um aumento significativo do número de prelos e livreiros nas principais cidades do país. Apesar das perdas da Livraria Real, o novo rei, que herdara o gosto de seu pai pelos livros, ajudou a continuar este legado, enriquecendo também as bibliotecas da Universidade de Coimbra e do Palácio de Mafra, assim como todas aquelas que pertenciam à Congregação do Oratório.

²⁶ Lima, op. cit., p. 52

Mas seria em 1768, após as reparações das consequências mais graves do terramoto, que a arte tipográfica encontraria um novo estímulo. Através de um alvará, o Marquês de Pombal cria a Régia Oficina Tipográfica. Naquele é mencionado a utilidade desta nova casa, onde se pretende que a perfeição dos caracteres e a abundância e qualidade das suas impressões a tornem num organismo respeitável²⁷. Os estatutos desta nova tipografia previam que tivesse ao seu serviço um livreiro e que procedesse à impressão de obras escolhidas pelo Real Colégio dos Nobres, pela Universidade de Coimbra, e pela Directoria Geral dos Estudos.

Na sua administração encontravam-se Nicolau Paglianini, o director-geral da tipografia, Miguel Manescal da Costa, um impressor que passou a director técnico e administrativo, Joaquim Carneiro da Silva, gravador, e Jean Villeneuve director da fundição de caracteres. Durante os primeiros anos, esta oficina gráfica estatal mostrou-se extremamente produtiva, registando-se um total de 1230 volumes, para além de um vasto número de impressões de papéis avulsos e outros. Até ao ano de 1800 saíram dos seus prelos obras de grande qualidade nas áreas do direito, da política, das humanidades e da teologia, entre outras de interesse geral como jornais, sermões, cartas e regimentos.

Fundada em 1710 e extinta 49 anos mais tarde, a tipografia do Colégio das Artes vê o seu espólio ser “sequestrado” por decisão do Marquês de Pombal, passando o material tipográfico deste Colégio de Jesuítas a pertencer à Universidade de Coimbra, sendo assim criada a “Imprensa da Universidade” que estará em funcionamento até 1934, e que desempenhou uma acção extremamente significativa na vida intelectual do país e nas suas artes gráficas. Durante o século XVIII destacaram-se ainda as figuras dos impressores Francisco Luís Ameno e a sua Tipografia Patriarcal, Bernardo da Costa de Carvalho, Valentim da Costa Deslandes, impressor régio, com a Oficina Real Deslandesiana, entre outras dezenas na cidade de Lisboa. No Porto encontram-se cerca de sete oficinas, evidenciando-se um dos seus tipógrafos mais importantes, Manuel Pedroso Coimbra. Estas várias tipografias demonstram a grande difusão que a arte tipográfica encontrou no século XVIII.

Associadas à Régia Oficina Tipográfica surgem neste século duas instituições de grande relevância para a tipografia portuguesa. A oficina de caracteres de Jean Villeneuve, e

²⁷ Canaveira, op. cit., p. 109

a aula de gravura de Joaquim Carneiro da Silva, que tinha como objectivo formar gravadores e desenhadores, tendo-se revelado um centro artístico de grande utilidade, elevando a gravura portuguesa a um estatuto, até essa altura, não alcançado em Portugal.

O reinado de D. Maria começa em 1777, e vai caracterizar-se essencialmente pela dedicação e apoio às instituições de ensino e cultura. Foram criadas bibliotecas, academias, seminários, aulas públicas e escolas militares e navais e duas instituições de grande importância que ainda hoje existem: a Academia Real das Ciências e a Casa Pia de Lisboa. A Real Biblioteca Pública, criada em 1796, constitui também um dos legados mais importantes desta época e viria a dar origem à actual Biblioteca Nacional. Em 1798, a Régia Oficina Tipográfica foi incumbida de enviar para a Real Biblioteca Pública um exemplar de todas as suas publicações.

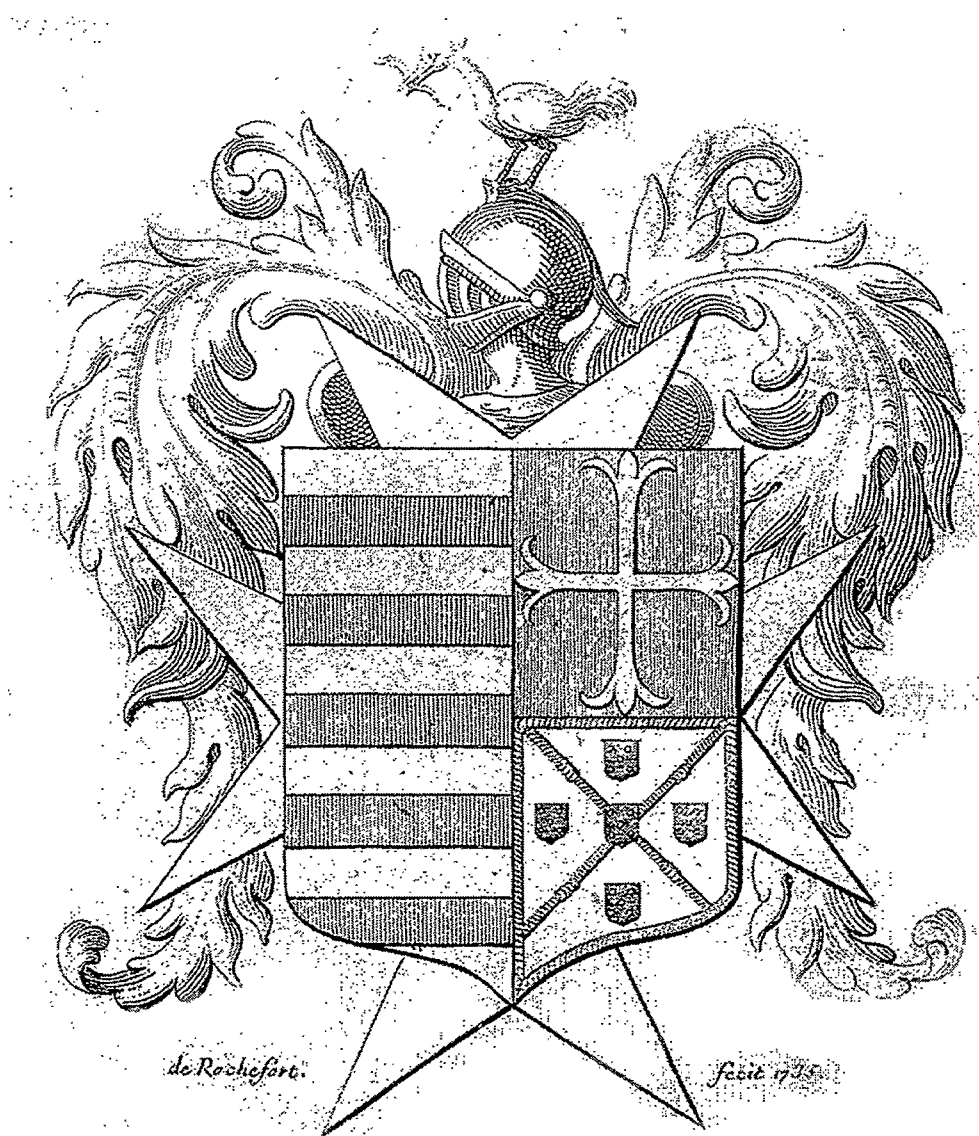
Importante para o desenvolvimento da pintura, da escultura e também das artes gráficas, foi a Aula Pública criada pela Casa Pia de Lisboa. Dentro da Aula Pública de Desenho, que foi a base da Academia do Nu, destacaram-se como professores Joaquim Manuel da Rocha e Eleutério José de Barros. Nesta academia estudaram figuras como os pintores Domingos de Sequeira e José da Cunha Taborda, o escultor João José Aguiar e o gravador José António do Vale, entre tantos outros que partiram para a Academia de Roma.

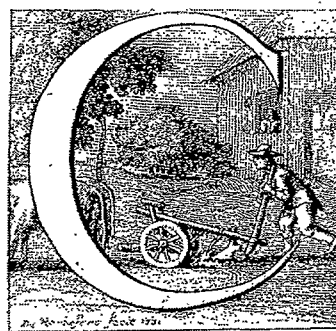
Em 1799, é fundada por Frei José Mariano da Conceição Veloso, a Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, vulgarmente conhecida por Casa Literária do Arco do Cego, onde se imprimia essencialmente livros sobre ciências naturais e agricultura. Esta oficina foi importante para estabelecer uma ligação entre a aula de gravura de Joaquim Carneiro da Silva e a escola de Bartolozzi que vem substituir a do gravador português.

Neste fim de século, dedicado ao apoio das instituições de ensino e cultura, o livro português depara-se com as inovações tecnológicas que se faziam sentir nas principais capitais europeias, transformando assim este objecto artesanal, que atingira o seu apogeu artístico durante o século XVIII, num novo conceito, a par de uma nova época civilizacional. A oficina tipográfica artesanal, que entra em decadência nas últimas décadas do século XVIII, é sucedida pela tipografia industrial. O livro vai ressentir-se com o aumento das tiragens, que vai embaratecer o seu custo, a exigência gráfica deixa de ser uma constante,

assistindo-se claramente ao começo da era industrial do livro. A comercialização é também afectada, deixando de ser da exclusiva competência dos livreiros.

Uma nova era eclode, com novas formas de construir e pensar o objecto livro, criando mudanças profundas, essencialmente na mentalidade do Homem.





APÍTULO 2

O ensino das Artes em Portugal
e a tratadística das Artes do Livro

2.1 – O ensino das Artes em Portugal

O século XVIII, em Portugal, assistia ainda a um insuficiente distanciamento entre o conceito de artífice e artista. A linha entre ambos mantinha-se ténue, e embora os arquitectos tivessem conseguido desde o século XVI fazer alguns progressos na elevação do seu estatuto, o mesmo não fora alcançado pelos pintores e escultores de um modo geral. E se estes dificilmente conseguiam elevar-se a um estatuto de artista, o que dizer de outras artes ditas menores, que pela expressão menos grandiosa, ou pela sua artificialidade mecânica, eram atiradas para o rol das actividades meramente manuais da qual se ocupavam apenas artesãos sem grandes, ou mesmo nenhuns, conhecimentos teóricos e aos quais não se reconhecia a capacidade de possuírem o denominado “génio criador” que permitia criar algo novo.

Se os arquitectos conseguiram alcançar um patamar superior, pelo menos em reconhecimento, não terá sido apenas devido ao produto do seu trabalho alcançar uma expressão espacial e utilitária, mas com certeza pelo rápido entendimento da necessidade de criar um ensino institucionalizado que necessitava obviamente de conteúdos teóricos para que fosse possível criar os programas científicos dessas escolas e aulas, de que são exemplo a *Aula do Risco*, a *Aula de Fortificação e Architectura Militar* e a *Casa do Risco*. A consciencialização, por parte desta classe, da necessidade de estabelecer métodos práticos e teóricos, de estudar as raízes da sua arte encontrando e compreendendo o percurso da arquitectura e dos seus autores, assim como a própria hierarquização e estabelecimento de várias categorias dentro da profissão²⁸, construiu à volta dos arquitectos e da arquitectura, as bases sólidas para um reconhecimento mais rápido e duradouro, que manteria até aos dias de hoje um lugar cimeiro no seio das artes, incontornável, e totalmente enraizada no entendimento das várias formas de expressão artística.

A classe dos pintores, confinados à Irmandade de S. Lucas, onde se juntavam segundo práticas tecnológicas²⁹, e a dos escultores, só mais tarde compreenderiam a necessidade da

²⁸ Pereira, José Fernandes, “Artista” in *Dicionário de Arte Barroca*, Presença, Lisboa, p. 51

²⁹ Pereira, José Fernandes, “O Barroco do Século XVIII” in *Hist. da Arte Portuguesa*, Vol.3, C. Leitores, Lisboa, p.168

construção de toda essa máquina educacional e promotora de cultura, ficando para sempre o estigma de se encontrarem numa hierarquização das artes, num segundo e terceiro lugar respectivamente. Não por serem artes menos importantes, mas um indício claro, de uma mais tardia construção, por necessidade, de um programa estrutural que permitisse projectar estes artistas plásticos para fora das suas caseiras e individualistas oficinas, onde por mais que observassem gravuras de obras de antigos mestres, a capacidade de pensar e teorizar novas propostas se tornava uma tarefa quase impraticável, sem dúvida devido à falta de uma escola, de um projecto científico que lhes incentivasse uma produção teórica.

Para o estímulo de um projecto educacional da Pintura foi de extrema importância a Academia de Roma, fundada nessa cidade por D. João V, monarca de visões abrangentes que reconhecia o atraso das artes e dos artistas portugueses, tendo feito grandes progressos para alterar a situação retardatária do País em relação às outras grandes capitais europeias. As tentativas de criar uma *Academia do Nu* em Lisboa, embora goradas devido à ignorância popular, seriam fruto da passagem de Vieira Lusitano pela Academia de Roma, que lhe proporcionaria a visão da necessidade de uma prática cimentada na observação, para uma correcta compreensão do desenho e da pintura.

Com esta primeira tentativa, outras começaram a surgir, como a *Escola do Arsenal*, em 1749, uma «*escola de desenho, gravura e lavra de metais na oficina da Fundição de Artilharia do Arsenal Real do Exército*»³⁰, liderada por João de Figueiredo, desenhador e gravador de medalhas, que aí ensinou muitos alunos a gravarem a buril e a trabalharem o metal, como Teodoro António de Lima, gravador; Francisco Xavier de Figueiredo (filho do mestre e seu sucessor na direcção da Escola) e Cipriano da Silva, que seriam mais tarde gravadores da Casa da Moeda; Manuel Tavares, José Joaquim Freire, Vicente Jorge e António José dos Santos, que foram para o Museu de Belém como desenhadores de história natural; e ainda Francisco Tomás de Almeida e Inácio José de Freitas.

Por esta altura assiste-se ao ensino do desenho com finalidade industrial na *Real Fábrica das Sedas*, onde funcionou uma *Aula de Desenho* dirigida por João Policarpo May, que veio de Lyon, em 1763, para continuar o trabalho iniciado por outros mestres, como o francês Alezon, e em 1766, anexa à mesma Fábrica foi construída uma outra, de *Estuques*,

³⁰ Calado, Margarida, "Ensino" in *Dicionário de Arte Barroca*, Presença, Lisboa, p.163

onde leccionava o milanês João Grossi³¹. Em 1767, é fundada a *Fábrica das Cartas* pelo napolitano José Francisco del Cusco, que nela orientava o ensino de desenho e pintura decorativa³², e onde, uns anos mais tarde, se estudava *desenho copiado do natural, em especial desenho dō nu*³³, local por onde passou Gaspar Fróis Machado³⁴ antes de se tornar discípulo de Joaquim Carneiro da Silva.

A escultura vê a sua primeira escola nascer em Mafra, em 1753, sob a direcção de Alexandre Giusti durante um período de vinte anos, cujos ensinamentos serão mais tarde, em Lisboa, impulsionados por Joaquim Machado de Castro, através da sua *Aula de Escultura* que dura até à data da sua morte, em 1822.

Em 1769, foi criada em Lisboa a primeira escola oficial de gravura, agregada à Régia Oficina Tipográfica, com Carneiro da Silva na sua direcção, que teve como discípulos alguns dos melhores gravadores da segunda metade do século XVIII e primeiro quartel do século XIX. Dez anos mais tarde, D. Maria I inaugura no Porto a *Aula de Desenho e Debuxo da Companhia de Vinhos do Alto Douro*, cujo primeiro director foi António Fernandes Jácome, a quem sucedeu Vieira Portuense em 1802, posteriormente, o gravador José Teixeira Barreto e por último, por volta de 1830, o gravador Raimundo Joaquim da Costa.

As *Aulas Régias* abriram em 1782, após D. Maria I ter decretado um ano antes a criação desta escola, com o nome de *Aula de Desenho de História, ou Figuras, e de Architectura Civil em Lisboa*. Tinha como professor de desenho do corpo humano Joaquim Manuel da Rocha; de arquitectura, José da Costa e Silva; e como professor de gravura, Joaquim Carneiro da Silva, que segundo Cyrillo³⁵, trabalhou nos estatutos desta Academia conforme consta de um manuscrito escrito por ele intitulado: *Estatutos da Regia Academia Ulyssiponense de Pintura, Esculptura, e Architectura, debaixo do Patrocínio do Envagelista S. Lucas*, tendo sido substituído por Eleutério Manuel de Barros até 1811, ano em que Faustino José Rodrigues assume o lugar de professor de gravura. Desta escola partiram para Roma, para se aperfeiçoarem, vários alunos de pintura como José Álvares, Bartolomeu António Calisto, José da Cunha Taborda, Domingos António de Sequeira; outros de escultura como João José de Aguiar; de arquitectura, como Joaquim Fortunato e Sebastião

³¹ Calado, *ibidem*

³² Calado, *ibidem*

³³ Chaves, Luís, *Substídios para a História da Gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, p.103

³⁴ Machado, Cyrillo V., *Colecção de Memórias (...)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, p. 229

³⁵ Machado, op. cit., p. 23

José Vicente Nogar; abridores de estampas (ou gravadores), como João Caetano Rivara; e ainda abridores de camafeus e cunhos, como José António do Vale. Vieira Portuense, José Teixeira Barreto e José Lúcio da Costa foram ainda alguns dos nomes que passaram pelas *Aulas Régias*.

Entre 1780 e 1782 funcionou a *Academia do Nu, a S. José*, cujo primeiro director e grande incentivador foi o Padre João Crisóstomo Policarpo da Silva, escultor em barro e madeira³⁶. Esta Academia tinha cursos para «*pintores, escultores, architectos e abridores, além de entalhadores, ourives e mestres-de-obras*»³⁷, e ficou marcada por quatro fases distintas, a primeira sob a direcção do Padre Policarpo da Silva, que inaugurou a escola em Maio de 1780; a segunda, a partir de Setembro do mesmo ano, com Vieira Lusitano e Oliveira Bernardes como directores da *Aula de Desenho e Cópia do Nu*, e Simão Caetano Nunes, pintor de arquitectura e decorador, como director da *Aula de Perspectiva e Architectura*; a terceira a partir de Outubro, e até 1781, ainda com Policarpo da Silva e com Francisco José de Setúbal e Jerónimo de Barros³⁸, tendo posteriormente sido suspensa por falecimento do dono do palácio onde funcionava, o Palácio de Gregório de Barros e Vasconcelos, perto da Igreja de S. José. Em Outubro de 1785 surge a quarta fase desta Academia, com a sua reabertura por interesse do Intendente Pina Manique que convidou para leccionar nos seus cursos Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Carneiro da Silva e Joaquim Machado de Castro, das *Aulas Régias*, Eleutério Manuel de Barros recém-chegado de Roma, Fernando Rodrigues da *Escola do Castelo* e ainda Pedro Alexandrino de Carvalho, pintor que «*teve, como André Gonçalves o talento de saber agradar ao Público*»³⁹. Esta reabertura da *Academia do Nu* trouxe também o novo nome de: *Escola do Intendente*.

Quatro anos antes, em 1781, Pina Manique já havia fundado a *Casa Pia do Castelo*, que leccionava entre outras coisas o desenho, onde foi professor António Fernandes Rodrigues, que havia estudado escultura, gravura e arquitectura, escola essa que havia de encerrar as suas portas em 1807, aquando das invasões francesas⁴⁰. A partir deste período, em diante, Pina Manique interessado em «*criar na Casa Pia não só Manufactores mais*

³⁶ Chaves, op. cit., p. 94

³⁷ Chaves, ibidem

³⁸ Chaves, ibidem

³⁹ Machado, op. cit., p. 95

⁴⁰ Chaves, op. cit., p. 95

também *Sábios e Artistas*»⁴¹ enviou para a *Academia Portuguesa em Roma*, José Alves de Oliveira, Joaquim Fortunato de Novaes e João José de Aguiar, para aí receberem instrução, o primeiro em Pintura, e o segundo em Architectura⁴².

Para além de todas estas Escolas e Academias, surgiu ainda o *Real Colégio dos Nobres*, também em Lisboa, onde havia uma outra escola de desenho e onde foram directores os mestres de gravura Joaquim Carneiro da Silva e Teodoro António de Lima. O Padre Policarpo da Silva dirigiu ainda uma escola prática com o nome de *Officina pública da Calçada de Santo André*, onde estudaram Manuel Vieira e Nicolau Pinto, do Porto, Jerónimo da Costa, de Braga, António Santos Cruz, de Faro, e Valentim dos Santos de Carvalho⁴³.

A gravura, mas também o desenho, continuam no seu expoente máximo em Lisboa com a criação, em 1799, da *Tipografia, Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego*, incorporada em 1802 na reaberta *Aula de Gravura* da Impressão Régia, sob a direcção do mestre Bartolozzi e mais tarde de Gregório Francisco de Queiroz, percurso só atingido pelo incentivo iniciado com a *Academia Real de História Portuguesa*, em 1720. Mas o resto do país não se torna indiferente a esta expansão do ensino das artes, e Coimbra vê nascer o *Colégio Real das Artes*, enquanto que na Madeira, Joaquim Leonardo da Rocha dá corpo à *Escola de Desenho da Madeira*.

Assiste-se assim, perto do virar do século, a uma grande proliferação de escolas e aulas das mais diversas artes, mas com uma clara afirmação do desenho, como instrumento da pintura, da escultura e da gravura, artes que começam nesta altura em Portugal, a intervir de forma activa no panorama educativo, sistematizando o seu ensino e propiciando o começo da intervenção teórica por parte dos seus artistas.

⁴¹ Machado, op. cit., pp. 24 e 25

⁴² Machado, op. cit., p. 25

⁴³ Chaves, op. cit., p. 103

2.2 – Os tratados estrangeiros

Embora Portugal não se inclua no rol de países que cedo compreenderam a necessidade de teorizarem sobre a arte que produziam, a leitura ou observação de imagens de produções teóricas estrangeiras sobre arte, não foi um processo alheio aos artistas portugueses, que reconheciam nesses escritos o preenchimento da lacuna teórica nacional, servindo-se do material estrangeiro para colmatar tais ausências de pensamento. É certo que grande parte das obras estrangeiras não viu tradução em Portugal e o facto de algumas delas serem profusamente ilustradas revela o seu sucesso entre os portugueses, como se verificou principalmente no domínio na Arquitectura.

No entanto, o século XVIII assistiria a um profundo interesse, por parte da monarquia reinante, em incentivar e desenvolver a arte portuguesa e para além da grande importação de estampas com reproduções de obras dos grandes mestres europeus, que D. João V fez questão de mandar coligir; os livros foram também uma das suas grandes preocupações, pois o monarca tinha consciência da pobreza teórica a que o país vinha assistindo, após um século de alguma carência intelectual e artística, como havia sido o século anterior, que contrastava fortemente com o activo e humanístico século XVI.

Embora grande parte deste espólio bibliográfico importado por D. João V se tenha perdido aquando do terramoto de 1755, é perfeitamente viável supor que entre essas várias publicações se encontrassem muitos estudos e tratados sobre arte que circulavam pelos grandes centros artísticos da Europa, sobretudo porque D. João V não só estava empenhado em desenvolver as artes em Portugal como tinha a consciência da necessidade de se introduzir no reino material visual que auxiliasse os seus artistas nas suas produções.

A tradução de obras estrangeiras seria também uma preocupação do reinado de D. João V, e obras como *De Arte Graphica*, de Du Fresnoy, traduzida por G.B.A, em 1713, mas não publicada; *Breves Instruções para Pintar a Fresco*, do Padre Andrea Pozzo, traduzido no Porto, em 1732, por José Figueiredo de Seixas; e *Abecedário Pittorico (...)*, de António Orlandi⁴⁴, seriam lidas em português, iniciando um período de grande interesse pelas teorias das artes.

⁴⁴ Saldanha, Nuno, "Tratados de Pintura" in *Dicionário de Arte Barroca*, Presença, Lisboa, p. 498

Os reinados de D. José e de D. Maria não ficariam alheios à visão artística de D. João V, continuando a verificar-se um interesse por publicações estrangeiras sobre arte e pela sua divulgação na língua original ou traduzida. Assim, assiste-se a mais uma tentativa de publicar a obra de Du Fresnoy, por Frei Martinho da Costa, em 1764; à publicação da obra completa do Padre A. Pozzo, *Perspectivae Pictorum et Architectorum* (*Livro de Perspectiva e de Architectura*) por Frei Vilaça e Frei Francisco de S. José, em 1768⁴⁵ e à tradução dos *Elementos de Geometria*, de Clairaut, por Joaquim Carneiro da Silva, em 1772. Catorze anos mais tarde é publicada, pela Oficina de António Alvarez, a obra *Espectáculo das Belas Artes ou considerações acerca da sua natureza, dos seus objectos, dos seus feitos*, de J. Lacombe, e em 1815, as *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres professores*, de M. Ângelo Prunnetti, traduzido por Cunha Taborda, assim como as *Honras da Pintura, Escultura e Architectura* de G. P. Bellori, traduzido por Cyrillo, e publicado pela Impressão Régia.

De extrema importância vão ser também as publicações estrangeiras publicadas pela Tipografia do Arco do Cego, traduzidas para português, e que segundo consta do seu catálogo foram as seguintes: de Dupain o *Tractado das Sombras relativamente do Desenho* (com catorze estampas) e *Geometria dos Pintores* (traduzido e sem ilustrações); *O Pintor em 3 Horas* (sem referência ao autor); *A Arte da Pintura*, de Du Fresnoy, publicada em duas edições traduzidas por Jerónimo de Barros Ferreira (Professor de Desenho e Pintura Histórica da corte), uma sem estampas e outra com sete; *Tratado da Gravura a Água-Forte, e a Buril, e em Maneira Negra, com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em Talho-Doce*, de Abraham Bosse (traduzido e com vinte e duas estampas); *A Escultura, ou a História, e Arte da Calcographia e Gravura em Cobre*, de Evelyn; e duas publicações retiradas do *Grande Livro dos Pintores*, de Gerardo Lairesse, sendo uma *Os Princípios do Desenho*, traduzido e com quatro estampas, e a outra *Os Princípios da Arte da Gravura (...)*; *Livro XIII, para servirem de appendice aos princípios do Desenho do mesmo author, em benefício dos gravadores do Arco do Cego*.

⁴⁵ Saldanha, *ibidem*

Esta última tradução feita pelo corpo literário do Arco do Cego, assim como o tratado de A. Bosse, tinha, mais do que o simples objectivo de facultar o acesso das técnicas da gravura ao público em geral, o intuito de fornecer material de aprendizagem ao corpo de gravadores desta casa. Para estes gravadores, tais textos revelaram-se de extrema importância, não só pela exaustiva descrição das técnicas e do correcto uso dos materiais, principalmente no tratado de A. Bosse, mas também pela abordagem que Lairese faz da gravura e dos gravadores.

Lairese começa o primeiro capítulo construindo um «*Quadro alegórico da Gravura para servir de introdução a este Livro*», justificando que «...nem César Ripa, nem outro algum author nos traçou huma imagem allegórica da arte de gravar, com a significação, que se lhe precisa acomodar...», e que por isso começa este livro dando uma ideia dessa imagem alegórica⁴⁶, mostrando em seguida «... o respeito que ela merece pelo socorro, que subministra aos artistas, e pela sua alliação íntima com a pintura.»⁴⁷.

Mais importante que o conteúdo técnico deste tratado, que de uma forma geral os gravadores do Arco do Cego dominavam, mas que com ele têm a possibilidade de aperfeiçoar ainda mais a sua arte, é a interpretação feita por Lairese, da *Arte da Gravura em Geral*, título do seu segundo capítulo, onde enaltece esta arte, comparando-a com a

⁴⁶ Lairese, Gerard, *Princípios da Arte da Gravura* (...), Tipografia (...) do Arco do Cego, Lisboa, p. 2

Capítulo I – Quadro allegorico da Gravura para servir de introdução a este livro

«...Vê-se sentada huma donzella diante de huma meza, sobre a qual está huma chapa de cobre em huma almofada. Ao seu lado tem hum pequeno macaco, apresentando-lhe huma vella, que lhe dá huma luz mui clara. A prudência, e a Vigilância a acompanha, em quanto a Prática lhe prepara n'huma pedra os instrumentos. O seu assento he de páo ébano ornado de figuras de marfim, da Sinceridade, e da Constancia, que se abraça, por detraz do assento da Gravura, o Juízo que lhes aponta alguma cousa adiante, a Pintura, acompanhada de Apollo com hum farol para iluminar a Gravura, e de Diana, que tem outro, mas as vexas, como que o apaga. No entre tanto os Génios se occupaõ por todos os lados em preparar os diversos materiaes. O mais idoso destes Génios apresenta à Gravura hum desenho denegrido, ou avermelhado por detraz, e huma ponta para os calcar sobre a chapa de cobre. Este desenho representa a obra, que ella quer executar. Outros Génios se occupaõ em aquecer huma chapa de cobre em hum fogareiro, e a estender-lhe o verniz com a ponceta. Entre estes ha hum, que grava com o buril, alli outro, que espregia huma chapa, em que se tem lançado agua forte: em alguma distancia se vem outros, que tiraõ provas, e as estaõ examinando attentiosamente etc. Neste comenos a Fama, que tem na maõ a prova d' hum retrato, annuncia pela sua trombeta a gloria dos grandes artistas. A Honra, coroada de louros, e, trazendo huma pequena pyramide entra na sala, conduzindo com sigo a Annona ou a Prosperidade, que traz hum corno da abundancia. Em torno da sala estaõ arranjados os bustos de muitos gravadores celebres assim Italianos como Francezes, Hollandezes, e Allemães, como foraõ, Marcos António, Audren, Edelink, Van der Meulen etc. Ao longe se vê Asia, Africa, e Europa, que parecem estar pasmadas das maravilhas, que mostra annunciar a Fama.»

⁴⁷ Lairese, op. cit., p. 1

pintura, e concluindo que ambas têm os mesmo princípios, cabendo ainda à gravura a capacidade de divulgar a pintura respeitando os traços do pintor⁴⁸.

Os restantes sete capítulos enumeram os vários tipos de gravura e as características e técnicas de cada uma, divididas da seguinte forma: Capítulo III – *Do ajuntamento necessário para se fazer huma boa gravura, e da diferença, que se dá, entre as gravuras do talho doce, e as estampas dos frontispícios dos livros*; Capítulo IV – *Das diferenças que se dão entre a Gravura a água-forte, e a que se faz a buril*; Capítulo V – *Reflexões sobre o modo de fazer talhos*; Capítulo VI – *Reflexões sobre o modo de partilhar de alguns gravadores*; Capítulo VII – *Do methodo de gravar com água-forte os baixos relevos*; Capítulo VIII – *Da maneira de gravar com o buril, e de dispor os traços*; Capítulo XIX – *Da gravura da maneira negra*.

O *Tratado da Gravura a Água-Forte, e a Buril (...)*, de Bosse, de maior complexidade, faz plena justiça à condição do termo utilizado, sendo certo que é essencialmente um compêndio técnico. De facto, a obra de Lairesse enumera alguns princípios da gravura e apresenta algumas reflexões sobre algumas técnicas, mas é na sua essência um breve apontamento da gravura em geral e das técnicas mais utilizadas. O Tratado de Bosse é por sua vez um grande compêndio não só dos vários estilos de gravura, mencionando

⁴⁸ Lairesse, op. cit., pp. 3 e 4

Capítulo II – Da arte da Gravura em geral

«...Não se pode duvidar que a gravura, seja huma arte nobre, e digna de todos os louvores; porque entre ella, e a pintura se descobre a mesma relação, que esta tem com a Natureza. A pintura principalmente consiste em huma imitação exacta assim do contorno, como dos claros e escuros dos objectos, que a Natureza apresenta, e isto mesmo he, o que faz o maior merecimento da gravura. O pintor faz huma diferença entre a luz do dia, e a do sol, e isto mesmo faz o gravador. Em huma palavra nada ha, do que se executa com o pincel, que se não possa imitar com o buril.

Quando a vantagem, que produz a gravura, se pode dizer que ella he para os olhos, o que a fama para os ouvidos; pois se esta apregoa a glória dos grandes Heroes, a gravura também nos faz conhecer as sus obras, e os seus pensamentos. Ora, como a reputação d'hum bom pintor depende em parte da sabedoria ou da inépcia do gravador, o que protesto mostrallo nas minhas reflexões a cerca da gravura junto aos quadros e desenhos, he necessário que elle não adopte exclusivamente huma só maneira, mas que imite exactamente a do pintor, ou a do desenhador, de quem quer fazer conhecer a obra, para que a sua gravura se assemelhe a hum vidro puro, que entrega com fidelidade os objectos, que se lhe apresentam.

Em quanto ao que respeita a practica, se pode dizer que huma bella maneira he hum grande meio, para se chegar à perfeição, e para o conseguir se precisa muito possuir três cousas, a saber, 1. desenho, 2. perspectiva, 3. claro escuro, que formam juntamente a Theoria da gravura. Também he indispensável que o gravador se exercite em fazer traços com a pena, ou lápis vermelho, para dar a sua mão segurança e destreza. O desenhar muito pelo natural a nu lhe é tão essencial, como é ao pintor mesmo; e do mesmo modo as roupagens do manequim. Não fallo da necessidade que tem, de consultar, e estudar indefesamente a gravura de água-forte, e de buril pelos melhores mestres.»

exaustivamente as suas técnicas, a correcta utilização dos seus materiais e mesmo a forma de produzir vários tipos de vernizes, mas também um excelente documento sobre a correcta forma de imprimir as chapas gravadas, demonstrando como se constrói e trabalha com um tórculo⁴⁹.

Em suma, a obra de Bosse consiste numa pormenorizada explicação de todas as fases do processo das várias técnicas da gravura, revelando-se um excelente manual de consulta para os gravadores que pretendem aperfeiçoar a sua arte, mas também numa herança importante para a tratadística da arte, não só pelo cuidado técnico das suas informações, mas também pelo prefácio do seu editor, onde cita exemplos de artistas que considera referências a ter em conta, e onde atribui a cada técnica o tipo mais adequado de género pictórico, como o retrato, ou as temáticas históricas, numa clara preocupação estética com o resultado final. «...*Deixemos pois brilhar a Gravura a buril, na execução dos retratos, onde a água-forte não he tão feliz, e reservemo-la para a História onde ella espalha mais gosto e facilidade; e para o trabalho em pequeno, a que ella dá hum espírito e hum carácter de desenho, que o buril teria bem difficuldades a imitar.*»⁵⁰.

Interessante também neste prefácio são igualmente as imagens alegóricas propostas para a Gravura a Buril e a Gravura a Água-Forte, descritas da seguinte forma: «... *A Gravura a buril pode comparar-se a huma Dama de hum talhe e de uma belleza regular, cujos vestidos são de hum pano rico e precioso, e de que o amanho e a arte fazem valer até os menores encantos que ela possui, em huma palavra os atractivos mais lisongeiros: porém seu semblante majestoso está sempre armado de huma seriedade a mais severa.*».

Para terminar a descrição da Gravura a Buril, são mencionadas as dificuldades em atingir a perfeição desta arte, apenas conseguida à custa de muito trabalho e dedicação, que resultem num perfeito domínio da técnicas utilizadas: «... *Ah! Quanto he cara a felicidade de possuir os seus favores à custa de vigílias, e dos cuidados mais terríveis! O caminho, que vai ter a sua presença, he semeado de espinhos e difficuldades; não se pode lá chegar, se não depois de ter feito hum longa e penosa carreira.*»

A Gravura a Água-Forte, por outro lado, é menos severa, menos caprichosa na execução das suas técnicas, permitindo uma maior liberdade ao gravador, sem no entanto o

⁴⁹ Nome dado à prensa do talho-doce.

⁵⁰ Bosse, Abraham, *Tratado da Gravura* (...), Tipografia (...) do Arco do Cego, Lisboa, p. 155

produto final perder qualidade. A água-forte é assim uma técnica menos rígida, mais facilmente dominada pelo gravador, que a consegue manipular mais espontaneamente, obtendo resultados igualmente satisfatórios.

«...A Gravura a água forte pelo contrário he huma Donzella galante e encantadora, natural, e sem affectação nos seus gestos, mas que não sabe tirar menos partido dos seus encantos. A simplicidade dos seus vestidos he hum certo dezalinho cheio de arte, que não descobre sem muito propósito o que ella tem de attractivo. Sempre affavel, e de fácil accesso, seus amáveis caprichos animão áquelles que a procuraõ, e lhes são hum antecipado gosto de prazer participar dos seus favores.

Ella parece facilitar o caminho da sua morada, e se nelle se encontrão alguns espinhos, as suas pontas estão embotadas pelas flores, que ella tem o cuidado de semear na sua passagem; em fim ella sabe accommodar-se ao humor, e aos differentes gostos de cada hum dos seus Cortesões; e ainda que a sua verdadeira posseção seja tão rara, e tão difficil como a de sua Irmãã, ella tem com tudo o talento de entreter a todos aquelles, que a seguem, na idéa lisongeira de serem do número dos seus favoritos.»

Mas a gravura não seria a única preocupação do corpo dirigente da Oficina do Arco do Cego, pois segundo Frei Veloso, encarregue pela criação do seu corpo de gravadores que ao fim de um ano já reunia 24 homens vindos das Aulas de Desenho do reino, reconhecia que estes apenas tinham alguma prática de copiar, e *«nenhuma dos Princípios, em que esta se deveria estabelecer, menos da noticia histórica dos Heroes, que se fizeraõ celebres nesta sublime profissão, não só para se animarem com calor a imitallos, mas também para chegarem a occupar hum dia no templo da immortalidade hum assento a par dos mais sublimes Mestres.»*⁵¹. Frei Veloso afirma assim, que sob a protecção deste monarca, os seus gravadores como *«Freitas, Costa, Silva, Elói, Vianna, e outros»*, poderão aperfeiçoar-se, tentando alcançar o trabalho desses Mestres, apenas com o seu génio e talento, munidos cada vez mais de material de extrema importância para o seu desenvolvimento artístico, como são as traduções feitas pelo corpo literário, que reconhece as dificuldades técnicas dos seus gravadores, nomeadamente na área do desenho.

Nesta tradução de *Os Princípios do Desenho, trasladado do Grande Livro dos Pintores*, de Gerardo Lairesse, Frei Veloso afirma ainda que decidiu *«traduzir, e fazer*

⁵¹ Lairesse, op. cit., *Agradecimentos ao Rei*

traduzir, e imprimir tudo, quanto se tem escripto a este respeito», para que os seus *adidacticos* pudessem escolher as doutrinas que pretendessem seguir, e os modelos que quisessem imitar, numa crítica clara ao ensino das artes praticado em Portugal, que revelava uma falta de sustentação teórica e um estudo pouco exaustivo das obras dos grandes mestres europeus.

2.3 – Estudos portugueses sobre as Artes do Livro

A tipografia portuguesa assiste no século XVIII, à primeira publicação nacional sobre a arte da impressão. Jean Villeneuve, fundidor e gravador punccionista, artista de grande mérito no seu país, contratado para vir trabalhar para Portugal, para a Academia Real de História Portuguesa, assina a primeira publicação impressa com tipos produzidos em território nacional, intitulada: *Primeira Origem da Arte de Imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres, que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real de História Portuguesa. Dedicado a ELREY Dom João V. Seu Augustíssimo Protector*, impresso em 1732, em Lisboa, na Oficina de José António da Silva, Impressor da Academia Real.

Mandada imprimir pelo director da Academia, o Conde da Ericeira, e os seus Censores, o Marquez do Alegrete, José da Cunha Brochado, Marquez de Abrantes, Padre Manuel Caetano de Sousa e o Marquez Manoel Teles da Silva⁵², a *Primeira Origem da Arte de Imprimir* começa com o agradecimento do autor ao monarca, como era habitual, reforçando a conquista iniciada pela Academia Real de História Portuguesa na fundição de caracteres. «*Com a generosa protecção de VOSSA Magestade não só renascem em Portugal as Letras, mas agora pode dizerse que nascem; pois sem as que eu venho a introduzir nos dilatados domínios de VOSSA Magestade, não podiam as outras propagarse (...)»*.

Consciente da raridade de bons executores da arte de fundir e gravar as matrizes e punções, Villeneuve adverte o Rei que ao ter vindo de Paris para Lisboa, ficaria a capital portuguesa enriquecida com material que poderia vir a ser desejado pelos reinos vizinhos. «*Attrahido pela fama que com verdade pinta a VOSSA Magestade por toda a Europa*

⁵² Villeneuve, Jean, *Primeira Origem da Arte de Imprimir (...)*, Oficina de José A. da Silva, Lisboa, p. 10

segundo Augusto no século litterario de Portugal, sem valerme de outro mecenaz, vim buscar a felicidade de ser súbdito seu, deixando Paris por Lisboa para introduzir nella a incógnita, e magnifica Arte de fundir, e gravar as Matrizes, e Punçoens, deque se serve a maravilhosa Arte Typografica, e que até agora ou se mandavam vir de fora do Reyno, saindo delle considerável cabedal, ou se uzava das imperfeitas, e gastadas com o tempo, sem poder aperfeiçoarse por esta causa as edicoens dos melhores Livros: como na Europa há tam poucos Artífices desta minha manufactura, he crível, que venhaõ a Portugal procuralla dos Reynos mais vizinhos, convertendese o damno em publico beneficio.»

Villeneuve reconhece ainda, que a generosa pensão que o reino português lhe ofereceu para trocar a capital francesa por Lisboa, demonstra a necessidade e a consciência de que a presença de alguém hábil e entendido nesta arte, era de extrema necessidade para o desenvolvimento das publicações de qualidade em Portugal. Com este texto, o francês oferece ao Rei uma pequena exposição das letras que havia fabricado, já ao seu serviço, e com as quais terá sido também impressa uma folha com amostras desses tipos de letras, da qual hoje não se conhece exemplar⁵³. Afirma ainda estar pronto para fazer as outras «*as Hebraicas, Gregas, e Arabigas, que sam tão precisas para as doutas dissertaçoes da Academia e para perpetuar os monumentos originais (...)*», que apesar da sua complexidade, refere não o intimidarem.

Se chegou ou não a executar estas ultimas, algo que ainda não é claro, certo é que alguns anos mais tarde, em 1804, será publicado o texto: *Diagnosis Typografica dos caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos (...)*, por Custódio José de Oliveira, que tem como finalidade ensinar aos compositores e aprendizes da Impressão Régia, a forma correcta de compor com estes tipos de caracteres, visto que cada um deles apresenta uma forma e um estilo próprio.

A publicação de Villeneuve reúne um duplo interesse, pois para além de ser a primeira impressa com os primeiros caracteres fundidos em Portugal, é também uma publicação

⁵³ Rui Canaveira cita um artigo publicado no jornal "O Gráfico", num número extraordinário de Maio de 1945, em que segundo F. Pereira de Sousa, existia «*uma folha impressa de um só lado, em formato de fôlio maior que o ordinário, e de boa execução tipográfica, tendo por título: Os caracteres que João de Villeneuve formou para serviço da Academia Real de História Portuguesa. Compreende amostra dos tipos seguintes: «cânon pequeno»; «parangon grande»; «parangon pequeno»; «texto»; «atanazija»; leitura: breviário grosso; breviário pequeno; «mignonne»; uma linha de escudos e castelos, sinais astronómicos; vinhetas: e, no fim, à maneira de advertenciando b: Para fazer esta fundição (sic) perfeita, falta Grand Cânon, Gaillarde, e Nompaille, e um Grego. A composição é guarnecida de vinhetas e em duas colunas, sendo constituída a divisão por uma linha de vinhetas também.*»

sobre o percurso da imprensa, sobre os homens que lhe deram corpo, como Guttemberg e o seu sócio João Fauste, juntamente com o genro deste, Pedro Schoffer, «*que se tem como o primeiro inventor dos Punçoens e Matrizes*»⁵⁴, e sobre as primeiras publicações que se conhecem, incluindo «*um Livro impresso em Lisboa*», que embora sem data, «*se lê nelle que fora impresso 8 anos depois de se inventar a Arte da Imprimissão*». Villeneuve afirma assim, que «*já em Lisboa havia impressão no ano 1458*», contestando uma das fontes bibliográficas que cita, *História da Impressão* de João de la Caille, de onde tirou «*a maior parte destas noticias*», que afirma ter sido em Roma, no ano de 1467, o lugar onde se começou a exercer esta arte.

Villeneuve inicia o seu testemunho dizendo que «*De muitas cousas grandes que se admirão no Mundo, se não sabe o principio; assim succedeo à Pátria de Homero, ao nascimento do rio Nilo; e assim acontece também à origem da Arte de imprimir; se não he que os progressos das mesmas Artes muitas vezes são os mayores impedimentos para se saberem com certeza os seus nascimentos, porque com a experiência, e o uso dos artífices se costumão augmentar de forte, que não parecem as mesmas, e como insensivelmente crescem, não he fácil, determinarhe, nem o lugar em que inventaraõ, nem as primeiras pessoas que as acharaõ, porque a diversidade dos lugares, e multiplicidade dos Authores, que as aperfeiçoaraõ, fazem prováveis as muitas opinioens (...)*». No entanto, Villeneuve cita várias fontes, que defendem origens diferentes e autorias diferentes para a Arte da Impressão, expondo cada uma delas e refutando as que já naquele tempo eram totalmente desacreditadas. Apresenta, no fim desta primeira parte, a reconhecida autoria de Guttemberg só possível de colocar em prática pela parceria com João Fauste e Pedro Schoffer, e inicia a segunda parte dedicada a «*Joanni Guttembergensi Mongutino...*», citando os versos de Arnaldo Bergellano que narram a parceria do mogonciacense.

Para finalizar, Villeneuve enaltece a Arte da Impressão, exemplificando as suas utilidades, ao afirmar que, «*Os louvores desta Arte não cabem nem ainda em tantos volumes, quantos por ella se tem publicado, porque todas quantas ediçoens se fizerem pelos séculos futuros, todas faraõ novas provas da sua utilidade, porque ninguém negarà, que se a Arte de escrever he a mais necessária para o comercio dos homens de Negocio, e para o mais trato civil, a Arte de imprimir, he a mais precisa para os homens de letras, e para todas as*

⁵⁴ Villeneuve, op. cit., p. 5

Artes, e sciencias que também ajudão ao negocio, e à conservação do género humano, com a differença, que a Arte de escrever suppre ordinariamente a falta da presença dos que vivem, e a Arte de imprimir, resuscita os que já não existem, conservando lhes o nome, e a fama, que he huma vida mais perdurável.»

Por estes motivos que descreve, insiste no reconhecimento de todos os artistas que tornam possível esta arte, «...*não só os que fundem os characteres, mas os que formão aquelles instrumentos donde elles nascem, e muito mais os que executaõ huma e outra cousa...*», defendendo que devem ser mais estimados, pois deles dependem o enriquecimento das oficinas de impressão, para as quais fornecem «*as letras mais bem formadas*», deixando-lhes ainda «*as fontes inesgotáveis dos Punçoens, Matrizes e Moldes, de que por muitos séculos se poderão valer para se fazerem toda a espécie de characteres, que lhes forem necessários.*»

Sobre o benefício dos soberanos, em incentivar e patrocinar esta arte, diz que estes só terão vantagem no seu favorecimento, pois «...*nesta Officina se forja a trombeta da sua Fama, e o metal que se emprega neste exercício, não he menos conducente para permanecer a sua gloria, que o das Estatuas, em que tanto se ostenta a dos Heroes, a quem se dedicaõ semelhantes incentivos da memoria, ficando esta mais difusa, e nobremente eternizada pelas relaçoens das façanhas, escritas, e impressas pelo character das virtudes referidas, e pela eloquência dos Historiadores, e Panegyristas, do que pela semelhança da figura representada, ou pela estatura do corpo figurada, que mais serve para lembrar a pessoa, do que para persuadir o merecimento.*»

Interessante nesta comparação com a Escultura, subentendida nas artes plásticas em geral, é a tentativa de sobrelevar a arte da impressão que, note-se, nunca chama de tipografia de forma a frisar o seu valor como actividade artística. Villeneuve reconhece aqui, de uma forma pouco subtil, que a arte que advoga não encontra um reconhecimento que julga meritório e que, mal ou bem, as artes plásticas já haviam alcançado.

O estigma de uma mecanização presente na arte de imprimir, releva quase sempre para um segundo plano, as características da criação artística de um novo tipo de letra, ou do apuramento de uma técnica que permita resultados estéticos que melhorem tanto a função como a beleza do objecto impresso, processo de criação a que mais tarde se apelidaria de Design.

O século XIX, marcado pelo Romantismo, vai assistir ao início da sistematização da tipografia portuguesa, o livro deixa de ser apenas um objecto em si, para passar a ser um objecto também de estudo e análise, acentuando a categoria de objecto artístico que levantava a exigência da sua investigação, quer por parte dos próprios artistas quer dos investigadores. Assim, em 1803, um misto de reflexão teórica e de manual técnico, da autoria de Joaquim Carneiro da Silva intitulada *Breve Tratado Theorico das Letras Tipográficas*, vem abrir caminho a outros estudos sobre as artes do livro.

Carneiro da Silva inicia o seu *Breve Tratado* propondo uma nova teoria estética da letra tipográfica, num tom de *completa liberdade de fantasia tão cara ao romantismo então a aparecer entre nós*, como afirmou Jorge Peixoto⁵⁵, defendendo que «*Para a formação das letras, de que se usa nas Impressões, não há, nem podem haver regras, que tenham demonstração geométrica, por depender a sua forma do capricho e vontade dos homens*»⁵⁶, e que a *bella letra* depende da habilidade do sujeito que a produz, recorrendo obviamente a *algumas formas, e regras de convenção, que a commun accepção tem adoptado*.

O professor de gravura expõe assim as regras que se podem usar *para regularidade das letras de impressão*, pois mesmo que o artista seja dotado de habilidade e trabalhe sobre esses princípios estabelecidos, ele terá que executar a mesma letra em tamanhos diferentes, e se para tal não recorrer a uma fórmula específica, ele poderá incorrer no erro de representar as letras sem as suas correctas dimensões e proporções. Respeitando essa estrutura, é livre de «*...dar-lhes a graça, que nestas não achar; não lhe sendo com tudo permitido sahir daquellas regras, que são dictadas pela razão, como são na letra Romana, ser perfeitamente perpendicular à linha... do Horizonte... e na letra obliqua, que seja toda igualmente inclinada, conservando o parallelismo das hasteas, fazendo iguaes ângulos...*» com a chamada linha do horizontè.

Contudo, e consciente de que na prática algumas das operações propostas pela teoria nem sempre são de fácil resolução, e neste caso, principalmente quando se trata de letra de pequena dimensão, defende que cabe *aos olhos julgar, se as letras estão conformes com as regras estabelecidas*, e que a teoria serve assim para *dirigir o discurso*, não sendo portadora de verdades absolutas e intocáveis.

⁵⁵ Peixoto, Jorge, *História do Livro Impresso em Portugal*, Coimbra, 1967, p. 24

⁵⁶ Silva, Joaquim Carneiro, *Breve Tratado Theorico das Letras Typográficas*, Imprensa Régia, Lisboa, p. 1

Após esta breve reflexão que faz no início do seu tratado, Carneiro da Silva exemplifica *aos principiantes algumas breves operações, para se desenharem as letras como são*, que ilustra com simples, mas eficazes estampas, descrevendo primeiro breves noções de geometria, indispensáveis à construção de uma letra, como *Levantar de hum ponto dado hum linha perpendicular à outra; Levantar na extremidade de hum linha hum perpendicular; Tirar hum linha parallela a outra* e ainda *Descrever hum ângulo igual a outro*. Seguidamente ensina a desenhar a chamada *Letra Maiúscula Perpendicular, ou Romana*, que deverá ser inserida numa grelha ou *quadricula*, que servirá de base a uma correcta construção de uma família de letras. Descreve uma a uma, todas as letras utilizadas então no alfabeto português e ainda inúmeras as regras que servem para desenhar a *Letra Maiúscula Obliqua, ou Cursiva; a Letra Perpendicular Minúscula; a Letra Obliqua, Grifa, ou Itálica; a Letra imitando a Epistolar, ou de Comércio, maiúscula e minúscula*.

Finaliza dizendo que todas as regras que expôs não são *preceitos invioláveis*, e que *o artífice intelligente as poderá variar, segundo o gosto, e discernimento de que for dotado*. A sua breve conclusão é, no nosso entender, a parte mais importante deste legado, pois as regras que descreve, ainda hoje em uso para o mesmo fim, seriam já na altura um dado adquirido junto dos profissionais desta arte (é certo que este tratado é dirigido aos jovens aprendizes), mas o relevante será o reconhecimento do carácter criativo de cada um, que pode e deve manifestar-se também no desenho de novas famílias de letras, reconhecendo que esta não é uma simples actividade mecânica, desprovida de capacidade criadora, e que pelo contrário, o artífice pode facilmente tornar-se num artista. Embora Carneiro da Silva não use a palavra artista neste texto para se referir aqueles que inovam nesta arte, desenhando novas letras, o certo é que este defende que depois de estudadas as bases de uma arte, o sujeito que a pratica é livre de inovar, se para tal for *dotado de gosto, e discernimento*.

A utilização do termo *artífice* em detrimento do de *artista*, poderá ser, mais do que uma não-aceitação da elevação desta arte, uma simples forma de nomeação, pois no seu discurso é bem presente o incentivo à capacidade de inovar, criando novas propostas.

Um ano mais tarde, surge a publicação *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos, addiccionada com algumas notas sobre a divisão orthografica da língua latina, e outras da Europa, a que se ajuntão alguns preceitos da Arte*

Typografica para melhor correcção, e uso dos Compositores, e Aprendizizes da Impressão Régia, de Custódio José de Oliveira, *Professor Emérito da Cadeira de Grego do Real Collegio dos Nobres, Director Literário da Impressão Régia*, e um dos seus Administradores. Este manual, destinado ao ensino da arte tipográfica, tinha como objectivo fornecer a informação necessária para que os compositores, responsáveis pela correcta colocação dos caracteres no seu componedor, pudessem utilizar as diversas letras, das várias línguas mencionadas, com eficácia e correcção. A diferença evidente entre os caracteres destas línguas, e os caracteres romanos, utilizados para compor os textos em língua portuguesa, aventava, desde cedo, um fácil reconhecimento das características de cada caracter para que correctamente as palavras pudessem ser divididas ortograficamente, situação que sempre imperara nas grandes tipografias europeias. O conhecimento do valor de cada um dos caracteres permitia ao compositor não fazer divisões incorrectas que resultassem numa má exposição do texto.

Custódio José de Oliveira enumera as várias características que o compositor deveria aprender para além da correcta divisão ortográfica, sugerindo um conhecimento dos caracteres «*específicos, ou individuais, que distinguem cada huma das três Línguas, combinando-os com os Romanos, até conhecerem nelles o valor, e figura, que correspondem ás vogais, consoantes, e sua prolação*»⁵⁷, assim como das palavras formadas por esses caracteres, e ainda os *sinais arbitrários, e accidentaes que estas línguas admittem nas suas vogaes*, e o correcto domínio da pontuação, específica em cada uma das línguas. Neste manual, são analisados os três alfabetos mencionados, ilustrados por tabelas com as correspondências e características de cada letra, acompanhados por uma descrição exhaustiva, que permite a compreensão necessária ao uso e manipulação por parte de quem não fala, nem escreve, com esses alfabetos.

Para além destas preocupações técnicas, o Professor de Grego fala ainda das *duas sortes de obreiros* que trabalham nas tipografias, os Compositores e os Impressores, ocupando-se apenas dos primeiros, ao qual este manual é dirigido. Começa por definir as tarefas de um compositor, enumerando os tipos de caracteres com que trabalha, assim como todas as ferramentas de que deve estar munido para realizar a sua tarefa com sucesso. Faz uma exhaustiva descrição dos utensílios e das suas finalidades, narrando os

⁵⁷ Oliveira, Custódio José, *Diagnosis Typografica dos Caracteres Gregos, Hebraicos, e Arabigos* (...), Impressão Régia, Lisboa, p. 4

vários passos da arte de compor com caracteres avulso, frisando que o compositor deve tratar todos os materiais com «*summo cuidado, gosto, e aceio: cuidado, e atenção no que vai compondo, e nas emendas, que se lhes notão, devendo nesta parte fazer um rigoroso exame: gosto na distribuição, e symmetria de títulos nos frontispícios das obras, e regularidade dellas, não só nas de prosa, mas principalmente nas de verso, em que se requer uma certa igualdade... aceio na sua caixa, e lugar, não fazendo ahi depósito, e monopólio de letras, ou outra composição... conduzindo algumas a seus competentes lugares... tendo cuidado de levantar do chão as letras, que lhe tem cahido, pois que assim se evita o grande prejuízo, que o contrario produz.*»⁵⁸.

O autor reconhece o carácter técnico do seu manual, admitindo que existia uma carência de *humas Arte Typografica, escrita em linguagem*, à qual ele não responde, apenas intercala as questões técnicas com algumas anotações, encontrando-se estas *fora do methodo didáctico* que responderia de um modo mais profundo à necessidade teórica desta arte.

Posteriormente a estas publicações começariam a aparecer os primeiros estudos históricos sobre a tipografia portuguesa, como foram os produzidos pelo bibliotecário da Universidade de Coimbra e mais tarde da Biblioteca Nacional de Lisboa, António Ribeiro dos Santos, que em 1812 publica as suas investigações sobre a tipografia dos séculos XV e XVI. Outros se seguiriam, principalmente na área da gravura, a arte do livro que mais textos e estudos viria a entusiasmar os historiadores portugueses, mas também estrangeiros.

Embora o grande interesse pela teoria das várias artes do livro residisse essencialmente na arte da gravura, devido a uma estrutura de ensino estabelecida há já alguns anos, o certo é que nesta época não se conhecem em Portugal textos, manuais técnicos ou reflexões teóricas, de produção nacional, que viessem de certa forma ajudar à sua sistematização, como se assistiu com os textos escritos sobre a arte ou as técnicas tipográficas. É inclusivamente da autoria de um dos grandes gravadores da segunda metade do século XVIII, Joaquim Carneiro da Silva, uma das mais importantes publicações sobre a Arte Tipográfica. Provavelmente devido a um certo conservadorismo, ou apenas inércia intelectual, a única escola de gravura que se preocupou em fornecer aos seus gravadores material teórico, a que até então não tinham tido acesso, teve lugar no primeiro

⁵⁸ Oliveira, op. cit., p. 40

grande parque impressor que Portugal viu nascer, a Tipografia do Arco do Cego. Contrariamente à gravura, a Tipografia manteve-se uma arte de oficina, e não teve neste século um ensino institucionalizado como aquele que foi sendo delineado para a gravura durante grande parte do século XVIII.

O mesmo se passaria com a encadernação, que das três artes do livro se manteria por muito mais tempo uma arte de oficina, passada de geração em geração, sem assistir a um programa de ensino ou ver nascer uma escola que ensinasse a arte de encadernar e dourar, embora no futuro esta se transformasse em algo mais do que um simples “fazer” de um artífice, tendo também passado a ser merecedora de produção escrita.

Ao contrário de outros países europeus, Portugal nunca se dedicou ao ensino e ao estudo da Encadernação, como o fez com a Tipografia e a Gravura. A arte da Encadernação e sua indissociável arte de Dourar, não assistiram à criação de uma Aula para formação de aprendizes nem a qualquer tipo de literatura de apoio à aprendizagem dos seus artistas. Não pelo menos até ao fim do século XVIII, e mesmo nos tempos que se seguiram, o que se assistiu foi a algumas publicações sobre as técnicas e os materiais indispensáveis para a sua execução, do qual o século XX parece ter sido o mais interventivo, numa época em que a encadernação e a arte de dourar começaram a ter menos procura, face ao desenvolvimento do livro industrial que não recorria a elas.

O século XIX e o século XX viram, no entanto, bonitas encadernações saírem das mãos dos artistas portugueses, muitas vezes seguindo as características estilísticas das artes plásticas e dos seus movimentos, e em muitas outras recorrendo ao estilo francês que o século XVIII português tão bem adoptou.

O passo mais importante no caminho de uma *História da Encadernação* e de um manual técnico que servisse convenientemente os aprendizes da arte de encadernar foi publicado em 1937, pela Livraria e Editora Sá da Costa, em Lisboa. *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, de Maria Brak-Lamy Barjona de Freitas, uma estudiosa das Artes Decorativas que durante 26 anos tentou difundir a *Arte do Lar*, como lhe chamava, *fonte inexgotável de beleza, pelos seus múltiplos recursos, pelas suas infinitas possibilidades, através de jornais, revistas e do ensino directo*⁵⁹.

⁵⁹ Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, p. 5

Maria Brak-Lamy começou a dar particular atenção à *arte do livro*, aquando da vinda do Marquês de Faria para Portugal, que lhe falou da grande tentativa que se fazia no estrangeiro para dar um novo incremento à encadernação, quando Portugal assistia à sua decadência. Incentivando a artista a tentar o ressurgimento dessa arte no seu país, a ideia foi aceite com entusiasmo e a primeira exposição de trabalhos das suas discípulas ocorreu em Dezembro de 1933, onde se iniciou a renovação desta arte do livro. O Prémio de Honra foi para os trabalhos de Aida Mota, dirigidos por Maria Brak-Lamy, e a maioria dos visitantes aclamou-a como *a mais bela parte da exposição*⁶⁰. Três anos mais tarde, em Julho, a *Exposição de Encadernações Artísticas* veio consolidar o trabalho que Maria Brak-Lamy pretendia fazer pela Encadernação em Portugal. No manual afirma o seu sucesso dizendo: «*Remodelei a arte do livro, criei uma nova escola e o êxito ultrapassou a mais audaciosa expectativa. Foi um triunfo que recordei comovida, porque me demonstrou que o meu trabalho, entusiasmando o público, fora compreendido e portanto eu alguma coisa fizera pela arte, em Portugal.*»⁶¹.

O *Manual* que trouxe ao público um ano mais tarde deveu-se à falta que, tanto os bibliófilos mais eruditos, como os mais singelos artífices, amadores e profissionais, sentiam, lamentando não terem um *guia, um manual português, com a técnica da encadernação*. Mas Maria Brak-Lamy foi mais longe. O seu livro é dividido em quatro partes: a primeira é denominada de *Generalidades* e inclui as *Notas Históricas*, a *Constituição da Oficina* e as *Máquinas, Ferramentas e utensílios*, e ainda o *Material e os Acessórios*; os diversos tipos de *Colas*; e os *Formatos, Nomenclaturas e Dobragens do Livro*; a segunda parte é dedicada à *Costura*, incluindo um capítulo sobre restauro de nódoas e manchas de diversos tipos, e outro dedicado à colocação de gravuras fora do texto e montagem sobre carcelas e outras variantes; a terceira parte é intitulada *Corpo do Livro* e fala dos vários estilos que podem ser adoptados; e a quarta parte, a que chama *A Cobertura*, divide-se em cinco capítulos, *Peles, Cobertura, Guardas, charneiras e acabamento, Encadernações diversas, e Estética*. Avança ainda com algumas páginas dedicadas ao *Dourado*, ao qual diz ter um segundo livro em preparação, e termina com um *Vocabulário*, que ajuda a compreender os termos

⁶⁰ Freitas, op. cit., p. 6

⁶¹ Freitas, ibidem

que utiliza ao longo da obra. O segundo volume é impresso em 1941, com o título *A Arte do Livro: Manual do Dourador e Decorador de Livros*.

A parte dedicada à estética torna-se aqui um acontecimento de extrema importância por demonstrar a relevância desta, numa arte que muitos consideram apenas um mero ofício mecânico. A autora começa por dizer que o espaço não lhe permite alongar-se sobre *um interessante assunto*, remetendo uma maior abordagem para o segundo volume da obra. Diz que apenas quer traçar umas *indicações muito gerais*, e começa pelo *Material*, aconselhando o seguinte: «*A capa dum livro deve sempre acompanhar o aspecto interior: uma meia de pano num livro de belo papel holandês, de linho, ou qualquer outro de luxo, de margens largas e impressão cuidada, seria pior do que deixá-lo em brochura; um livro mal impresso, em péssimo papel de jornal, seria ainda mais intolerável procurando dourar-se-lhe as folhas e cobrindo-o de veludo com aplicações de prata, ou de marroquim do Levante com ornatos de mosaico (...)*»⁶².

Esta preocupação estética de adequação da encadernação ao seu interior, à qualidade da impressão, embora apenas aparentemente teorizada no século XX, era algo perfeitamente executado no século XVIII, onde uma boa impressão era digna de uma boa encadernação. Mas continua dizendo que há no entanto excepções, «*(...) se um livro, mesmo ordinário, é um exemplar raro, precioso, o que não é frequente, pode fazer-se uma encadernação de luxo, mas sóbria. Onde todo o luxo, aparato e riqueza são aceitáveis, por ordinária que seja a edição, é quando se trata dum presente em homenagem ao autor.*»

Interessante também, é a importância da escolha e da utilização das cores, a que chama de *Colorido*, e onde propõe o seguinte: «*Antes de escolher a cor duma cobertura, temos de analisar a índole do livro. Nas principais bibliotecas públicas – Biblioteca Nacional, Academia das Ciências, etc., há uma divisão por cores – preto, vermelho, azul – obedecendo ao tamanho e não à índole da obra. Nas bibliotecas particulares cuidadas, é frequente a divisão de géneros por cores: uma para a história, outra para a poesia, outra para o romance, outra para a ciência, e neste caso é o cliente a indicar. (...) Não poderíamos encadernar em pelica branca ou cor-de-rosa, damasco creme ou marroquim azul pálido, um livro de ciência, um dicionário, um filósofo pessimista ou literatura soturna como o Werther*

⁶² Freitas, op. cit., p. 275

(...). Geralmente o que se procura é a harmonia entre a disposição da capa, o seu colorido e a índole da obra.»⁶³.

Termina com a questão do ornamento a que chama *Linha* e, embora fale em termos da decoração que se utilizava na época, a sua abordagem seria perfeitamente enquadrável numa decoração apenas a ferros. «A direcção das linhas na disposição dos ornatos é muito importante. Por uma ilusão de óptica toda a linha vertical torna o livro mais alto, as linhas horizontais dão-lhe maior largura do que na realidade tem (...)»⁶⁴, no entanto, conclui que estas não passam de bases gerais que *as circunstâncias constantemente vêm alterar*.

As suas propostas são as primeiras a passar ao papel impresso, conforme constatou depois de pesquisar as tentativas de vários autores, para dar à encadernação uma sustentação teórica que em Portugal ainda não existia.

O primeiro ensaio surge no século XVIII, pelo académico D. Manuel Caetano de Sousa, com um manuscrito inacabado, intitulado *Arte do Livreiro*, que compreendia cinco partes: 1ª - *Dos instrumentos necessários para um perfeito Livreiro*; 2ª - *Dos materiais de que necessita*; 3ª - *Da forma que deve introduzir nos materiais*; 4ª - *Do modo de usar dos instrumentos, dos materiais para introduzir a forma perfeita de um livro*; sendo a última parte dedicada a um *Dicionário de todas as palavras pertencentes à Arte do Livreiro*. Este manuscrito do qual hoje não se encontra o paradeiro, poderá ter feito parte dos muitos estudos que os académicos da Academia Real de História Portuguesa tentavam publicar, visto ter sido mencionado por D. Francisco Xavier de Menezes, conde da Ericeira, também académico, que nas suas notas críticas a este manuscrito, acentuou a atenção que os intelectuais deviam dar às *artes mecânicas*, da qual evidentemente também se falava da Tipografia e da Gravura, que conseguiram outro tipo de atenção teórica.

O facto deste importante manuscrito de D. Manuel Caetano de Sousa não ter chegado aos prelos, pode justificar o atraso da teorização desta arte, face às outras da qual também dependia o livro. Embora não se saiba em que ano D. Manuel Caetano de Sousa escreveu este importante manuscrito, a sua não conclusão poderá dever-se à sua morte no ano de 1734, altura de grande apogeu da Academia Real de História Portuguesa. Aparentemente perdido nos dias de hoje, este estudo demonstra que o século XVIII português, através dos

⁶³ Freitas, op. cit., p. 276

⁶⁴ Freitas, op. cit., p. 277

estudiosos da Academia, estava de facto empenhado em fazer pelas artes do livro o que ainda não tinha sido feito.

Em 1729, outro manuscrito importante, também hoje desaparecido, deixado pelo escritor e poeta Pascoal Ribeiro Coutinho, intitulado *Antiguidades dos Ofícios Mecânicos e das Artes, que não são mecânicas nem liberais conforme a ordem, e a Cronologia da Sagrada Escritura*, é sugerido por Maria Brak-Lamy como tendo uma possível abordagem da Arte do Livreiro, devido ao facto deste autor ser contemporâneo e confrade de D. Manuel Caetano de Sousa, presumindo deste modo que não descuraria o ofício do Livreiro, que na altura era já reconhecido. No entanto, são apenas conjecturas da autora que infelizmente não podemos confirmar devido ao paradeiro também desconhecido deste manuscrito.

Apesar dos documentos citados não terem chegado aos prelos, para que hoje se pudesse falar da arte do livreiro/encadernador com mais sustentação teórica, pequenas intervenções, ao longo dos tempos, vão trazendo alguma informação que ajuda a reconstruir o percurso desta arte. É o caso da actualização do *Regimento dos Livreiros*, a 23 de Janeiro de 1733, que expõe algumas das técnicas que devem ser utilizadas por estes, de forma a aperfeiçoar os livros da altura: «...cortará pela dianteira deixando margem proporcionada...a margem da cabeça será mais pequena que a da dianteira e a do pé maior que a dianteira (...)»⁶⁵; para além da importância dada ao corte, refere-se ainda à costura informando que o livro deverá ser *cosido com linhas alvas e em cordas dobradas*⁶⁶.

Posteriormente outras tentativas foram feitas e segundo Maria Brak-Lamy sem grande interesse teórico, como foi o texto de um técnico da arte, intitulado *A Encadernação*, que trata unicamente de reivindicações da classe; um artigo publicado nos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, intitulado *Como se encaderna um livro*, que apresenta erros de técnica⁶⁷; e a revista *Encadernação Artística*, de Júlio Amorim, com a publicação de apenas três números, não evidenciando grande evolução na questão. No meio destas fracas tentativas surge, em 1933, a primeira publicação de um estudo consciencioso e de extrema importância para a história da encadernação. *A Encadernação em Portugal – Subsídios para a sua História*, de Matias Lima, faz um apontamento de relevante interesse da encadernação executada desde o século XVI, até ao século XX. Do mesmo autor, é publicado

⁶⁵ Freitas, op. cit., p. 22

⁶⁶ Freitas, ibidem

⁶⁷ Freitas, op. cit., p. 7

em 1956, uma outra obra de igual utilidade, *Os Encadernadores Portugueses*, uma espécie de biografia resumida, da vida e obra de muitos dos encadernadores, dentro do período abordado no seu outro livro.

Resumidamente e excluindo alguns artigos pontuais que se tenham escrito mais recentemente sobre o tema, as únicas publicações que de facto contribuíram significativamente para a história da encadernação são, as obras de Matias Lima e as de Maria Brak-Lamy, quatro publicações do segundo quartel do século XX. No entanto, é a autora e artista, que no breve resumo histórico que apresenta do seu manual, chama a atenção para as primeiras tentativas de teorização desta arte, que datam como já mencionado do século XVIII, como não poderia deixar de ser.

Devido à tardia consciencialização portuguesa perante uma arte que noutros países mantinha, pelo menos desde o século XVIII, tanta importância como a gravura ou a tipografia, só se assiste à criação de um curso completo de encadernação numa escola técnica que funcionava nas *Oficinas de S. José*, e que segundo Maria Brak-Lamy existia em Lisboa há já algum tempo. Quanto ao certo não sabemos, mas o início do século viu nascer a *Associação de Classe dos Encadernadores*, que embora se limitasse a reivindicações da ordem, estava em 1915 em plena actividade, tendo promovido *uma boa exposição de encadernações*. Em 1928, são aprovados os primeiros estatutos da *Associação dos Livreiros*, que estabelecem definitivamente a separação da indústria do livreiro, ou seja, do comerciante de livros, da arte do encadernador⁶⁸. No entanto, o termo *Livreiro* continuaria a abranger o encadernador por mais algum tempo, conforme se constata dos estatutos da *Irmandade de Santa Catarina da Corporação dos Livreiros*, que a 11 de Julho de 1936, coincidindo com a exposição organizada por Maria Brak-Lamy, passa a aceitar membros do sexo feminino, *de qualquer idade e quer sejam ou não livreiros*⁶⁹.

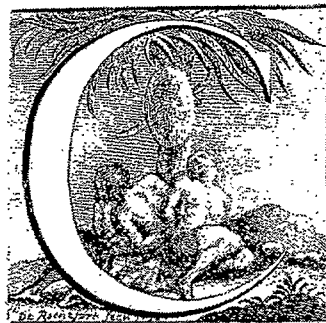
Nos tempos que correm ainda subsistem alguns encadernadores a operar no país, uns, verdadeiros artistas, que dominam as técnicas e os materiais e ainda têm o gosto de criar belas obras, outros, simples artesãos, que vão fazendo os chamados “empastes” dos abundantes colecionáveis de revistas e jornais e a recuperação de obras em mau estado dando-lhes uma nova mas simples capa, a maior parte das vezes em tecido, apenas para

⁶⁸ Freitas, op. cit., p. 24

⁶⁹ Freitas, op. cit., p. 25

conservação do seu interior. Apesar de ainda se encontrarem encadernadores a executar obras ricamente encadernadas a pele, com riquíssimas decorações a ouro, ou a *safir*, material mais barato que se utiliza há já algum tempo para substituir a folha de ouro reduzindo assim o custo da obra, o certo é que esta é uma arte cada vez menos expressiva, cujo expoente máximo do seu brilho é apenas solicitado por alguns coleccionadores que apreciam uma biblioteca com ricas encadernações, como os monarcas dos séculos passados.





APÍTULO 3

As Artes do Livro

3.1 – A Tipografia

O apogeu artístico da tipografia em Portugal, devendo-se principalmente ao espírito empreendedor e iluminado do Rei D. João V, encontrou um sério apoio da parte de várias personagens influentes do começo de setecentos, criando-se assim uma conjuntura propícia ao incentivo e melhoramento técnico e artístico do trabalho que saía dos prelos dos tipógrafos portugueses. Entre a nobreza, os homens das letras e os tipógrafos mais atentos e informados, ressurgiu uma preocupação estética na feitura dos livros, que no caso da tipografia se acentuou não só na composição bem cuidada, com caracteres de grande qualidade, mas também na utilização de bom papel, e no rigoroso apuramento da paginação.

A estimular tal interesse, encontravam-se as obras ricamente elaboradas que o monarca mandava vir constantemente das grandes capitais europeias, e que se tornaram rapidamente um modelo do patamar estético que se pretendia alcançar na produção das publicações portuguesas, para que o livro, esse objecto portador de cultura, símbolo da erudição, estivesse também ao nível de um século repleto de crescimento e renovação intelectual que despontava em Portugal.

Tendo-se iniciado a reforma dos tipos utilizados, assim como as restantes matérias-primas, o aspecto gráfico do livro transforma-se também, encontrando-se novas soluções composições, mais leves e harmoniosas, que encetavam uma rejeição às fórmulas pesadas do século anterior, onde os frontispícios arquitectónicos com nichos repletos de figuras religiosas haviam predominado. Nesta renovação estilística o clássico pórico é substituído geralmente por uma composição pictural onde as alegorias de motivos históricos, religiosos ou mitológicos dão vida ao livro, muitas vezes fazendo-se acompanhar de outros elementos decorativos, ou então como única ilustração de relevo em toda a obra.

Frequentemente essa composição pictórica dá lugar ao retrato, outro momento da ilustração que começa neste período a ganhar bastante expressão, chegando mesmo num futuro próximo a ser o único elemento decorativo existente em grande parte dos livros

publicados. Gravados a buril, geralmente tirados dos quadros a óleo, mas também muitas vezes desenhado de propósito para esse fim, documental ou meramente decorativo, os retratos viriam a ganhar neste século uma expressão até então não alcançada na arte portuguesa.

Nesta nova época, que começava a desprender-se dos preconceitos políticos e religiosos que até então imperavam e conduziam a uma determinada solução gráfica, a natureza passa a ser a grande fonte de inspiração, e os frontispícios arquitectónicos vêm-se substituídos por frontispícios emoldurados por grinaldas. A natureza predomina na ilustração do livro setecentista, ditando uma harmonia vegetalista que se estende aos outros espaços ilustrativos, como as vinhetas, os cabeções e as letras capitulares.

A arte tipográfica encontra assim neste século a depuração gráfica adequada ao legítimo veículo da beleza e do pensamento em que se tornou o Livro.

3.1.1 – A Academia Real de História Portuguesa fundada por D. João V e a Oficina de Caracteres de Jean Villeneuve

A semente que viria a dar origem à produtiva Academia Real de História Portuguesa foi lançada por D. Manuel Caetano de Sousa, teatino na Casa de S. Caetano. Após uma viagem por Itália, aonde se deslocou em 1710 para assistir ao capítulo geral da sua ordem, D. Manuel Caetano volta a Portugal entusiasmado com aquilo que vira no país e comunica a D. João V a vontade que sentia em escrever o *Pantheon dos prelados lusitanos* ou *Lusitânia Sacra*, ou seja, a história eclesiástica de Portugal. D. João V terá ficado satisfeito com o desejo manifestado por D. Manuel e incentivou ainda a feitura da história secular do país.

Tal feito grandioso só poderia ser executado com a colaboração de várias personagens das letras, pelo que o teatino reuniu nos seus aposentos, na Casa de S. Caetano, vários homens ilustres da época, como o Conde de Vilar-Maior, o Conde da Ericeira, o Marquês do Alegrete e Martinho Mendonça e Pina, ou seja, os sócios da Academia Portuguesa e Latina, que tinha lugar na livraria do Conde da Ericeira. A estes nomes, D. Manuel Caetano

fez juntar ainda, entre outros, Azevedo Soares e D. António Caetano de Sousa, passando o grupo a reunir-se numa sala que o Rei lhes facultou no Palácio dos Duques de Bragança⁷⁰.

Reunidas estas personagens, resolveram constituir uma Academia que, segundo o Decreto que aprovou a sua criação, se justificava para «...*purificar da menor sombra de falsidades a narração dos sucessos pertencentes a uma e outra História* (a eclesiástica e a secular) *e investigar aquelles que a negligencia tem sepultado nos archivos.*»⁷¹.

A 8 de Dezembro de 1720, D. João V inaugura a Academia Real de História Portuguesa, iniciando oficialmente, deste modo, o empenho português na evolução das artes gráficas, reconhecidas como um poderoso instrumento de cultura e divulgação das conquistas e dos feitos nacionais. A primeira sessão teve lugar nesse mesmo dia, no Palácio onde então se reuniam habitualmente, e os seus primeiros directores e censores foram, D. Manuel Caetano de Sousa, os Marqueses de Abrantes, Alegrete e Fronteira, e ainda o Conde da Ericeira, tendo sido nomeado como primeiro secretário, o Marquês do Alegrete, Manuel Teles da Silva.

A protecção e o apoio do rei seria de extrema importância, pois não só facilitaria a cópia de todos os documentos da Torre do Tombo, nomeando paleógrafos para esse serviço, como também patenteava todos os arquivos aos sócios da Academia⁷², cuja divisa dizia *Restituet Omnia*, tornando-se mais tarde tema de alegoria para Vieira Lusitano, significando que esta instituição se propunha informar o mundo sobre as acções e feitos dos portugueses. Deliberou-se também que estava proibida a destruição e danificação de documentos e monumentos históricos, e isentou-se da censura do *Desembargo do Paço* os livros académicos, sendo apenas necessária a aprovação da Academia.

A sábia aquisição de livros estrangeiros por parte do monarca, não só enriquecia fortemente as bibliotecas reais, criando um espólio bibliográfico de extrema importância para o desenvolvimento cultural do país, como também se traduziria num sério interesse pela renovação das artes gráficas, que mais do que um mero sistema mecânico de produção de livros, era vista como uma arte de embelezamento e expressão do pensamento dos Homens.

⁷⁰ Chaves, Luís, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, p. 25

⁷¹ Chaves, op. cit., p. 27

⁷² Chaves, op. cit., p. 29

A Academia Real de História Portuguesa, que tinha como objectivo escrever em primeiro lugar a história eclesiástica de Portugal e posteriormente tudo o que pertencesse à sua história e à das suas conquistas, reunia cerca de cinquenta sócios que aderiram à iniciativa, entre os quais se encontravam algumas das personalidades ilustres da época, desde a nobreza ao clero culto, e ainda aos intelectuais do país, como Diogo Barbosa Machado, Francisco Leitão Ferreira, José Soares da Silva, Rafael Bluteau, Manuel de Azevedo Fortes, D. Luís Caetano de Lima, Padre António dos Reis, Jerónimo Contador de Argote, Alexandre Ferreira e Frei Lucas de Santa Catarina⁷³. Esta Academia, não só se dedicaria à história da vida da Igreja, como também à história da vida dos antigos reis de Portugal, tendo ainda como interesse a preservação de documentos, moedas e outros objectos de valor histórico e arqueológico.

Isenta de censura e dotada de rendimentos próprios, detinha ainda vários privilégios, como o de utilizar quaisquer serviços burocráticos e providenciar a conservação dos monumentos que determinasse necessitar de intervenção. Mas para proporcionar aos seus colaboradores esse vasto trabalho de historiografia documental, igualado apenas pelos humanistas e por Frei António Brandão, a Academia teve ao seu dispor uma oficina tipográfica, que permitia a publicação de grande parte dos estudos efectuados. O nível e a exigência desta Academia impunham uma rigorosa apresentação gráfica das suas obras, não só pelo claro reconhecimento do valor de tais trabalhos, mas também para que com eles se começasse a construir um espólio bibliográfico nacional a par do das grandes capitais europeias.

Devido ao estado de pobreza a que haviam chegado as artes gráficas em Portugal, o reino viu-se forçado a contratar no estrangeiro artistas que fossem já reconhecidos pela sua capacidade de operar a arte da tipografia e da gravura com grande destreza, para que a implantação da primeira oficina em Portugal, com artistas de reconhecido valor a trabalharem em conjunto sob uma orientação fortemente delineada, pudesse ser uma realidade de sucesso. De facto, dos estatutos desta instituição consta que uma das preocupações de D. João V era o correcto e conveniente apetrechamento da oficina tipográfica, para que dela pudessem sair, no maior rigor técnico e artístico, as edições luxuosas que os seus académicos produzissem.

⁷³ Chaves, op. cit., pp. 40 e 41

Deste modo, para começar os trabalhos na oficina da Academia foram inicialmente contratados três artistas de reconhecido valor na Europa, Jean Rousseau, mestre de composição, Théodore Harrewyn, impressor e estampador, e Pedro de Rochefort, abridor de estampas. O primeiro nunca chegou a vir para Portugal, apesar das várias negociações entre o francês e o embaixador do rei, Diogo Mendonça Côrte Real. Os motivos não são hoje conhecidos e tornam-se mesmo enigmáticos perante a descrição que Côrte Real faz de Rousseau ao próprio Rei:

«Hum Francês Refugiado, que vive ha muitos annos nesta Corte chamado João Russet homem douto em Historia, Bellas Letras, e com huma grande capacidade para à Direcção de huma Empreñssa deseja servir a Sua Magestade na occupação de dirigir as Empreñssas de que faz menção no papel incluso, o qual me deu pedindo-me de o apoiar para que Sua Magestade queira servirse delle.

Esquessia me dizer a Vossa Senhoria que elle sabe bem o Latim, bastantemente o grego, entende o Espanhol e Italiano. A respeito da Sua Religião vermehei muito embarassado a dizer qual ella he, porque cuido que não tem nenhuma.»⁷⁴

Talvez as exigências, que seguiam no dito *papel incluso*, tenham desagradado ao monarca, ou outro motivo qualquer esteja por detrás da desistência da vinda do francês que reunia grandes qualidades para o cargo em questão, mas o certo é que este não chegou a trabalhar para a Academia. Os outros dois artistas, Harrewyn e Rochefort, pelo contrário, vieram para Portugal onde deixaram uma herança de grande relevância para a gravura e para o livro português, como se analisará mais à frente.

A Academia Real de História Portuguesa constrói assim uma estrutura relativamente bem equipada, que proporcionou a publicação de diversas obras dos seus academistas. Para integrar a sua equipa foram, ao longo do seu tempo de vida, chamados os melhores oficiais e mestres compositores, impressores, fundidores de tipos e gravadores.

Da vasta lista de obras produzidas pelo corpo literário da Academia, consta a mais conhecida de todas elas, a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de D. António Caetano de Sousa, composta por 12 tomos, e impressa entre 1735 e 1748. De excelente cuidado e rigor compositivo, esta obra-prima da Academia Real de História viria a ser um marco na história do livro impresso em Portugal. Com a utilização de papel de boa

Fig. 1 a 3

⁷⁴ *Negociações de Diogo de Mendonça Côrte-Real*, T. I, p. 631 (citado por: Chaves, op. cit., p. 36)

qualidade, e uma correcta e eficaz utilização dos métodos de composição e impressão, os 12 tomos da obra são um bem conseguido exercício tipográfico, onde os caracteres utilizados são igualmente de boa qualidade, e as gravuras, de folha inteira ou em pequenos elementos decorativos, como letras capitulares, vinhetas e cabeções, são da autoria dos melhores gravadores franceses que estiveram ao serviço da Academia. Rochefort e Debrie subscrevem a maior parte destas pequenas grandes obras da gravura setecentista, acrescentando uma mais valia importantíssima para a valorização estética desta obra, onde todos os esforços convergiram para que se tornassem numa publicação de elevada qualidade gráfica.

A Academia publicou ainda de António Caetano de Sousa, as *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, composta por 6 tomos, e impressa entre 1739 e 1748, de forma a satisfazer a promessa de imprimir os *instrumentos, memórias públicas, e particulares* dos quais se serviu para escrever a *História Genealógica*, e ainda outros documentos necessários para confirmar as afirmações que faz nessa obra. Esta publicação apresenta um índice dos documentos que contêm os diversos livros da *História Genealógica* e ainda algumas folhas desdobráveis com árvores genealógicas das famílias citadas na obra. Embora com igual rigor compositivo, esta obra, devido ao seu menos importante valor literário, ficou reduzida a um pobre exercício gráfico, devido essencialmente à ausência de gravuras, ou de quaisquer elementos decorativos. Do mesmo autor foram ainda publicadas as *Memórias Históricas e Genealógicas dos Grandes de Portugal*, em 1755, obra de pequeno formato onde os únicos elementos decorativos são as pequenas gravuras dos brasões que ilustram a história de cada figura mencionada.

Fig. 4 e 5

De Diogo Barbosa Machado, Abade de Santo Adrião de Sever, um dos maiores organizadores e coleccionadores de gravuras do seu tempo, foram impressas as *Memórias para a História de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião*, em 4 volumes, publicada entre 1736 e 1751; e ainda *Bibliotheca Lusitana*, entre 1741 e 1759. Composta também por quatro tomos, a *Bibliotheca Lusitana* é uma compilação dos autores e das obras literárias que *compuseram desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até ao tempo presente*. Barbosa Machado faz uma breve descrição sobre os diversos autores e as suas obras, numa publicação simples mas elegante, onde apenas o seu retrato e algumas vinhetas e capitulares de Debrie ilustram os textos.

Fig. 6 e 7

Fig. 8 a 11

Fig. 12 e 13

Memórias para a História do Arcebispado de Braga, do Padre Jerónimo Contador de Argote, publicado entre 1732 e 1747, é uma das obras da Academia que abre com gravura de François Harrewyn da alegoria *Restituet Omnia* de Vieira Lusitano. Esta obra é ilustrada com diversas vinhetas e capitulares de Rochefort, e ainda onze ilustrações de Debrie de alguns locais relevantes de Braga, principalmente fragas em que são visíveis a intervenção do homem, incluindo inscrições. Estes levantamentos de assuntos epigráficos, foram até esta época, para além dos de Resende, a principal fonte a consultar sobre actividade epigráfica em território português.

Fig. 14 e 15

Nesta obra é possível observar que a Academia ainda não possuía caracteres gregos para as suas composições, pois no meio do texto as várias palavras gregas que aparecem foram gravadas em pequenas chapas posteriormente impressas nos lugares deixados a branco aquando da composição tipográfica. Este processo muito comum quando não existiam alfabetos estrangeiros nas tipografias portuguesas, foi rapidamente entendido por Jean Villeneuve, o principal responsável pelo aprumo gráfico das composições tipográficas da Academia, que no mesmo ano escreveria a *Primeira Origem da Arte de Imprimir*, onde afirmava a importância da existência destes alfabetos numa tipografia, principalmente numa oficina que tivesse a seu cargo a composição de obras de elevado valor, e consequente necessidade de aprumo estético.

Fig. 16 e 17

De Francisco Leitão Ferreira, foram impressas em 1729, as *Memórias para a História da Universidade de Coimbra*, (que haveriam de ser publicadas em separado com o título de *Notícias Cronológicas da Universidade de Coimbra*), uma publicação com poucos elementos decorativos, ainda recorrendo às vinhetas e capitulares xilogravadas.

Um ano mais tarde, em 1730, é a vez de serem publicadas as *Memórias para a História de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. João I, do anno de 1383 até o anno de 1433 (...)*, de José Soares da Silva, uma publicação graficamente semelhante à *História Genealógica (...)*, com a alegoria de Vieira Lusitano, gravada por François Harrewyn, a abrir a obra, onde a paginação com capitulares e vinhetas remate e cabeções, da autoria de Debrie, ilustram os quatro volumes finalizados em 1734.

Fig. 18 e 19

Foram ainda publicadas diversas obras, como o *Corpus Poetarum Lusitanarum* do Padre António dos Reis; *Catálogo Chronologico das Rainhas de Portugal*, de D. José Barbosa; *Memórias da Ordem Militar de S. João de Malta*, de Frei Lucas de Santa

Fig. 20 e 21

Fig. 22 e 23

Catharina; *Memórias (...) dos Templários*, de Alexandre Ferreira; *Memórias para a História Eclesiástica do Bispado da Guarda*, de Manoel Pereira da Sylva Leal; *Geografia Histórica de todos os Estados Soberanos de Europa*, de Luís Caetano de Lima; entre outras que não chegaram a ser concluídas como o *Diccionario Geographico* do Padre Luiz Cardoso, do qual só foram publicados os dois primeiros volumes correspondentes às letras A-C, em consequência do terramoto de 1755, que haveria de deixar juntamente com esta obra outras tantas incompletas.

Fig. 24 a 26

Fig. 27 e 28

Fig. 29 e 30

Muitas destas obras jamais teriam passado do manuscrito ao prelo se não fosse o grande interesse do monarca pelas letras, demonstrando igual importância e preocupação por obras de relevante valor, das quais poucos exemplares já se encontravam na época, exigindo e patrocinando a sua reimpressão. D. João V tinha ainda particular atenção com as obras de evidente valor literário que saíam das mãos de autores de poucos recursos, não permitindo que a falta de meios fosse um obstáculo à divulgação de estudos importantes para preservar os feitos e conquistas da nação. A sua fama de grande mecenas estendeu-se além fronteiras, sendo procurada por autores estrangeiros que pretendiam a ajuda do monarca, principalmente vindos de Roma e ligados à Igreja, mas cuja *adulação interesseira*⁷⁵ rapidamente foi travada.

A sua paixão pelas letras e pelos livros ricamente elaborados levaram-no a construir uma *rica livraria* no seu palácio, à custa de grandes despesas, onde se encontravam edições mais raras, assim como numerosos manuscritos. Segundo D. António Caetano de Sousa reunia ainda *um grande número de interessantes objectos de estudo como instrumentos mathematicos, admiráveis relógios, e outras muitas cousas raras que ocupam muitas casas e gabinetes*. A biblioteca existente no Paço era constituída por uma pequena parte do espólio da antiga Biblioteca da Casa de Bragança, pelo que quando o monarca começou a construir a sua Biblioteca Real, fez incorporar nesta o material sobrevivente da velha biblioteca, construindo assim um valioso espaço bibliográfico que compreendia vários milhares de volumes, que mal cabiam no grande edifício a que se chamava *O Forte*⁷⁶.

A esta colecção fez juntar as obras que iam sendo publicadas pela Academia, todas de um extremo rigor, perfeitas em termos técnicos e de grande elegância do tipo e da sua

⁷⁵ Ribeiro, José Silvestre, *História dos Estabelecimentos Científicos, Litterarios e Artísticos de Portugal (...)*, ARS, Lisboa, T. I, p. 177

⁷⁶ Ribeiro, *ibidem*

disposição, e ilustradas com as melhores gravuras, vinhetas, cabeções e capitulares, jamais produzidas no reino, que em muito ajudaram a valorizar o nível gráfico que os técnicos de tipografia, por si só, já conferiam às suas publicações. Entre eles encontrava-se Jean Villeneuve, fundidor e gravador puncionista, contratado em 1732 para produzir tipos até então importados com grandes custos.

Embora as obras da Academia Real de História Portuguesa que chegaram até aos dias de hoje, estejam assinadas pelas mais diversas oficinas tipográficas de Lisboa, como a Oficina de Pascoal da Silva, a Oficina de José António da Silva, a Oficina Silviana, também denominada de Régia Oficina Silviana, a Oficina de António Isidoro da Fonseca, Oficina de Ignacio Rodrigues e a Tipografia Patriarcal de Francisco Luís Ameno, o certo é que a Academia tinha ao seu dispor uma tipografia bem equipada, e teve como impressores durante vários anos, a família Silva, primeiro Pascoal da Silva, depois José António da Silva, e mais tarde os seus descendentes, à frente da Régia Oficina Silviana.

Deste modo, a maior parte das obras publicadas pela Academia Real aparece assinada pelas oficinas dos impressores régios que para ela trabalhavam. De facto, Jean Rousset não chegou a vir para Portugal, e não existe notícia de outro estrangeiro, mestre de composição, que tenha vindo ocupar esse lugar. A Academia, nos seus estatutos iniciais, apenas fala da necessidade de ter ao seu serviço um impressor que responda às solicitações da instituição: «(...) *Haverá também um impressor, que prontamente imprima as folhas avulsas, avisos circulares e as mais cousas que a Academia lhe ordenar.*». Inicialmente, aquando da inauguração da Academia, o impressor contratado para trabalhar para esta foi Pascoal da Silva, o Impressor Régio da altura, ao qual lhe sucedeu por morte o seu filho José António da Silva. Grande parte das obras da Academia e dos seus Académicos foram impressas por este tipógrafo até 1740, ano em que os seus descendentes criaram a Oficina Silviana que funcionaria até ao século XIX, concluindo as publicações iniciadas por José António da Silva e executando outras tantas para a Academia até 1766.

No entanto, a Academia recorreria pontualmente a outras oficinas como forma de auxílio na publicação das suas obras, acelerando deste modo a impressão dos vários trabalhos que tinha como objectivo publicar. O facto de até à criação da Régia Oficina, em 1768, não ter havido uma oficina tipográfica real no reino, levou a que as oficinas mais conceituadas, principalmente na região de Lisboa, fossem habitualmente as escolhas do

Estado, para publicação dos seus documentos. O mesmo se passou com a Academia Real de História Portuguesa quando necessitava de outros locais para imprimir as suas obras.

Em plena laboração encontrava-se igualmente a oficina de caracteres de Jean Villeneuve e a de gravura que reunia os sonantes nomes estrangeiros que deixaram um legado importantíssimo na gravura portuguesa. Com a produção nacional de caracteres, grande parte das oficinas portuguesas seria sem dúvida cliente dos tipos de qualidade fundidos na fábrica pertencente à Academia Real, pelo que a impressão dos livros da Academia noutras oficinas manteria a excelência que a instituição desejava.

O sucesso da produção e da qualidade proporcionada por estes tipos nacionais vai ser de tal forma que daí em diante a importação de tipos estrangeiros passa a ser proibida, proporcionando assim um grande progresso e uma conseqüente independência da tipografia portuguesa. Os caracteres gravados e fundidos por Villeneuve e a sua equipa, na sua Oficina de Caracteres da Tipografia da Academia Real de História Portuguesa, dos quais se consta serem de magnífico aspecto, eram quase todos *elzevier* e tiveram imediata aprovação dos directores da instituição.

Estes tipos produzidos em território nacional viriam a ser utilizados nas publicações posteriores à sua elaboração, que mantendo o seu elevado nível de perfeição, acrescentavam o facto de serem as primeiras publicações impressas com tipos de produção nacional, um acontecimento de extrema importância para a tipografia portuguesa, que não só iniciava um novo período, como também se afirmava ao nível dos grandes centros tipográficos europeus. É certo que para tal conquista, os técnicos e artistas das artes gráficas francesas tiveram um papel essencial, que se deveu exclusivamente ao avanço técnico e artístico, no início do século, da *Imprimerie Royale* Francesa, mas a sua presença em Portugal para operar uma evolução semelhante nas artes gráficas do país, não teria acontecido tão cedo se não fosse a visão atenta e interessada de D. João V em patrocinar o desenvolvimento das artes.

Para além dos seus conhecimentos técnicos, e da sua cuidada e rigorosa forma de lhes dar vida, Villeneuve ajuda também a promover no País o interesse pela divulgação teórica da história das artes tipográficas, assim como o resultado das suas produções em Oficina, conferindo-lhe uma expressão que vai muito além da mera execução técnica.

Cinco anos após a chegada de Villeneuve a Portugal surge em França, pela mão de Fournier (o Novo), o ponto tipográfico, que mais tarde, em 1753, vai ser consolidado de vez por François Ambroise Didot, revolucionando a arte tipográfica, pois permitia a uniformização dos tipos resultando num rigor compositivo de extrema relevância. Apesar de, em 1756, a insuficiência da produção de caracteres em Portugal ter levado a uma autorização especial que permitia a entrada livre do tipo estrangeiro durante os dez anos seguintes, a Imprensa Nacional, derivada da Impressão Régia, só em 1851 adoptará o ponto tipográfico de Didot para a fundição dos seus tipos.

3.1.2 – Tipografias Portuguesas do século XVIII ao serviço da Academia Real de História Portuguesa

As oficinas tipográficas começaram neste século a ser cada vez mais uma infraestrutura comum, ao contrário dos séculos anteriores, onde um pequeno grupo de famílias monopolizava a única forma de divulgação da palavra escrita. Mas embora os grandes centros urbanos assistam à abertura de cada vez mais oficinas, são as mais antigas, as mais tradicionais e conceituadas, que permanecem ao serviço da casa real e da sua nobreza que se encontrava dispersa por diversas academias ávidas de publicar as suas ideias. Foi desta forma que a Academia Real de História Portuguesa teve ao seu serviço três gerações de impressores, cujo patriarca terá trabalhado numa das oficinas mais importantes do reino.

O virar do século assiste à passagem de testemunho de Miguel Deslandes ao seu filho Valentim da Costa Deslandes, o jovem impressor régio de apenas 16 anos de idade que se tornou num dos mais ilustres tipógrafos de Lisboa. Miguel Deslandes, natural de Thouars, em França, mudou-se para Lisboa, em 1669, onde casou com a filha do impressor e livreiro João da Costa, ficando à frente da sua oficina, após a morte deste, em 1680. Sete anos mais tarde é nomeado impressor régio, por morte de António Craesbeeck de Melo, último impressor de uma família com um grande percurso na tipografia portuguesa.

Miguel Deslandes exerceu o cargo real até à sua morte, em 1703, deixando um legado de extrema importância, devido ao *esmero e qualidade de impressão*⁷⁷ pelo qual era

⁷⁷ Gama, Angela Barcelos, *Livreiros, Editores e Impressores do Século XVIII, em Lisboa*, Coimbra, p. 28

conhecido o seu trabalho, tendo o seu segundo filho, Valentim da Costa Deslandes, ocupado o seu cargo de impressor régio, passando a intitular-se *Impressor de Sua Magestade*. Embora provavelmente devido a questões de partilha de bens, algumas das obras impressas nesse ano tinham como designação do local, *Real Oficina dos Herdeiros de Miguel Deslandes*, o certo é que pouco mais tarde Valentim assumia definitivamente os prelos da oficina de seu pai, passando a assinar o seu próprio nome.

Bacharel em direito pela Universidade de Coimbra e Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, Valentim da Costa Deslandes passa a usar o título de «Real» na sua oficina tipográfica, alterando o nome desta para *Oficina Real Deslandense*, e mais tarde para *Oficina Real Deslandesiana*. Para além de impressor, Valentim da Costa foi também editor de algumas obras que vendia num depósito anexo à oficina tipográfica⁷⁸.

Enquanto manteve o cargo de impressor régio ocupou alguns lugares na corte, nomeadamente o de Secretário do Tribunal da Cruzada, o de Executor dos Contos da Mesa da Consciência e Ordens e o de Tesoureiro do Armazém da Guiné e da Índia, cargos que demonstram que era um impressor tido em alta consideração. Para além dos cargos acumulados, Valentim da Costa mantinha ainda uma proximidade com algumas das pessoas mais importantes do reino, principalmente da cultura, como dois dos bibliófilos mais distintos de Lisboa, o Padre Francisco Leitão Ferreira e o Conde de Tarouca⁷⁹.

O impressor régio tinha ainda o apreço do próprio monarca acabado de subir ao trono, tendo este feito uma visita à sua oficina, em 1707, onde *louvou muito* os seus trabalhos. Esta deslocação do rei à tipografia ficou registada num soneto⁸⁰ de João Gomes

⁷⁸ Gama, op. cit. p. 29

⁷⁹ Gama, ibidem

⁸⁰ *Neste prelo, Senhor, cada figura
He socorro, que a fama tem buscado;
Não cabendo o teu Nome no seu brado,
Houve mister valer-se da escriptura.*

*Com rasão favoreces quem procura
Deixar-te o luzimento retratado,
Obrando o impossível no trasladado,
De copiar esplendor em tinta escura.*

*Hoje exalta este Prelo os seus primores,
Pois para te aplaudir lhe dá licença,
Que aprendão de ti mesmo a ser maiores.*

*E não só para crédito da Imprensa,
Mas para fê do excesso de louvores
Lhe auctorisas a prova na presença.*

da Silva, Conde de Tarouca, com glosa do Padre Francisco Leitão Ferreira, que foi composto e estampado pelos oficiais da tipografia, na presença do próprio rei⁸¹. Impresso num folheto com oito páginas, o soneto com comentários de Leitão Ferreira, de título: *Musa Typographica, seu argumento he, que sendo servido ElRey Nosso Senhor D. João V de ver o uso de huma Imprensa se lhe estampou este soneto extemporâneo: do qual offerece a glosa o beneficiado Francisco Leytam Ferreyra*; é hoje uma das publicações mais raras e um marco importante na história da tipografia portuguesa.

Em 1715, desiste das suas actividades tipográficas para se dedicar exclusivamente aos cargos de administração pública⁸², cedendo todo o material da sua oficina a Pascoal da Silva, que terá sido mestre ou contra-mestre dessa tipografia⁸³, pondo assim um fim a um percurso com quase meio século de duração. No alvará de 10 de Dezembro desse ano, o rei decreta que o novo *oficial impressor de sua casa* é Pascoal da Silva, e concede-lhe *todos os privilégios, liberdades e franquezas que gosava o dito Valentim da Costa Deslandes, e os mais impressores que serviram*⁸⁴. É desta forma que Pascoal da Silva se torna o primeiro impressor da Academia Real de História Portuguesa, utilizando a sua própria oficina que pertencera a Valentim da Costa Deslandes, para imprimir as obras dessa instituição. Deste modo, as primeiras publicações da Academia saem das suas mãos, segundo se consta sem *aquelas qualidades de perfeição que caracterizavam geralmente os trabalhos saídos da oficina dos seus antecessores*⁸⁵.

Para a Academia, Pascoal da Silva imprime obras como a *Colecção dos documentos estatutos e memórias da Academia Real da História Portuguesa*, ordenadas pelo Conde de Villa-Major (apenas os volumes até à data da sua morte); a *Proposição da Academia da Historia Ecclesiástica de Portugal* (...), em 1720, e o *Catálogo histórico dos sumos pontífices, cardeais, arcebispos, e bispos portugueses* (...), em 1725, ambos de D. Manuel Caetano de Sousa; o *Compendio das mais notáveis coisas que no Reino de Portugal aconteceram desde a perda Del-Rey D. Sebastião* (...), de Luís de Torres de Lima, em 1722; e no mesmo ano, de Manuel Azevedo Fortes, o *Tratado do modo o mais fácil, e o mais exacto de fazer as cartas geográficas* (...).

Fig. 31 e 32

Fig. 33 e 34

⁸¹ Deslandes, Venâncio, *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos séculos XVI e XVII*, Imprensa Nacional, Lisboa, p. 280

⁸² Deslandes, op. cit., p. 279

⁸³ Gama, op. cit. p. 70

⁸⁴ Deslandes, op. cit., p. 279

⁸⁵ Gama, ibidem

Parece então que Pascoal da Silva não era tão hábil na *famosa arte da imprimeira* como o ilustre último tipógrafo na família Deslandes, mas o seu filho José António da Silva, que o substituiu em 1725 aquando da sua morte, volta a trazer o requinte e a perfeição da composição a que os anteriores impressores régios haviam habituado a corte, proporcionando assim que a mais famosa Academia da época conseguisse alcançar os seus objectivos de publicar obras de excelente qualidade gráfica.

Embora conste que a Academia tinha uma tipografia bem equipada, essa oficina não aparece mencionada nas listas e registos de tipografias do século XVIII, que hoje em dia constituem os estudos sobre a actividade tipográfica portuguesa dessa época. Não existe informação escrita sobre uma *Tipografia da Academia Real*, apenas de tipografias de impressores da Academia. O mais certo, perante tais factos, é que a tradição familiar dos impressores régios, em detrimento de uma oficina real, tenha também prevalecido na história da Academia. O facto da tipografia da família Deslandes, impressores régios até ao início do reinado de D. João V, ter ido parar às mãos de Pascoal da Silva, primeiro impressor ao serviço da Academia, iniciou uma nova tradição familiar, que estaria ao serviço da mesma até ao fim dos seus dias. A tipografia de José António da Silva “era” de facto a tipografia da Academia Real de História Portuguesa, durante o período das suas grandes obras, entre 1725 e 1738.

O facto de José António da Silva assinar as publicações da Academia com a frase: *Officina de Joseph António da Sylva, Impressor da Academia Real*, vem realçar que este era o impressor oficial da instituição, estando a sua oficina à total disposição desta, mas não sendo seu tipógrafo exclusivo. Tal como o seu pai, José António da Silva também imprimia outras obras que nada tinham a ver com a Academia Real de História Portuguesa. O que esta possuía de facto, principalmente depois da vinda dos estrangeiros para Portugal, era uma boa oficina de gravura onde as chapas eram gravadas e uma outra de fundição de caracteres. Se a oficina de José António da Silva se situava no mesmo local e se funcionavam lado a lado, é algo que ainda não é certo. O único facto constatável é aquele que os frontispícios das próprias obras relatam, e elas dizem-nos que José António da Silva foi o impressor da Academia Real, entre 1725 e 1738, o responsável pela impressão das obras mais relevantes e com os melhores acabamentos.

No entanto, a Oficina de José António da Silva não era a única a imprimir as obras da Academia. A utilização de várias tipografias para publicação das obras da Academia Real de História Portuguesa, apenas se poderá justificar pelo motivo já mencionado, embora com uma oficina tipográfica ao seu dispor, é bem provável que esta não desse saída às várias publicações que se pretendiam imprimir. O processo já se encontrava bem desenvolvido, e com um grau de rigor e uma técnica de extremo apuro, mas não deixava de ser um processo moroso, principalmente quando em causa estava a imagem de uma Academia que pretendia mudar o rosto da cultura escrita em Portugal. As obras mais relevantes patrocinadas por esta instituição foram impressas na tipografia mais importante do reino, mas por vezes quando compreendiam vários volumes estes eram impressos por diversas oficinas, permitindo assim que a obra levasse menos tempo a sair dos prelos. Essas obras que compreendiam vários tomos podiam levar anos a ser concluídas, como foi o caso da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, iniciada em 1735 e terminada em 1749, e as *Provas* (...) dessa obra, que começaram a ser impressas em 1739 e só ficaram concluídas em 1748.

A impressão da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* foi iniciada na Oficina de José António da Silva, no entanto, a edição dos tomos 5 a 12 esteve a cargo da Oficina Silviana, ou Régia Oficina Silviana, a dos herdeiros de José António da Silva, que continuou o trabalho feito pelas duas gerações anteriores, entre 1739 e, pelo menos, 1760. A Régia Oficina Silviana e da Academia Real, como muitas vezes assinava os frontispícios, foi a terceira geração da família Silva a manter a sua oficina como a tipografia oficial da Academia Real de História Portuguesa, continuando no entanto, a partilhar a impressão de algumas obras quando a celeridade assim o impunha.

As *Provas* foram também impressas nessas tipografias, entre 1739 e 1748, assim como o *Índice geral* (...) da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, e (...) dos *documentos compreendidos nos seis volumes de Provas*, impresso um ano mais tarde. A obra de Jerónimo Contador de Argote, *Memórias para a História do Arcebispado de Braga primaz das Hespanhas dedicadas a ElRey D. João V*, composto por quatro volumes, foi impressa entre 1732 e 1747, tendo os dois primeiros saído do prelo de José António da Silva e os restantes da Oficina Silviana.

Memórias para a História de Portugal que compreendem o governo de el-rei Dom Sebastião, de Barbosa Machado, também levou vários anos a ser impressa, sendo iniciada por José António da Silva, em 1736, e concluída pela Oficina Silviana em 1751. Ainda mais repartida foi a sua obra mais famosa, *Bibliotheca Lusitana* (...), que foi publicada por três tipografias. O Tomo I foi impresso na Oficina de António Isidoro da Fonseca, em 1741, um impressor que começou a sua actividade tipográfica por volta de 1728 e cuja última obra conhecida em Portugal é: *Suplemento à vida de S. Caetano*, de Jerónimo Contador de Argote, em 1747. Assinou alguns trabalhos com a designação de *Impressor do Duque Estribeiro-mor*⁸⁶, e na altura da sua última publicação tentou transferir a sua oficina para o Rio de Janeiro, cuja produção apenas terá ficado por uma única obra, pois a corte deu ordens para o seu encerramento devido à inconveniência política de manter nas colónias portuguesas um veículo de difusão de ideias, que poderiam ser *nocivas aos interesses da metrópole e seu domínio*⁸⁷.

Os Tomos II e III foram impressos na Oficina de Ignácio Rodrigues, entre 1747 e 1752. Este impressor tinha a sua oficina na freguesia de Santa Justa, e exerceu a sua actividade entre 1743 e 1752, tendo sido preso um ano mais tarde por ter imprimido e colocado à venda sem licença do Santo Ofício, as obras: *Mercúrio Gramatical*, *Mercúrio Philosophico* e o *Progresso da Academia*⁸⁸.

O Tomo IV foi impresso na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, em 1759, que teve Oficina Tipográfica e loja de Livros na Rua das Gáveas, entre 1745 e 1747, tendo-se transferido um ano mais tarde para a Rua da Atalaia. Após o terramoto instalou-se na Rua da Procissão e a sua tipografia passou a denominar-se *Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno*. Natural de Trás-os-Montes, onde nasceu em 1713, Luiz Ameno matriculou-se em 1727 na Faculdade de Direito Canónico da Universidade de Coimbra. Ao não concluir o curso, Luiz Ameno veio para Lisboa onde abriu a *Aula de Primeiras Letras e de Gramática Latina*, e só mais tarde abriu a sua tipografia que se tornou numa das mais conceituadas de Lisboa, até 1793, ano em que encerrou a sua actividade⁸⁹.

⁸⁶ Gama, op. cit. p. 34

⁸⁷ Gama, op. cit. p. 35

⁸⁸ Gama, op. cit. p. 61

⁸⁹ Gama, op. cit. p. 14

As tipografias mencionadas foram as que mais contribuíram para concretizar os sonhos literários e gráficos de D. João V e dos académicos da mais expressiva Academia do século XVIII, mas o facto, é que Lisboa albergava na altura mais de oito dezenas de impressores individuais⁹⁰ e várias dezenas de oficinas como: a Oficina Almeriana, a Oficina Alvareense, a Oficina Augustiniana, a Oficina da Congregação do Oratório, a Oficina Ferreiriana, a Oficina da Gazeta, a Oficina Herreriana, a Oficina Junto a S. Bento de Xabregas, a Oficina Luisiana, a Oficina Morasiana, a Oficina do Mosteiro de S. Vicente de Fora, a Oficina Nova, a Oficina Patriarcal, a Oficina Pinheirense da Música, a Oficina Prototipa Episcopal, a Oficina Rita-Cassiana, a Oficina do Senado, a Tipografia Nevesiana, a Tipografia Nunesiana, a Tipografia Rollandiana, a Tipografia Joaquiniana da Música, a Oficina da Música⁹¹, e ainda a Tipografia do Arco do Cego e a da Academia Real das Ciências.

A Tipografia da Casa Literária do Arco do Cego, embora com uma duração de dois anos, foi a responsável pela publicação de muitos dos livros de ciências que o fim do século XVIII português viu sair dos prelos. Verdadeiros tratados de agricultura, de engenharia, e muitas traduções de obras estrangeiras não só nessas áreas como também das artes.

A Academia Real das Ciências, criada em 1780 por empenho do Duque de Lafões, tem também a sua própria tipografia, embora com material tipográfico vulgar⁹², onde foram impressos importantes trabalhos científicos e históricos, tanto da Corporação como dos seus académicos, como a *História e Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, a *Colecção dos livros inéditos da História Portuguesa*, a obra *Portugaliae Monumenta Histórica*, e a *Colecção de opúsculos reimpressos*, que contam a história das navegações, das viagens e das conquistas do povo português⁹³.

A sua direcção era composta por um administrador técnico, três compositores e três impressores, e em 1781 obteve o privilégio para a publicação exclusiva de várias obras consideradas de interesse público, e ainda a autorização de impressão sem qualquer subordinação às censuras dos tribunais, durante um período de dez anos. A partir de 1790, conseguiu ainda a isenção do pagamento dos direitos alfandegários do papel que viesse do

⁹⁰ Canaveira, op. cit. p. 113

⁹¹ Canaveira, ibidem

⁹² Cama, op. cit. p. 75

⁹³ Canaveira, op. cit. p. 114

estrangeiro. Esta tipografia esteve em funcionamento desde 1783, e a sua actividade prolongou-se ao longo do século XIX.

Embora poucas das tipografias mencionadas reunissem a qualidade técnica e material para executar obras de grande interesse gráfico, o certo é que, de um modo geral, a arte tipográfica encontrou em Lisboa os meios necessários para colocar o país num patamar superior relativamente à qualidade gráfica do livro.

3.1.3 – A Régia Oficina Tipográfica e a Imprensa da Universidade criadas por iniciativa do Marquês de Pombal

O reinado de D. José, apesar das necessidades básicas de reconstrução da cidade após o terramoto de 1755, continuou a manifestar apoio ao desenvolvimento das artes tipográficas, resultando num aumento significativo de difusão do livro, assistindo-se consequentemente à abertura de novos prelos e à expansão da actividade livreira nas principais cidades do país. Os incêndios que se seguiram ao violento abalo sísmico consumiram muitas das riquezas da capital e arredores, não só obras de arte, mas também bibliotecas de grande valor, pelo que a Livraria Real sofreu grandes danos, assim como a Academia Real de História Portuguesa, que veria muitas das suas publicações ficarem a meio.

D. José I herdou de seu pai o gosto pelos livros, e apesar das perdas provocadas pelo terramoto, a Biblioteca Real continuou a ser alvo de atenção, assim como as Bibliotecas da Universidade de Coimbra, do Convento de Mafra e as pertencentes à Congregação do Oratório. A enriquecer estas bibliotecas estiveram, a partir de 1768, as obras impressas pela Régia Oficina Tipográfica, criada por iniciativa do Marquês de Pombal, com o intuito de promover a instrução popular, dando *a conhecer ao povo as obras dos clássicos que os impressores de então quase monopolizavam e vendiam por elevados preços*⁹⁴. É certo que ao Estado fazia falta um local onde os trabalhos do tesouro pudessem ser impressos, pois até então as suas obras eram entregues a diversas oficinas tipográficas privilegiadas, cujo

⁹⁴ Araújo, Norberto, *Aspectos da Tipografia em Portugal*, Imprensa Nacional, Lisboa, p. 22

proprietário tinha o direito a utilizar o título de impressor régio e onde os gastos eram consideravelmente avultados, e a criação de uma tipografia estatal ao serviço do reino não só resolvia essa questão, como também seria de extrema importância para facultar às escolas recém abertas ou restauradas os *livros elementares ao ensino*⁹⁵, a preços acessíveis e com uma tiragem satisfatória.

O alvará de 24 de Dezembro de 1768, cria assim oficialmente uma oficina tipográfica com a denominação de Régia Oficina Tipográfica, para a qual faltava então encontrar o material necessário, o espaço, e o seu corpo de dirigentes e funcionários. Para director-geral da tipografia foi nomeado Nicolau Paglianini, e para director técnico e administrativo Miguel Manescal da Costa, impressor que até então detinha a sua própria tipografia e ao qual foi comprado todo o material para equipar a nova oficina, por se considerar um dos melhores conjuntos de todo o país. Joaquim Carneiro da Silva foi contratado para dirigir o corpo de gravadores, tendo por imposição assisti-los na casa da impressão⁹⁶, e Jean Villeneuve para dirigir a fábrica de caracteres, que até então estivera a cargo da Junta do Comércio e que seria agora incorporada na nova tipografia. A seu cargo, Villeneuve tinha agora o objectivo de fazer fabricar numerosos conjuntos de todos os tipos de letras, não só para utilização da Régia Oficina Tipográfica, mas também para fornecimento de todas as tipografias do reino visto que a sua importação voltava agora a ser proibida. Villeneuve teve ainda a responsabilidade de manter o ensino dos aprendizes desta fábrica, *para que não faltassem no reino os professores d'esta utilíssima arte*⁹⁷.

Os estatutos desta tipografia estabeleceram também a necessidade de incluir nos seus quadros um *livreiro encadernador*, encarregue não só de gerir a *grande livraria*⁹⁸, mas também de fazer as encadernações necessárias. Recomendava-se que fosse um dos melhores no seu ofício e que tivesse os aprendizes que fossem convenientes para satisfazer as necessidades da oficina. A este *livreiro encadernador* ficava entregue a conservação da Biblioteca Real, sendo pago consoante os trabalhos que fizesse.

⁹⁵ Ribeiro, op. cit. p. 313

⁹⁶ Ribeiro, op. cit. p. 315

⁹⁷ Ribeiro, op. cit. p. 314

⁹⁸ Ribeiro, op. cit. p. 315

Na Régia Oficina Tipográfica, para além das publicações do Estado, eram impressas obras da Universidade de Coimbra e do Real Colégio dos Nobres⁹⁹, assim como de outras instituições e inclusive de particulares, que pagavam os custos do trabalho de *moderados preços*, pois o objectivo do estabelecimento era o de *animar as letras, e levantar uma impressão útil ao público pelas suas produções e digna da capital d'estes reinos*. A administração da tipografia podia ainda decidir sobre a reimpressão de obras *para as vender por conta da impressão*¹⁰⁰. Durante a primeira direcção, que durou trinta e três anos, esta oficina gráfica estatal mostrou-se extremamente produtiva, registando-se um total de 1230 volumes de grande qualidade, uma média de 40 obras por ano, para além de um vasto número de impressões de papéis avulsos e outros. Até ao ano de 1800 saíram dos seus prelos obras de grande excelência nas áreas do direito, da política, das humanidades e da teologia, entre outras de interesse geral como jornais, sermões, cartas e regimentos.

Esta direcção, que tomou posse em 1768, estaria à frente da Régia Oficina Tipográfica até à morte do seu administrador, Miguel Manescal da Costa, a 1 de Dezembro de 1801. O seu trabalho à frente desta oficina foi de extrema rentabilidade, tornando a instituição totalmente independente em termos financeiros, e de vez em quando, uma séria contribuinte do Erário Real, segundo as *Recordações de Jacome Ratton*, de 1813, citadas por Silvestre Ribeiro na sua *História dos Estabelecimentos Científicos (...)*¹⁰¹. A direcção da Régia Oficina Tipográfica foi então substituída por uma junta de administração composta por um director geral e conservador, dez deputados ou administradores, sendo seis deles *encarregados da administração teórica* e os outros quatro da gerência literária¹⁰², e vários oficiais de *Contadoria*. Os encargos financeiros de um corpo administrativo tão extenso pesaram rapidamente nas suas contas, levando à falta de recursos para as despesas da tipografia, pelo que esta não viu mais melhoramentos, excepto na Fabrica das Cartas de Jogar e Papelões, dirigida mediante contrato especial pelo genovês Lourenço Bolesio¹⁰³. Esta fábrica, que estava incorporada na mesma oficina e que era um caso particular da mesma, detinha a exclusividade das cartas tornando-se por isso um negócio extremamente rentável.

⁹⁹ Araújo, op cit. p. 24

Após o encerramento do real Colégio dos Nobres a 7 de Abril de 1769, foi efectuado um contrato com a Impressão Régia para continuação da publicação das suas obras por um preço relativamente barato

¹⁰⁰ Ribeiro, op. cit. p. 315

¹⁰¹ Ribeiro, op. cit. p. 318

¹⁰² Araújo, op cit. p. 25

¹⁰³ Araújo, op cit. p. 24

Com a nova junta, e com o afastamento de Carneiro da Silva da Aula de Gravura, foi incorporado na Régia Oficina Tipográfica, no mesmo ano, o corpo de gravadores da Casa Literária do Arco do Cego, criada dois anos antes por Frei José Mariano da Conceição Veloso. Esta estrutura com cerca de trinta iluminadores e gravadores portugueses de elevado nível artístico, viria a fazer a ponte entre a antiga Aula de Carneiro da Silva e a do italiano Bartolozzi, que se deslocaria de Londres para Lisboa para assumir o ensino da gravura nesta instituição.

Esta mudança de direcção, liderada pelo desembargador Domingo Monteiro de Albuquerque e Amaral, assim como outras de curta duração que se lhe seguiram, viriam a comprometer a qualidade que até então Miguel Manescal soubera incutir na instituição, tanto em termos artísticos como económicos, só recuperada mais tarde já sob o nome de Imprensa Nacional. Dirigida por Frederico Marecos, que voltou a olhar para o que se fazia lá fora, esta instituição volta a introduzir as reformas mais modernas que o resto da Europa já conhecia, como foi o caso dos prelos de ferro, que solicitou ao governo que fossem construídos na Oficina de Artes e Ofícios, da Imprensa Nacional.

De um modo geral, as obras impressas na Régia Oficina Tipográfica são de boa qualidade, não só em termos tipográficos, devido à qualidade do material comprado à antiga oficina de Miguel Manescal da Costa, como também em termos de gravura, extremamente bem orientada por Carneiro da Silva. As grandes diferenças em termos gráficos, comparativamente às obras produzidas pela Academia Real de História Portuguesa (a única grande infra-estrutura gráfica que existiu em Portugal antes da Régia Oficina Tipográfica), foram os formatos em que as obras foram impressas e a utilização de elementos decorativos.

Os livros impressos apresentam-se de um modo geral num formato mais pequeno, de forma a satisfazer a proposta da instituição que pretendia levar a cultura ao povo e facultar material de estudo às escolas e academias. Os fólhos grandes e pesados, ricamente adornados com gravuras de folha inteira ou bonitas vinhetas e capitulares, que a Academia patrocinou, não serviam a finalidade da Régia Oficina Tipográfica, pelo que as suas publicações não só se destacam pelo seu formato, como pela simplicidade da ornamentação das suas páginas. Não eram, de um modo geral, obras para enriquecer as grandes bibliotecas ou satisfazer os amantes de um belo livro, mas antes para tornar a informação

acessível ao maior número de pessoas, a um baixo custo. Isso não significaria uma redução substancial da qualidade, apenas a perda da monumentalidade a que a Academia Real de História Portuguesa tão distintamente colocou na história da edição em Portugal. Acima de tudo, as infra-estruturas gráficas da Academia foram uma grande escola para a produção do livro nacional, e aquilo que se viria a produzir depois dela, quando feito conscientemente, encontraria um nível gráfico muito superior ao que se poderia ter atingido se a Academia não tivesse existido.

Da primeira fase da Régia Oficina Tipográfica, desde o seu início até à morte de Miguel Manescal da Costa, destacam-se algumas das publicações mais conhecidas e interessantes, como a *Instrução sobre a cultura das amoreiras, e criação dos bichos de seda dirigida à conservação, e aumento das manufacturas da seda*, do Padre Rafael Bluteau, em 1769; o *Compendio histórico do estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados Jesuítas e dos estragos feitos nas sciencias*, e os *Estatutos da Universidade de Coimbra...compilados pela Junta da Providência Literária... anno de 1772*, impressos em 1772 e 1773 respectivamente; *Continuação Da Ásia de João de Barros*, por Diogo de Couto, e *Da Ásia de João de Barros e de Diogo de Couto*, impressas em 1778; a famosa obra ilustrada por Joaquim Carneiro da Silva e os seus discípulos, *Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavalaria*, de Manoel Carlos de Andrade, em 1790; e as *Noites Josefinas de Mirtilo*, de Luís Rafael Soyé, em 1791.

Fig. 35

Fig. 36

Entre os muitos livros publicados tiveram ainda particular relevância as publicações de apoio ao estudo das artes, das letras e das ciências, como a tradução de Joaquim Carneiro da Silva da obra de Claude Clairant, *Elementos de Geometria*, publicada em 1772; a *Dissertação sobre as cores primitivas com hum breve tratado da composição artificial das cores*, de Diogo de Carvalho e Sampaio, em 1788; uma reimpressão da *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua portugueza (...)*, do Mestre João de Moraes Madureyra Feyjó, em 1781; o *Curso de estudos para uso do commercio, e da fazenda: primeiro compendio, que trata da Arithmetica Universal*, de José Maria Dantas Pereira, em 1798; o *Novo tratado de música métrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou outro qualquer instrumento (...)* com música impressa, da autoria de Francisco Inácio Solano, em 1779; o *Tratado pratico da cultura de amoreiras, e da criação dos bichos da seda (...)*, de Simão de Oliveira da Costa Almeida

Osório, em 1773; e o *Compêndio de matemática* do Abade Saurí, traduzido e com prefácio de Manuel de Sousa, em 1789.

Entre 1802 e 1808, devido ao facto de Portugal ter estado sobre o jugo das tropas napoleónicas, a imprensa nacional ressentia-se, mas mesmo assim assiste-se à produção de obras de extrema importância saídas dos prelos da Régia Oficina Tipográfica (denominada de Impressão Régia a partir de 1804) como foi o caso da obra de Joaquim Carneiro da Silva, *Breve tratado theorico das letras typograficas*, em 1803, e um ano mais tarde a *Diagnosis typografica dos caracteres gregos, hebraicos, e arabigos* (...), de Custodio José de Oliveira, o *Livro das grandezas de Lisboa*, composto pelo Padre Frey Nicolao d'Oliveira, e *As obras do celebrado lusitano, o doutor Francisco de Sá de Miranda*. Em 1805, são publicadas a *Analyse grafic'orthodoxa, e demonstrativa* (...), de Joaquim Machado de Castro, e as *Memorias politicas sobre as verdadeiras bases da grandeza das nações, e principalmente de Portugal* (...), de Joaquim José Rodrigues de Brito.

Fig. 37 e 38

Fig. 39 e 40

As traduções tornam-se cada vez mais uma constante e a Impressão Régia continua a contribuir para os estudos das artes, das línguas e das ciências com obras como, a *Arte de Louceiro ou Tratado sobre o modo de fazer as louças de barro mais grossas*, e a *Arte da Porcelana ou Tratado sobre o modo de fazer a porcelana*, do Conde de Milly, traduzidos por José Ferreira da Silva, em 1804 e 1806 respectivamente, por ordem do príncipe regente; a *Nova grammatica da língua Inglesa: ou A Arte de fallar, e escrever com propriedade, e correcção o idioma inglez*, composta por Agostinho Néri da Silva, em 1809; e o *Atlas Celeste* arranjado por Flamsteed com introdução do Padre José Mariano da Conceição Veloso, em 1804.

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

A partir da segunda década do século XIX as variadas publicações sobre as invasões napoleónicas e a presença dos ingleses em Portugal, misturam-se com clássicos da literatura como as *Viagens de Gulliver* ou as obras de Horácio e tratados sobre arte como *As honras da pintura, escultura e architectura*, de João Pedro Belleri. A Impressão Régia torna-se nos anos trinta na Imprensa Nacional, que atinge o seu mais *áureo período artístico*¹⁰⁴ entre 1838 e 1864, continuando o percurso impulsionado pelo Marquês de Pombal que mais não era do que a *realização prática do grande sonho artístico de D. João V*¹⁰⁵.

Fig. 44

¹⁰⁴ Araújo, op cit. p. 29

¹⁰⁵ Araújo, op cit. p. 23

Embora esta tenha sido a grande obra do ministro de D. José I, no que diz respeito à promoção e divulgação da cultura escrita e consequentemente da continuação do apoio às artes gráficas, uma outra infra-estrutura por ele criada viria a ter também uma expressão de extrema importância, pelo menos a longo prazo, não só pela finalidade em si mas também pela sua localização geográfica. Com a extinção, em 1759, da tipografia do Colégio das Artes que funcionava desde 1710, o seu espólio fica à guarda da Universidade de Coimbra¹⁰⁶. Apesar das origens da Imprensa desta Universidade remontarem ao tempo de D. João III, em que foi autorizado um contrato com impressores privilegiados da Universidade, foi com a Reforma Pombalina de 1772 que surge a ideia da institucionalização de uma Imprensa da Universidade, que se chamaria *Typographia Académica* ou *Real Officina da Universidade*.

A oficina foi então mandada instalar no Claustro Episcopal de Coimbra, a Sé Velha, e em casas vizinhas que foram expropriadas¹⁰⁷, de forma a garantir a *commodidade e largueza necessárias*¹⁰⁸ à acomodação dos quinze prelos que tinha então ao seu dispor. Situação que agradou ao Marquês conforme se constata numa das cartas que enviou ao reitor da Universidade: «*Nunca duvidei de que a Typographia Académica ficasse tão bem acomodada no claustro nobre da sé, como V. S.^a refere. A união das duas moradas de casas, chamadas de João de Mendonça, e dos seus quintaes, farão a mesma Typographia não só mais ampla, mas magnífica (...)*», referindo ainda que estava satisfeito com o preço de seis mil cruzados, dados por elas.

Apesar das infra-estruturas de que a oficina disponha, um dos elementos mais importantes para o seu bom funcionamento estava em falta, colocando em sério risco o sucesso da imprensa. Se bem que Lisboa já tivesse à muito ultrapassado a escassez de tipos para as composições tipográficas, e devido ao facto da sua importação se manter proibida, a Imprensa da Universidade depara-se com a falta de material para laborar plenamente. Num dos mais importantes registos para a história da actividade tipográfica portuguesa, uma carta do Marquês de Pombal ao reitor da Universidade, em 1774, a preocupação é evidente e a solução possível é apontada para que o problema seja rapidamente solucionado.

¹⁰⁶ Canaveira, op. cit., p. 111

¹⁰⁷ www.imp.uc.pt

¹⁰⁸ Ribeiro, op. cit., p. 375

«Com a carta de v. Exc. datada de 6 do corrente mez de Abril, recebi os quatro livros que a acompanharam, a saber: 2 volumes de Bezout, 1 de lógica e metaphisica de Genuese, e o de Van-Espen. A edição d'elles me promette que a typographia académica virá a ser muito digna do nome de uma Universidade distinta; e é bem certo que um estabelecimento como este é obra de annos, e não póde repentinamente apparecer perfeito em todas as suas circumstancias; a necessidade, porém, que n'essa mesma typographia se reconheceu de haver n'ella officiaes fundidores, para trabalharem em fundir, e concertar as letras, não póde ser suprida pelo modo que parece; (...)»¹⁰⁹.

Este excerto demonstra o bom conhecimento do ministro relativamente à funcionalidade de uma oficina tipográfica, como a necessidade de ter oficiais fundidores no seu corpo de pessoal, para que disponha de mão-de-obra qualificada para trabalhar, reconhecendo no entanto, a dificuldade em suprir essas necessidades. O Marquês demonstra ainda conhecer a fundo os meios disponíveis nesta e noutras oficinas, assim como o estado do mercado de caracteres tipográficos no país.

«(...) a typographia regia tem unicamente dois officiaes capazes para esta laboração, e tendo as matrizes em que se fundem as letras pertencentes à mesma typographia por compra, que d'ellas mandou fazer sua magestade, e não havendo em Portugal outras matrizes além d'estas, que não devem sair da sobredita officina, não é possível irem a essa Universidade trabalhar os ditos officiaes sem os instrumentos de matrizes, e materiais de que esta fabrica necessita. E ainda que a Universidade estivesse no estado de comprar pelo alto preço de 25, ou 30 mil cruzados todas as matrizes de varias letras, que são necessárias em uma grande officina, teria em primeiro logar que vencer a summa dificuldade de as comprar (por não serem coisas que se fabriquem para venda, mas sim inventos que um, ou outro artífice perito fabrica para si próprio, e em que constitue o património da sua família); e em segundo logar, depois de comprados acrescentando ao capital da compra a importância dos materiaes e salários, não teria a Universidade a utilidade que se propõe, porque ainda no caso de poder fundir tanta letra, que podesse surtir outras officinas, seria necessário havelas, e quem conhece a constituição de Portugal bem vê ser impossível, que haja n'este reino officinas que dêem gasto à fundição de duas diferentes matrizes, não o dando à que se

¹⁰⁹ Ribeiro, op. cit., pp. 403 e 404

póde laborar na typographia regia, attendido o numero de annos que dura uma fundição, sem que necessite reformatar-se. (...)».

A execução de um novo conjunto de matrizes parece ser para Pombal uma empresa desnecessária, pois segundo o próprio, as que estão na posse na Régia Oficina Tipográfica, provavelmente executadas sob orientação de Villeneuve, ou adquiridas no estrangeiro para fundição de caracteres da sua oficina, são suficientes para prover o reino de tipos necessários. A construção de um novo conjunto de matrizes, com todo um alfabeto que compreende algumas centenas de caracteres, não é para o informado ministro uma solução rentável, nem executável a curto prazo, para resolução das faltas que a Tipografia Académica apresenta. Prontamente expõe ao reitor de Coimbra a solução possível e viável, para que a Imprensa da Universidade consiga prosseguir o seu trabalho com eficácia e qualidade.

«(...) Tendo pois a Universidade precisão de fundir de novo a letra da sua typographia, póde servir-se do expediente de mandar conduzir para a typographia regia toda a que carecer de fundição, e com módica despeza fazer-se como for possível a reformatão da letra, que necessita, mandando fundir por cada vez um sortimento de cada um dos vários caracteres que lhe são precisos. E para v. exc. poder regular melhor esta matéria, eu remetterei a v. exc. uma relação circunstanciada do custo de cada uma das fundições, para por ella racionavelmente conhecer a despeza que ao todo importar as de que essa typographia necessita.»

A renovação dos tipos em poder da Tipografia Académica encontra assim uma solução viável nos técnicos e matrizes da Régia Oficina Tipográfica, importantíssima herança da Academia Real de História Portuguesa. É bem possível que esta solução fosse a utilizada por qualquer tipografia nacional, que nesta altura necessitasse de substituir conjuntos de caracteres já desgastados pelo tempo.

Uns anos mais tarde, em 1790, já em pleno reinado de D. Maria I, o apoio a esta tipografia continuou a ser uma preocupação, e a sua denominação foi inclusive alterada por alvará régio de 9 de Janeiro, para *Real Imprensa da Universidade* ou *Imprensa da Universidade*, juntamente com a publicação do seu primeiro regimento, assinado pelo ministro e secretário de estado, José de Seabra e Silva. Nesse regimento ficou estabelecido que o governo da Imprensa da Universidade ficava entregue apenas a um director que seria

do corpo da instituição, *instruído em bibliographia e na arte typographica*, encarregue de se informar das novidades sobre o aperfeiçoamento de todos os ramos desta actividade, para que a oficina da Universidade *não ficasse atraz das melhores typographias estrangeiras*; um revisor, também da instituição, *conhecedor das línguas e materiais em que provavelmente haviam de ser impressas obras, e adequadamente habilitado para comunicar ás edições a correcção e nitidez indispensáveis*; e um administrador, que teria que ser uma pessoa que *possuísse grande uso e pratica de compra e venda de livros, e cabal conhecimento de tudo quanto respeita à gerência económica das officinas typographicas*¹¹⁰.

Para com os oficiais o regimento demonstrou ainda a sua preocupação e interesse, estipulando que estes deveriam ser recompensados, *trazendo-os contentes, animando-os com pequenos prémios extraordinários, quando elles se distinguissem na quantidade e qualidade dos seus trabalhos*. O regimento determinava ainda que se promovesse diligentemente o *ensino dos aprendizes pelo que respeita à composição*, assegurando um vencimento diário aos que demonstrassem competência, e uma remuneração monetária extra ao compositor que ensinasse com sucesso os alunos, apresentando-os como mestres. A necessidade de manter sempre um abridor de estampas de grande qualidade estava também prevista, e assim, não só se estipulava que esse abridor ensinasse um aprendiz como também era exigido que este completasse o seu aperfeiçoamento em Lisboa perante o melhor mestre da capital, pois segundo o regimento, a arte de abridor *demandava graça, bom gosto, e perfeição de trabalho*, pelo que deveria ter o melhor acompanhamento possível.

Para que a qualidade das obras impressas mantivesse um bom nível aconselhava-se ao revisor que tivesse particular cuidado, em primeiro lugar à *correcção typographica, seguindo a orthographia mais recebida, e de uma maneira constante e uniforme*, em segundo ao *trabalho da composição*, e em terceiro ao *bom gosto e perfeição das estampas, vinhetas, etc...*¹¹¹.

Por vezes também era insinuada a conveniência da imprensa da Universidade ter ao seu dispor uma fábrica de papel, mas o que foi possível fazer por esta questão a curto prazo foi a disponibilidade da monarca ao determinar que *todo o papel que fosse necessário para*

¹¹⁰ Ribeiro, op. cit., p. 183

¹¹¹ Ribeiro, op. cit., p. 185

*uso da mesma officina fosse encomendado por sua conta, livre de todos os direitos de entrada por tempo de dez annos, contados do 1º de Janeiro*¹¹² desse ano.

Apesar deste regimento de extrema consciência das necessidades práticas de um grande centro impressor, ser um excelente exercício da vontade de atingir o nível que já se encontrava em muitas cidades europeias, às quais Lisboa com a Impressão Régia não ficava atrás, o certo é que nem todas as preposições foram diligentemente cumpridas e a desorganização a que a instituição chegou conduziu a uma reformulação na administração da Imprensa da Universidade, em 1807.

No entanto, foram muitas as obras de relativa qualidade que saíram dos seus prelos, até esta data, como o *Tratado de Mechanica*, de M. Maria da Caza e Sociedade de Sorbonna, impresso em 1775; a *Joanneida ou a liberdade de Portugal (...)*, de Jozé Correa de Mello e Britto d'Alvim Pinto, em 1782; o *Diccionario dos termos technicos de História Natural, extrahidos das obras de Linneo, e a memoria sobre a utilidade dos Jardins Botânicos*, de Domingos Vandelli, em 1788; a *Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre (...)*, de Manoel da Paixão Ribeiro, em 1789; *Os estrangeiros no Lima (...)*, em dois volumes, composto por Manoel Gomes de Lima Bezerra, entre 1785 e 1791; *Chronica do muyto alto e muyto poderoso rey destes reynos de Portugal Dom João o III (...)*, composta por Francisco d'Andrada, em 1796; e o *Methodo de Musica (...)*, de José Maurício, em 1806.

Fig. 45 e 46

Fig. 47 e 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51 e 52

Posteriormente a este período, a Imprensa da Universidade, tal como a Impressão Régia, dedicou muito do seu tempo a publicar obras relativas às invasões napoleónicas, e assim como o grande centro impressor de Lisboa, que chegaria aos dias de hoje com o nome de Imprensa Nacional da Casa da Moeda, a Imprensa da Universidade também chegaria ao século XXI continuando a imprimir as obras da Universidade de Coimbra.

¹¹² Ribeiro, op. cit., p. 182

3.2 – A Gravura

A França vai continuar a ser um dos grandes centros de influência para o desenvolvimento do livro português e os gravadores franceses terão uma presença muito relevante na construção e desenvolvimento do percurso da gravura em Portugal. A gravura foi construindo ao longo dos últimos séculos um papel importante na estrutura tanto decorativa como informativa do livro, atingindo no século XVIII o seu momento áureo em que pintores e gravadores vão criar ilustrações de excelente qualidade, em parte também devido à colaboração estreita entre estes e os autores, cujas obras os pintores e gravadores interpretavam com traços harmónicos e graciosos. A arte da ilustração tornou-se assim uma grande moda, de tal forma que um bom livro, bem impresso mas sem ilustrações, estava condenado ao esquecimento.

A ornamentação liberta-se das regras severas de composição que até então dominavam e a gravura vai adquirir uma nova expressão. É nesta altura que a par das gravuras impressas em separado ou em conjunto com o texto, aparecem as vinhetas, grinaldas de flores, festões, vasos e outros elementos decorativos que vão atingir uma perfeição tal, que o século XVIII também será conhecido como o “Século da Vinheta”¹¹³.

O interesse de D. João V pela arte da gravura foi uma constante ao longo do seu reinado, adquirindo inúmeras caixas de valiosos exemplares por toda a Europa, principalmente através dos seus embaixadores nas principais capitais artísticas, mas também através de Jean Mariette, gravador e livreiro, cuja família se dedicava ao coleccionismo e à produção de estampas. Entre 1726 e 1728, o rei recebe assim de Mariette 106 grandes volumes de estampas dos melhores artistas, como Rubens, Callot e Alberti, entre tantos outros, e mesmo as suas pastas são executadas no mais alto rigor artístico, tendo o conhecido encadernador francês Jean Padeloup sido encarregue de tal trabalho, forrando as pastas a marroquim vermelho decoradas a ouro com ferros especiais¹¹⁴. Ao coleccionar tão importantes exemplares das melhores gravuras que circulavam pela

¹¹³ Fidalgo, Manuela, *A Gravura na Arte do Livro – França Século XVIII-XIX*, Lisboa, FCG, 1992

¹¹⁴ Soares, Ernesto, *História da Gravura Artística – Os Artistas e as suas obras*, Vol. 1, Lisboa, Sancarlos, 1971, p. 19

Europa, D. João V começou a construir todo um manancial de registos visuais que viriam a incentivar a construção de um local no país que proporcionasse um igual centro de produção de gravura, transportando o reino para uma determinada autonomia artística que preenchesse as exigências qualitativas do monarca interessado e entendido nas artes.

A criação da Academia Real de História Portuguesa veio assim proporcionar a inauguração em Portugal da primeira oficina de gravura, que vai funcionar conjuntamente com essa instituição ilustrando as obras por ela editadas. Este patrocínio do rei viria a dar frutos mais tarde com o aparecimento de artistas gravadores portugueses de grande qualidade.

Servindo-se dos seus enviados diplomáticos nas cortes estrangeiras, D. João V contratou artistas gravadores, ou como se chamavam na altura *abridores de buril* e ainda *abridores de estampas*. De todos esses diplomatas foi Diogo Mendonça Corte Real, enviado do Rei às cortes de Haia e Roma, o que mais contribuiu para a obra artística patrocinada por D. João V e pela sua recém criada Academia. Foi precisamente na cidade holandesa, o local onde contratou os primeiros gravadores que viriam trabalhar para Portugal¹¹⁵.

Théodore André Harrewyn, impressor de estampas, foi o primeiro estrangeiro contratado para trabalhar ao serviço da Academia Real de História Portuguesa, conforme é testemunhado pelo contrato subscrito pelo representante de D. João V.

*«Copie du Contract de l'Imprimeur d'estampes pour
l'Academie Roiale d'Histoire à Lisbonne*

*Nous soussignés Diogo de Mendonça Corte Real, envoyé extraordinaire de Sa Majeste Portugaise, etc., d'une part, et d'autre part Theodore André Harrewyn imprimeur d'Estampes, et Marie Catherine Previgni sa femme, lesquels s'engagent reciproquement en cette qualités d'imprimeurs d'Estampes pour exercer le dit art au service de l'Academie Roiale de Histoire à Lisbonne (...)*¹¹⁶.

¹¹⁵ Chaves, Luís, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, p. 33

¹¹⁶ *Negociações de Diogo Mendonça Corte-Real (...)*, Tomo 1, p. 535, (citado por Chaves, op. cit., p. 30)

Tendo embarcado em Maio de 1726, rumo a Portugal, levou consigo os materiais para trabalhar, os quais Diogo Mendonça Corte Real terá sugerido que comprasse em abundância, conforme se constata da carta que escreveu ao Rei, frisando ainda algumas exigências técnicas que deveriam ser cumpridas sob pena da qualidade pretendida não ser alcançada.

«Em este Navio vay o Empressor de Estampas o qual leva todos os materiaes para poder trabalhar, e eu lhe recommendei que os comprase com abundância.

Será preciso que lhe fação bem limpar as folhas de cobre abertas, e segundo o que vejo aqui praticar hé bom que lhe recomendem que deite na tinta mais do costumado de huma droga que chamão Índigo, para fazer as estampas mais bellas.

*Tudo isto lhe recomendei muito, mas será bom que lho advirtão (...)*¹¹⁷.

Apesar destes testemunhos, que colocam Théodore André Harrewyn ao serviço da Academia como impressor de estampas, são conhecidas algumas gravuras assinadas *T. A. Harrewin Typographus Regis Portug.*, na obra: *Últimas Acções do Duque D. Nuno Alvares pereira de Mello*, escritas pelo *Estribeiro Mor* de D. João V, o Duque Dom Jayme. Esta publicação conta com uma grande participação de Quillard que assina grande parte das gravuras. As restantes, que representam as várias partes do monumento fúnebre, apenas estão assinadas com o nome do estampador e a indicação do seu estatuto *Tiphographus Regius Portugalia*. A assinatura de Théodore André Harrewyn aparece também num outro retrato do Duque do Cadaval, na obra *Epistola ad Jametam (...)*, de António dos Reis, diferente do retrato utilizado nas *Últimas Acções do Duque (...)*, mas com a referência à sua condição de estampador: *Impressit T. A. Harrewyn Tipog. Regis Portug.*¹¹⁸ Este último retrato é também subscrito por F. Harrewyn, com a indicação *sculp. Lisboa*.

Fig. 53

Fig. 54 a 72

A não utilização da palavra *Impressit* nas assinaturas das gravuras da obra de Dom Jayme, assim como a ausência de identificação de gravadores, levantam uma questão ambígua. Será que Théodore André Harrewyn era apenas um estampador? Ou o gravador das chapas assinadas por Harrewyn não rubricou o seu trabalho? Seja como for, esta é

¹¹⁷ Chaves, op. cit., p. 35

¹¹⁸ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., p. 500

uma obra cujo nível das gravuras apresentadas, assim como a quantidade utilizada para ilustrar o conteúdo, a tornam numa publicação de extremo interesse visual.

Ernesto Soares, em *História da Gravura Artística Portuguesa*, sugere a divisão dos artistas que marcaram este século em quatro grupos, consoante os processos que utilizaram. Assim, classifica como 1º Grupo os artistas estrangeiros burilistas de influência francesa ou flamenga, que trabalharam em Portugal entre 1720 e 1755, grupo que engloba os mais conhecidos, Debríe, Le Bouteux, Pierre e Charles Rochefort, Rousseau, François Harrewyn e Granpré (gravador francês do qual pouco se sabe, apenas que terá trabalhado em Portugal entre 1729 e 1734, e do qual se conhecem estampas na *Geografia Histórica*); um 2º Grupo de artistas estrangeiros, pintores água-fortistas de influência francesa que trabalharam em Portugal entre 1730 e 1750, do qual se destaca Quillard; um 3º Grupo de artistas nacionais, pintores água-fortistas de influência italiana, com obra executada entre a década de vinte e de cinquenta, como Vieira Lusitano e os seus seguidores, Joaquim Manuel da Rocha, António Joaquim Padrão e João Silvério Carpinetti; e um último grupo que compreende os artistas nacionais, burilistas de influência italiana, que correspondem à primeira escola regular de gravura, entre 1768 e 1788, com Carneiro da Silva na sua liderança e alunos como Eleutério Manuel de Barros, Gaspar Fróis Machado, Manuel da Silva Godinho, Ventura da Silva Neves e Raimundo Joaquim da Costa.

Fig. 73 a 79

Numa primeira fase da grande evolução da gravura em Portugal, patrocinada pela recém criada Academia Real de História Portuguesa, sobressaem as técnicas da gravura a buril¹¹⁹ juntamente com a água-forte¹²⁰, ou exclusivamente as obras resultantes deste último

¹¹⁹ A gravura a buril consiste num: "Processo de gravura a talhe doce (que é o processo de tintagem de matrizes em metal, em que a tinta é introduzida nos talhes ou sulcos), que resulta da utilização do buril, utensílio em aço com uma ponta quadrada, triangular ou em forma de losango de que o burilista se serve, segurando-o com a palma da mão. O conjunto dos talhes traçados numa placa de cobre com a ajuda do buril, representa a composição a reproduzir. Nestes talhes o artista faz penetrar uma tinta espessa; depois limpa a placa, cobre-a com uma folha de papel húmida e com um pano de lã destinado a uniformizar a compressão e fá-la passar entre dois cilindros. Sob a pressão, o papel humedecido vai procurar no fundo dos talhes a tinta que aí se encontra em maior ou menor quantidade, consoante a profundidade dos mesmos, enquanto as superfícies não trabalhadas se mantêm brancas."

¹²⁰ A gravura a água-forte consiste numa: "Gravura a talhe doce, resultante de um processo químico: o água-fortista desenha a composição com o auxílio de uma ponta de aço sobre uma placa de metal (matriz) previamente coberta com um verniz. Este utensílio põe o metal (geralmente cobre) mais ou menos a descoberto, consoante o traço do gravador é mais ou menos carregado, Mergulha-se, depois, a placa na água-forte, ou seja, no ácido que ataca o metal, nas zonas onde não está coberto de verniz. A matriz é em seguida desvernizada, fazendo-se a tiragem do modo indicado para a gravura a buril." in *A Arte de Bem Cavalgar – Gravuras da Coleção de Vitorino Ribeiro*, Casa Tait, CMP, pp. 27 e 28

processo, aquelas que maior valor artístico alcançavam¹²¹. As técnicas adoptadas por esta Academia revelam o nível de exigência pretendido para a elaboração das suas obras, que reflectia o rigor da própria instituição.

Mas para atingir esse nível de exigência houve necessidade de recorrer aos artistas estrangeiros, nomeadamente franceses, visto que em Portugal as técnicas mais desenvolvidas, as que proporcionavam melhores resultados artísticos e consequentemente ilustrações de qualidade superior para as sumptuosas edições que se pretendiam alcançar, não eram tão eficazmente dominadas, pelo que não se encontravam entre os artistas portugueses, os conhecimentos e também o talento, para tal feito. O corpo de artistas que vai ilustrar as edições da Academia é numeroso, mas dele sobressaem os nomes dos franceses Rochefort, Debie, e Le Bouteux.

3.2.1 – Os artistas estrangeiros contratados no reinado de D. João V

Após várias tentativas para encontrar um abridor de buril que estivesse interessado em trabalhar em Portugal, Côrte-Real conseguiu obter uma resposta afirmativa do francês Pedro Massar de Rochefort, tendo este chegado a Portugal, em 1728, com contrato de exclusividade para trabalhar na Academia com todos os privilégios de Gravador Real. Enquanto abridor de buril, as suas qualidades são reconhecidas pelo representante do Rei que considera esta contratação uma mais valia para a Academia Real, não só pelos seus méritos artísticos mas também pela dificuldade em encontrar quem estivesse disposto a aceitar tal contrato:

«O Abridor de Buril já aqui esta e partirá pelo primeiro Navio que achar; Elle se chama Rochefort, e eu o fiz vir de França sem embargo que era Gravor delRey e da Academia das Sciencias por conhecer que he de grande capacidade na sua arte, não só no que trabalha, mas no que inventa tem bom gost[o].

Da copia junta vera Vossa Senhoria o que ajustei com elle tanto pelo que toca a sua obrigação como pelo ordenado que deve ter por anno, e asseguro a Vossa Senhoria que me admira que queira ir por este pressso, porque não achei, aqui, nem no Pays Bayxo quem

¹²¹ Soares, Ernesto, *A Ilustração do Livro – Séculos XV a XIX*, Edições Excelsior, p. 20

quizesse ir por menos de sete centos mil reis por anno e outras condições que não convinhão.

(...) Ele aprovou tudo, mas só me pediu que conseguisse com que lhe dessem o Título e os privilégios de Gravor de Sua Majestade porque assim tinha em França, ao que me pareceu que Sua Majestade não duvidaria, e por isso lho pus nas obrigações que assinou. (...)»¹²².

Rocheffort terá nascido em 1675¹²³ e falecido em Lisboa, algures entre 1738 e 1740, deixando igualmente uma vasta e importante obra gravada, tendo sido um dos mais eficazes abridores de buril que trabalharam em Portugal durante o reinado de D. João V. Apesar de apenas ter trabalhado em Portugal durante cerca de dez anos, a sua obra poderá ser substancialmente mais vasta que aquela que hoje se conhece, dado o regime de exclusividade que consta no seu contrato com a Academia:

«Copie du Contract du Graveur Rocheffort

Nous Diogo Mendonça Corte Real (...)

Declarons d'avoir engagé au service de l'Academie Royale de l'Histoire à Lisbonne le Seigneur de Rocheffort, Graveur, aux conditions suivantes, les quelles nous promettons au nom de la dite Academie Roiale que seront observées, comme le dit Seigneur de Rocheffort de son coté promet et s'engage de les executer exactement.

*1^{er} Le dit Seigneur de Rocheffort sera obligé se travailler en tout temps et en tout ce que l'Academie Royale Lui ordonnera appartenant à son art; sans exception d'aucune chose (...)»*¹²⁴.

O buril de Rocheffort, suave e de traço delicado, pode ser observado na gravura alegórica que abre a *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, assim como nalgumas pequenas estampas dispersas por toda a obra; no *Engenheiro Português*, de Manoel Azevedo Fortes, onde assina *Pedro Massart de Rocheffort, Abridor del Rey et D'Academie Real, 1728*, e ainda em obras como *Memórias (...) dos Templários (...)*; *Memórias da Ordem Militar de S.*

Fig. 80 a 86

Fig. 87 a 92

Fig. 93 a 99

¹²² *Negociações de Diogo Mendonça Corte-Real (...)*, Tomo 1, p. 685, (citado por Chaves, op. cit., p. 38)

¹²³ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., p. 531

¹²⁴ *Negociações de Diogo Mendonça Corte-Real (...)*, Tomo 1, p. 709, (citado por Chaves, op. cit., p. 40)

João de Malta; Memórias para a História de Portugal, que comprehendem o Governo del Rey D. João I; Apparato para a disciplina e ritos eclesiásticos de Portugal (...); Memórias para a História (...) do Bispado da Guarda; Memórias para a História (...) do Arcebispado de Braga e De Antiquitatibus Conventus Bracaraugustani, ambos de Jerónimo Contador de Argote; *História da Academia Real de História Portuguesa* de Manoel Telles da Sylva; e *Numismalogia* de Bento Morganti.

Fig. 100 a 111

Fig. 112 a 116

Fig. 117 a 121

Fig. 122 a 126

Fig. 127

Fig. 128 a 138

Do seu buril saíram ainda numerosos retratos de membros da família real, assim como alguns registos de santos. Espalhadas por diversas obras encontram-se várias capitulares assinadas pelo gravador francês, que alternam, muitas vezes, com outros alfabetos gravados por Debrie.

Fig. 139 a 160

Fig. 161 a 213

A auxiliá-lo no seu trabalho, Rochefort teve o seu filho e discípulo Charles, que devido ao seu nome não constar nos livros de Receita e Despesa da Academia, e as suas obras assinadas serem muito poucas, é possível supor que tenha sido apenas um ajudante de seu pai, que pontualmente ia produzindo os seus próprios trabalhos. Das poucas obras por ele assinadas a referência à sua filiação é uma constante: *C. de Rochefort Filius Fecit*, *C. de Rochf. F. fec.* e ainda *De Rochefort filius sculp*, que aparecem nas suas poucas participações em livros e traduções portuguesas, como os *Elementos da Historia ou o que he necessário saber-se da Cronologia, da Geografia, da História Universal (...)*, do Abade de Vallemont e traduzido por Pedro de Souza Castello Branco, onde se observam vários brasões da sua autoria. *Manual de Orações para assistir ao Sacrificio da Missa, composto e aberto ao buril por Theresa Angélica da Silva, e dedicado a EIREy N. S.or D. João V*, é outra das obras onde a participação de Charles de Rochefort é também evidente na assinatura de algumas imagens. Conhecem-se ainda duas estampas, uma *Alegoria a D. João V* e uma *Santa Rita de Cássia*, reimpressa em 1756, pelo filho de Debrie¹²⁵.

Três anos após a vinda de Rochefort para Portugal, chega o seu conterrâneo Guilherme Francisco Lourenço Debrie, incontestavelmente considerado o artista com mais obra feita ao serviço da Academia Real de História Portuguesa. Ao contrário da maior parte dos artistas estrangeiros que eram contratados nos seus países de origem, através de embaixadores portugueses, para virem trabalhar para Portugal, Guilherme Francisco Lourenço Debrie, do qual se ignoram as datas do seu nascimento e da sua morte, terá vindo

¹²⁵ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., pp. 529 e 530

para o País de livre iniciativa, tendo apenas feito contrato com a Academia três anos após a sua chegada, em 1734¹²⁶. Como se constata pelos registos que hoje se encontram na Biblioteca Nacional de Lisboa, Debríe terá sido pago pela Academia durante vinte anos, assegurando-se assim que ainda estaria vivo em 1754, data a partir da qual, segundo Ernesto Soares, não se encontram registos nem obras assinadas por ele, o que leva a conjecturar que poderá ter sido uma das vítimas do grande terramoto¹²⁷. Após esta data, aparecem alguns registos de santos e estampas de pouca qualidade (como as que se observam na obra *Manejo Real, Escola Moderna de Cavalaria e Brida* de José de Barros Paiva, impresso na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, em 1762), subscritas com o nome *Debríe*, pertencendo no entanto, a António Debríe, filho do gravador francês.

Fig. 214 e 215

Como gravador e desenhador ao serviço do reino português, Guilherme Francisco Lourenço Debríe deixou mais de 800 obras, entre os quais estampas, cabeções, vinhetas e letras capitulares, volume de trabalho apenas possível através de um meio rápido e eficaz que lhe permitisse industrializar o processo de abertura no cobre, como o uso sistemático da água-forte nos contornos dos desenhos e o seu acabamento a buril. Este processo foi largamente acolhido por todos os artistas deste período, que determinaram um particular registo gráfico que vai caracterizar os seus trabalhos e associá-los a um primeiro momento artístico patrocinado pela Academia.

As gravuras de Debríe são o reflexo da influência dos burilistas franceses e holandeses do final do século XVII, início do XVIII, nomeadamente do seu mestre Bernard Picart, dos quais segue os processos e as técnicas, resultando o seu trabalho num correcto domínio do desenho, no hábil manuseamento do buril e numa perfeita utilização do processo da água-forte de tal forma que mal se percebe a sua utilização, segundo constata Ernesto Soares¹²⁸.

Debríe dominou perfeitamente a gravura, como comprovam as chapas de complexas composições alegóricas que ilustravam as magníficas obras saídas dos prelos da Academia. As portadas à maneira de pórtico, muito usuais no século XVII, davam agora lugar aos elogios ao autor ou à pessoa a quem era dedicada a obra, onde as figuras alegóricas do bem e das artes e ciências, prevaleciam sobre as figuras dos génios perversos, numa forma de elevação das qualidades da pessoa homenageada.

¹²⁶ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 1, op. cit., p. 205

¹²⁷ *ibidem*

¹²⁸ Soares, op. cit., p. 206

A vasta obra de Debie pode ser analisada em vários registos, um primeiro que compreende a sua participação, isoladamente ou em conjunto, com outros artistas da época na ilustração de diversas obras literárias, tanto com vinhetas, como com letras capitulares e ainda estampas de página inteira; um segundo momento que compreende os retratos avulsos ou existentes em algumas publicações impressas, das quais o artista não foi incumbido de ilustrar o seu conjunto; e um terceiro que se destaca por serem estampas geralmente de comemorações de factos notáveis, a que se denomina de Alegorias, e os Registos de Santos ou pequenas estampas de carácter religioso¹²⁹.

De todas estas categorias é a primeira a de maior relevância para a compreensão da contribuição de Debie para o livro português do século XVIII. Não só por ter participado na ilustração de algumas das publicações portuguesas mais importantes da época, a par de Rochefort, mas também pela vasta presença em muitas outras obras publicadas neste século que ficaram ricamente valorizadas pelas suas ilustrações, contribuindo grandemente para o melhoramento dos livros deste período.

Às publicações da Academia Real de História Portuguesa, que Rochefort também ilustrou, juntam-se ainda *Monumento Sacro, da Fabrica e Solemnissima Sagração da Santa Basílica do Real Convento (...)*, de Frei João de S. Joseph do Prado; *Memórias para a História de Portugal, que comprehendem o Governo del Rey D. Sebastião; Serie dos Reis de Portugal (...)* de António Caetano de Sousa; *Bibliotheca Lusitana (...), Vida do Infante D. Luiz*, de D. José Miguel, *Ordenações e Leis do Reino de Portugal; Archiathenaeum Lusitanum*, de José Barbosa; e *Joannes Portugalliae Reges*, de Manuel Monteyro, onde apenas os retratos e a gravura de abertura estão assinados pelo francês. Os restantes elementos decorativos, portada, cabeções, vinhetas e capitulares, embora não estando assinados nesta edição, poderão ser em parte do mesmo gravador, visto que alguns destes elementos também impressos na versão portuguesa apresentam algumas subscrições de Debie.

Da vasta obra gravada pelo francês destaca-se ainda na categoria de retrato, o do Padre António Vieira, o de Diogo Mendonça Côrte-Real e o de D. Fernando de Meneses, nos registos de santos a *Adoração dos Pastores*, e nas alegorias a *Dança do Outavado*.

Fig. 216 a 285

Fig. 286 e 287

Fig. 288 a 299

Fig. 300 a 306

Fig. 307 a 311

Fig. 312 a 317

Fig. 318 a 323

Fig. 324 a 342

Fig. 343 a 345

Fig. 346 e 347

¹²⁹ Soares, *ibidem*

A par de Debrie e Rochefort destacou-se também um outro francês chamado Jean Baptiste Michel Le Bouteux, que se intitulava arquitecto régio. Dele, o que concretamente se sabe, é que foi um excelente abridor de chapas que veio para Portugal contratado para trabalhar ao serviço da Academia, não como assalariado mas com contrato à tarefa. Nascido em 1682, como ele próprio declarou no *Retrato de Madre Maria de Santo Aleixo*, dele são conhecidas cerca de 40 estampas assinadas que permitem construir um espaço temporal de 36 anos, sugerindo que a sua obra deverá ter transcendido essas conhecidas quatro dezenas de gravuras¹³⁰. Entre 1728 e 1764, Le Bouteux contribuiu significativamente para a ilustração do livro português deste século, destacando-se de Debrie e de Rochefort pela espontaneidade e pelo relevo do delineamento do seu traço, que não atingindo o esplendor e a riqueza do de Quillard, em muito se lhe compara.

De todos os artistas franceses que trabalharam em Portugal na primeira metade do século XVIII, apenas de Le Bouteux surgem registos após o grande terramoto de 1755 e exclusivamente nas assinaturas das suas estampas, pois mais nenhum documento após esta data se encontrou até hoje¹³¹. A sua contribuição para o livro português transcendeu a simples participação na execução de estampas, pois o francês destacou-se também como editor e autor de livros, como nos revelam umas *Fábulas de Fedro* e um livro de orações intitulado *Pia Christandade na reverente assistência ao santo sacrifício da Missa e na devida preparação para a Oração, Confissão e Comunhão. Por João Baptista Miguel Le Bouteux archit. del Rey. Lisboa 1730*, transcrita por Ernesto Soares em *História da Gravura Artística em Portugal*¹³², como sendo o texto que aparece no frontispício gravado a buril e assinado *JB. M. Le Bouteux fecit*, que abre este raro exemplar de livro de missa de pequeno formato, ilustrado com várias estampas também assinadas pelo autor¹³³, e o único local onde até hoje surgiu o nome completo do artista. Estes pequenos livros muito em voga no século XVIII tiveram também a participação de Debrie e Rochefort na sua ilustração, sendo que a *Pia Christandade* de Le Bouteux se destaca pelo facto do gravador francês ser o seu autor.

¹³⁰ Soares, op. cit., p. 136

¹³¹ Soares, op. cit., p. 137

¹³² Soares, op. cit., pp. 138 e 139

¹³³ Soares, ibidem

As suas estampas ilustram vários livros, destacando-se o *Engenheiro Português*; Fig. 348
Obséquio devido aos Sagrados Templos, traduzido pelo Padre Frei Carlos de Santo Fig. 349 e 350
 António; as *Memórias (...) de Malta*; *Parnaso Real Epitalamico*, de Bernardo Osório de Fig. 351 e 352
 Castro; *Artefactos Symmetriacos e Geométricos*, do Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, Fig. 353 a 364
 onde assina algumas das gravuras; e *Monumento Sacro (...)*, onde grava a fachada do Fig. 365 a 371
 Convento de Mafra.

Michel Le Bouteux gravou ainda retratos, registos de santos (como a *Vida de S.* Fig. 372
Jerónimo, e o *S. António* que abre a obra *Culto de Devoções e Obséquios*), o Ex-Líbris de Fig. 373 e 374
 Inácio Francisco de Castro, e ainda algumas vinhetas, capitulares e brasões¹³⁴. Fig. 375 a 377

Embora os nomes mais sonantes da gravura portuguesa do século XVIII sejam os de Debrie, Rochefort e Le Bouteux, o certo é que muitos outros artistas franceses e flamengos passaram pelo país, contribuindo para a evolução da gravura nacional e consequentemente para o desenvolvimento do livro português. Desses vários artistas destacaram-se Gabriel Rousseau, François Harrewyn e Quillard, sendo o primeiro filho de Jean Rousseau que havia sido contactado para vir trabalhar na Academia, situação que nunca se concretizou. Gabriel trabalhou como gravador eventual pelo menos entre 1734 e 1736, e apesar de não ser um burilista de grande qualidade como todos os outros estrangeiros que trabalharam em Portugal, a sua obra de maior relevância é a série dos *Retratos dos Reis de Portugal*, no Fig. 378 a 384
 entanto, muito inferiores às de Rossi ou Harrewyn¹³⁵. Participa ainda nas *Memórias (...) dos Templários (...)* e nas *Memórias da Ordem Militar de S. João de Malta*. Fig. 385 a 388

Do flamengo Harrewyn sabe-se que era um gravador de buril e água-forte de grande qualidade. Nasceu em Bruxelas em 1700, filho de Jacques Harrewyn, um gravador flamengo muito conhecido na altura, e supõe-se que irmão do impressor de estampas Théodore André Harrewyn. Aprendeu a técnica com seu pai e com Romyn de Hooghe, e em 1725 entrou para a Casa da Moeda de Bruxelas como abridor de cunhos para selos. A sua estadia em Portugal foi curta, visto que a sua obra mais antiga realizada no reino data de 1730 e quatro anos mais tarde já se encontrava de regresso ao seu país como gravador do Imperador Carlos VI¹³⁶, vindo a falecer na sua cidade natal, em 1764.

¹³⁴ Soares, op. cit., p. 137

¹³⁵ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., p. 544

¹³⁶ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 1, op. cit., p. 332

Da sua autoria são algumas das chapas dos *Reis de Portugal* pertencentes à reimpressão de 1730, da obra de Faria e Sousa, *Epítome de las historias Portuguesas*, impresso em Bruxelas por Francisco Floppens, e que reaparecem compiladas sob um novo título: *Historia del Reyno de Portugal, dividida em cinco partes (...)*¹³⁷. Os *Ex-Líbris* de Diogo Barbosa Machado e Diogo Fernandes de Almeida foram também abertos por si, assim como o *Retrato de D. João I* na obra *Memórias para a História de Portugal, que comprehendem o Governo del Rey D. João I*

Fig. 389 a 391

Fig. 392

Da passagem por território nacional do pintor e gravador Pierre Antoine Quillard, o que se sabe é que cruza a história da gravura portuguesa por poucos anos, mas a sua obra gravada, reflexo das suas qualidades enquanto pintor, apesar de pouco conhecidas, revelam as suas potencialidades enquanto água-fortista. Apenas reconhecido em França a partir do segundo quartel do século XX, altura em que o Museu do Louvre adquiriu duas das suas pinturas julgando tratarem-se de obras de Watteau¹³⁸, começou o seu trabalho a adquirir projecção, principalmente o de água-fortista até então desconhecido pelos franceses.

Nascido em Paris, consta-se em 1701, Quillard terá sido recompensado com uma pensão de 200 libras pelo Rei Luís XV, pelo seu talento enquanto desenhador, ainda muito jovem com cerca de 12 anos. A sua vinda a Portugal terá tido exclusivamente o intuito de desenhar plantas, árvores e raízes para uma história natural de Portugal que o investigador e médico suíço Marveilleux foi convidado a escrever por D. João V¹³⁹, mas a sua habilidade para o desenho rapidamente terá chegado ao conhecimento do monarca que o nomeou seu pintor.

O jovem artista tem em Portugal uma especial relevância, não só na pintura mas também na gravura, destacando-se como um intérprete fiel dos grandiosos espectáculos tão em voga na época, onde os festivos fogos de artifício eram admirados por multidões. Mas ao contrário de alguns dos outros artistas que chegaram pouco depois dele ao País, Quillard não fora contratado para trabalhar para a Academia Real de História Portuguesa e como tal não tinha nenhum contrato que o impedisse de trabalhar para quem quer que fosse. Como pintor do rei dispunha de todas as regalias e podia pintar, gravar e ilustrar livros para quem

¹³⁷ Soares, op. cit., p. 334

¹³⁸ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., p. 492

¹³⁹ Soares, op. cit., p. 494

entendesse, permitindo-lhe assim gozar de uma liberdade que artistas como Rochefort nunca puderam usufruir.

Segundo Cyrillo, Quillard terá morrido jovem aos 32 anos, mas na sua curta vida terá ganho diversos prémios, conforme relata Jean Guiffry um dos investigadores que se dedicou ao estudo da vida e obra de francês, tendo ainda em vida sido fortemente reconhecido pelas suas qualidades artísticas¹⁴⁰.

Apesar da sua extraordinária capacidade de domínio da água-forte, que se destaca pela originalidade e delicadeza, evidenciando-se assim dos seus contemporâneos que por Portugal passaram nesta época, algo apenas partilhado de certa forma pelo traço singular de Le Bouteux, a obra de Quillard, embora parca, será de extrema importância para a gravura portuguesa do século XVIII, reflectindo-se assim no livro desta época, onde a sua presença fica marcada pelas vinhetas, cabeções e letras capitulares de grande perfeição e graciosidade.

Quillard foi ainda um grande retratista, a par de Vieira Lusitano que destronou no título de pintor do rei, ou de Duprà que chegou a Portugal em 1719 para pintar a família real e outras figuras portuguesas relevantes, como o Engenheiro-mór do reino, Manuel de Azevedo Fortes. Era também um pintor diligente de temáticas religiosas, conforme se pode observar nas obras que pintou para o Convento de Mafra no início da década de 30.

Algumas das chapas que gravou, de tal forma singulares, tornaram-se modelos na gravura portuguesa, como é o caso do *Cortejo Fúnebre* na obra *Últimas Acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello* (...), do Duque Dom Jayme de Mello, a obra que maior projecção deu ao francês e onde assina também o *Retrato do Duque do Cadaval* e várias cabeções, vinhetas e letras capitulares; o *Fogo de Artifício*, única gravura conhecida que retrata as festas da época; e o *Lançamento ao mar da Nau Lampadosa*, uma das mais belas obras de Quillard, onde se lê: «*par son très humble et très obeissant serviteur Antoine Quillard. A Lisbonne le 30 Sept. 1727*».

Da sua autoria são ainda as vinhetas e os cabeções das obras do Padre António dos Reis, da Congregação do Oratório, *Joanni V. Epigrammatum* (...), publicado em 1743, na Oficina de José António da Silva, da *Epistola ad Jametem* (...), publicado em 1731, e da

Fig. 393

Fig. 394

Fig. 395 a 418

Fig. 419

Fig. 420

Fig. 421

¹⁴⁰ Soares, op. cit., p. 495

Oração Panegyrica (...) D. Maria Bárbara. Quillard gravou ainda um *São Lucas* que serviu para ilustrar uma folha publicada pela Irmandade de S. Lucas¹⁴¹.

Fig. 422 e 423

Em 1786, uma obra de pequeno formato intitulada *O Sonho*, da autoria de Luiz Rafael Soyé, impressa na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, traria de novo aos prelos as bonitas vinhetas gravadas por Quillard, Debrie e Le Bouteux, com a particularidade pouco observada nas impressões portuguesas, de terem sido impressas em várias cores que não a usual tinta preta de impressão.

Fig. 424 a 440

3.2.2 – *A participação de Vieira Lusitano na Academia Real de História e a contribuição dos seus seguidores para a gravura portuguesa*

Embora a fraca qualidade das artes gráficas no início do século XVIII em Portugal, tenha proporcionado a vinda de vários artistas estrangeiros de elevada qualidade, não podem ser ignoradas as contribuições de alguns artistas portugueses que também ajudaram a iniciar e a manter um novo período importante da gravura no País. É certo que de todos os nomes de artistas nacionais que trabalharam essencialmente durante a primeira metade do século XVIII apenas um obtém destaque particular, não só pela qualidade do seu trabalho e pelo seu percurso artístico, mas também pelas suas participações nas obras da Academia Real de História Portuguesa. O facto de Vieira Lusitano ter sido o primeiro água-fortista português e o mestre de praticamente todos os outros gravadores nacionais que também se destacaram neste período da história, acentua o seu carácter particular. Enquanto pintor e gravador trabalhou ao serviço da Academia, produzindo algumas das melhores gravuras portuguesas desta época a par de muitas dos seus colegas vindos do estrangeiro, participando significativamente na ilustração do livro português, não só na execução dessas gravuras, mas também no desenho de algumas composições.

Fig. 441 a 443

Francisco Vieira de Matos, conhecido como Vieira Lusitano, nasceu em 1699 em Lisboa. Cedo demonstrou uma aptidão invulgar para o desenho, facto que terá chamado a atenção do Marquês de Abrantes que o levou para Roma, onde estudou com Lutti e mais tarde com Trevisani. Após sete anos a estudar com os seus mestres italianos, Vieira regressa

¹⁴¹ Soares, op. cit., p. 503

a Portugal e inicia algumas pinturas a pedido de D. João V¹⁴². Esteve ao serviço da Academia Real de História Portuguesa primeiramente como desenhador e pintor e mais tarde como gravador. Foi cavaleiro professo da Ordem de Santiago da Espada, Pintor Histórico da Casa Real e Académico de Mérito da Academia de São Lucas de Roma¹⁴³.

Considerado o primeiro água-fortista português, Vieira Lusitano explorava audaciosas composições, onde a delicadeza do traço era vigorosamente rasgado com o buril, imprimindo assim vida às suas estampas e tornando-as de extrema relevância no panorama artístico português. Apesar de algumas falhas em termos de perspectiva e de proporções nas composições, as suas conquistas na área da gravura a água-forte são de tal modo relevantes que permitem o fechar de olhos a tais lacunas¹⁴⁴. O domínio desta técnica trazida pelos gravadores estrangeiros tornou-se a sua grande conquista, mais do que propriamente o seu inegável valor artístico.

As suas gravuras, tais como as suas pinturas, destacam-se por uma característica que cedo empregou às suas obras, a alegoria, marca de uma época, mais do que especialmente do artista, mas que neste caso se destaca por um sentimento afectivo que nelas prevalece e que de certa forma as distingue e as torna singulares. De facto, muitas das obras de Vieira Lusitano, incluindo algumas estampas, retratam ou sugerem acontecimentos da sua vida, uns de uma forma mais clara, outros mais subtis, acentuando o carácter particular da composição alegórica tão explorada por ele e revelando-se uma forte fonte bibliográfica sobre o artista.

Embora um tanto ou quanto invulgar, Vieira não abriu em chapa de cobre apenas os seus próprios desenhos, dele é também conhecida uma estampa gravada a água-forte representando o apóstolo Santiago Maior, desenho de Sebastiano Conca (um pintor italiano seu amigo) com as seguintes inscrições: «*Seb. Conca inv. e Pinx.*» e «*Fran. Vieira Lusitano: Sculp.*», e da qual existe na Biblioteca Pública de Évora¹⁴⁵, uma prova a preto sobre papel branco, tirada ainda antes da colocação de qualquer *lettering*.

Fig. 444

Da sua vasta obra de gravura destaca-se *As Três Parcas*, uma estampa alegórica considerada a obra-prima entre as águas-fortes originais de Vieira e uma das mais notáveis

Fig. 445

¹⁴² Machado, Cyrillo Volkmar, *Colecção de Memórias (...)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 79 e 80

¹⁴³ Soares, op. cit., p. 632

¹⁴⁴ Soares, op. cit., p. 631

¹⁴⁵ Costa, Luís Xavier, *Francisco Vieira Lusitano: Poeta e Abridor de Água-Forte*, Coimbra, 1929, p. 31

que a gravura portuguesa produziu no século XVIII: *Minerva transformando Corónis em Galha*, cuja chapa tal como a das *Três Parcas* se encontra hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, é entendida por alguns autores como sendo mais uma das alegorias tão caras ao artista, que aproveitando a lenda mitológica de Corónis faz uma alusão ao seu casamento clandestino com Inês.

Fig. 446

Vieira abriu várias chapas de santos, como: *S. Francisco de Assis*, *S. Bernardo*, *S. Pedro*, *S. Paulo*, *S. João*, *Santa Marta*, *Nossa Senhora do Carmo*, *Santo António com o Pinheiro*, *Santo António recebendo o Menino Jesus* e *Santo António e o número IX*, uma pequena estampa representando o religioso e identificada com o número 9 em numeração romana, que aparece a ilustrar uma rara novena intitulada: *Thesouro Espiritual da Novena do Glorioso S. António de Pádua, revelada, e ensinada pelo mesmo santo a huma nobre Matrona sua devota oferecido à preclarissima Senhora D. Joanna Guedes de Brito Pimentel...da Cidade da Bahia e ordenada por Faustino da Fonseca Freyre e Mello*.

Fig. 447

Fig. 448 a 450

Orfeu, *Guerra entre Cães e Homens*, *Mouros Conversando* e *Estampa Caricatural*, uma representação da vida íntima do artista, são algumas das estampas avulsas que se encontram nos álbuns que a Biblioteca Pública de Évora possui de Vieira. Outra *Estampa Caricatural*, dirigida ao escultor espanhol Felipe Diogo de Castro, apresenta-se no panorama da arte portuguesa desta época, como um exemplo raro, acentuando o carácter singular deste artista na exploração de temáticas alegóricas e satíricas.

Fig. 451a 454

Fig. 455

Uma das suas gravuras mais conhecidas, *Restituet Omnia*, descrita por Júlio de Castilho em *Amores de Vieira Lusitano*¹⁴⁶, é considerada como uma Alegoria da Fundação da Academia Real de História Portuguesa e aparece em numerosas publicações, tais como: *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, *Memórias para a História do Arcebispado*

¹⁴⁶ Castilho, Júlio, *Amores de Vieira Lusitano* (citado por Soares, *História da Gravura Artística*, Vol. 1, p. 215)

«Sobre um plinto vê-se o Génio de Portugal, em traje romano, coroado de Rei, com duas enormes asas nas costas, e segurando debaixo do braço esquerdo o escudo português Ovado; com a mão direita anima, tocando-lhe com o ceptro, uma grande figura a dominante do quadro, e que toma de pé a linha central perpendicular da composição. Esta figura é a História. Traja túnica e peplo, coroa-se de Rainha, enfia no antebraço direito uma grinalda de hera, alegórica às tradições vetustas, e levanta nessa mão uma romã, símbolo do agrupamento dos indivíduos que formam a sociedade humana. Na mão esquerda sustenta uma lima, indicativa do indispensável apuro e castigo crítico das pesquisas históricas, e uma corrente com que a História está agrilhoando o Tempo, que aos pés lhe ajoelha em ar submisso. Ao fundo vê-se, entre o arvoredor, o Templo da Memória, e duas figuras escrevendo: uma, História Eclesiástica, e a outra, História Secular. Ao lado direito, no primeiro plano, os nossos dois rios principais, o velho Tejo, com o dragão brigantino por distintivo, e o Douro, mais novo, mais vigoroso, com os seus pampanos e cachos, e oferecendo à grande figura oiro a plenas mãos, para realização dos seus comentimentos literários. No alto do Génio alado fazendo esvoaçar uma fita que diz: RESTITUET OMNIA».

de Braga, *Memórias da Ordem de Malta*, *Memórias para a História (...) de D. João I*, *Discurso Apologético* e *De Antiquitatibus Conventus Bracharaugustani*. Para além do próprio autor, também Harrewyn e Rochefort abriram chapas desta estampa, revelando assim a importância desta imagem na ilustração dos livros produzidos pela Academia. Quase como um Ex-Líbris dessa instituição, *Restituet Omnia* tornou-se assim numa das gravuras, da autoria de um português, mais reproduzidas nesta época.

Fig. 456

Coroação de D. João V, uma representação do monarca vestido com trajes romanos mas com uma grande cabeleira encaracolada típica da altura, é avançada como tendo sido aberta para ilustrar uma obra literária do período de regência desse monarca, muito provavelmente uma obra de relevância da Academia Real de História Portuguesa.

Fig. 457

Escudo das Armas Portuguesa serve de portada ao Tomo II da obra *Recreação Proveytosa (...) em forma de Colloquios (...)*, da autoria de Custódio Jesam Barata, impresso na Oficina de António Pedroso Galram em Lisboa Ocidental no ano de 1726, e *Escudo das Armas Reais* abre várias obras como: *Desengano de Pecadores* (com buril de Debrie e delineamento de Vieira), *Nummismalogia, ou breve recompilação de algumas medalhas dos Imperadores Romanos*, de Bento Morganti, impresso em 1737 na Oficina de José António da Silva, em Lisboa, (água-forte delineada e aberta por Vieira), e *Parnaso Real Epitalamico (...)*, de Bernardo Osório de Castro, na Oficina de Francisco Borges de Sousa, datado de 1764.

Fig. 458

Fig. 459

Pela mão deste bem sucedido pintor do reino, que transportou o seu traço gracioso para a gravura e aprendeu com os gravadores estrangeiros a delicada arte da gravação a água-forte, surge uma nova geração de gravadores portugueses que vão proporcionar uma tentativa de autonomia da gravura portuguesa.

Os seus seguidores, embora também com obras de relativa qualidade, principalmente António Joaquim Padrão, tiveram uma participação pouco expressiva na arte do livro, enquanto que noutras áreas da gravura, os registos de santos e os retratos, revelaram uma grande participação marcando assim a gravura feita em Portugal por artistas portugueses.

Os retratos e os registos de santos não foram uma produção exclusiva dos gravadores nacionais, e embora se tenham dedicado a eles os melhores impressores de estampas e abridores de buril estrangeiros que trabalhavam em Lisboa, viriam a ser os portugueses os que mais explorariam as estampas de devoção, revelando-se assim que o domínio dos

estrangeiros na participação dos livros produzidos com gravuras, traduzia uma espécie de hierarquia dentro da gravura portuguesa. Nesta época os melhores gravadores trabalhavam ao serviço da Academia Real de História Portuguesa, produzindo as mais belas estampas para as suas produções literárias, não deixando no entanto de explorar os outros registos, e aos portugueses que não Vieira Lusitano, embora alguns possuísem um rigor técnico muito apurado, as participações resumiam-se a livros de menor expressão artística ou interesse literário e por isso restava-lhes o mercado de registos de santos, retratos e cartografia.

Segundo Cyrillo, Vieira terá tido alguns discípulos, como a sua irmã Catharina Vieira e o Morgado de Setúbal, e ainda muitos imitadores entusiastas na arte da gravura, dos quais destaca Joaquim Manuel da Rocha e António Joaquim Padrão¹⁴⁷, sendo justo também juntar o nome de João Silvério Carpinetti.

Do grupo de seguidores de Vieira, Joaquim Manuel da Rocha, pintor e gravador nascido em Lisboa em 1727, viria a ser o artista português a atingir maior notoriedade, não só pela sua obra de pintura mas também pela obra gravada. Rocha exerceu a sua arte até aos 59 anos de idade, tendo primeiramente pertencido à Irmandade de São Lucas à qual se juntou em 1752. Uns anos mais tarde tornou-se num dos mestres da Academia do Nu, e já na fase denominada de Escola do Intendente foi o seu director em 1786, ano em que viria a falecer. Mas seria o lugar de Mestre da *Aula Régia de Desenho de História, ou Figuras, e de Architectura Civil, em Lisboa*, fundada em 1781 pela Rainha D. Maria, que Joaquim Manuel da Rocha mais ambicionara e conseguiria alcançar¹⁴⁸, sendo o local que maior projecção lhe viria a oferecer.

Esta Aula de Desenho esteve por detrás da formação de muitos dos artistas que viriam a ter uma boa projecção a nível nacional, tendo Manuel da Rocha acompanhado cinquenta e sete dos jovens alunos¹⁴⁹, dos quais se destaca o seu próprio filho Joaquim Leonardo da Rocha, que em 1808 dirigiu uma Aula de Desenho na Madeira, onde publicou, para uso dos seus aprendizes, *Medidas geraes do Corpo Humano para uso da Real Academia de Desenho*, e dois anos mais tarde, *Pintura da Ilha da Madeira*. Teixeira Barreto, Cunha Taborda, Domingos António de Sequeira, entre tantos outros, foram alguns dos jovens artistas que Manuel da Rocha acompanhou.

¹⁴⁷ Machado, op. cit., p. 83

¹⁴⁸ Soares, *História da Gravura Artística* (...), Vol. 2, op. cit., p. 522

¹⁴⁹ Soares, *ibidem*

Grande admirador de Vieira Lusitano, como afirmava Cyrillo, acentuando que dele «copiou quantos desenhos pôde (...) e copiava-os também que se equivocava muito com os originaes.»¹⁵⁰, Manuel da Rocha iniciou os seus estudos com o mestre de pintura André Gonçalves, prosseguindo-os mais tarde com Domingos Nunes¹⁵¹, e tendo ainda a oportunidade de receber algumas lições de Parodi, que passou por Portugal na altura em que o jovem artista concluía os seus estudos¹⁵².

Embora a sua grande obra seja na pintura, onde terá pintado cerca de cem quadros a óleo, o desenho foi também um área de grande interesse, principalmente na reprodução dos tais desenhos de Vieira Lusitano. Mas a gravura rapidamente o interessou devido à grande admiração que mantinha pela obra do mestre, e dele gravou um *Santo António e o Menino*, cujo desenho original a sanguínea se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga. De Manuel da Rocha são conhecidas algumas gravuras a água-forte, essencialmente representações de Santos como: *São Pedro*, *S. Francisco de Borja*, *S. Paulo* e *Nossa Senhora das Dores*, e o seu Ex-Líbris, que pode ser observado na Biblioteca Pública de Évora, assim como algumas das gravuras referidas.

Fig. 460 a 463

Fig. 464

Apesar da sua técnica ser mais semelhante à de Vieira Lusitano, do que a de António Joaquim Padrão, as suas obras apresentam um traço mais duro, menos delicado, do que este outro seguidor do mestre nascido em Lisboa no início da década de trinta. Padrão foi um dos mais entusiastas seguidores de Vieira Lusitano, do qual procurou copiar as suas estampas abertas a água-forte, e dos vários adeptos do trabalho do mestre foi o que mais se aproximou do seu estilo. Ainda que lhe falte a capacidade de ser original na concepção de uma obra, a grande característica de Vieira, António Joaquim Padrão adquiriu a habilidade de gravar a água-forte, e na assimilação da técnica aproximou-se muito do mestre, «(...) O seu desenho parece-se também com o de Vieira, é um pouco menos áspero e vigoroso, mais delicado no traçar das suas águas-fortes. (...)»¹⁵³.

Apesar das diferenças que existem entre as suas obras e as de Vieira, o traço das suas águas-fortes destaca-se pela suavidade e delicadeza do buril e ainda pela sua destreza no acabamento à ponta-seca, que demonstra um total domínio da técnica, não sendo mais um

¹⁵⁰ Machado, op. cit., p. 93

¹⁵¹ Machado, op. cit., p. 92

¹⁵² Soares, ibidem

¹⁵³ Costa, Xavier, *Francisco Vieira Lusitano poeta e abridor de águas-fortes* (citado por: Soares, *Hist. da Gravura Artística*, Vol. 1, p. 393)

água-fortista que se limita apenas a tirar todo o partido do trabalho mecânico do ácido, descurando de certa forma o seu rigoroso acabamento¹⁵⁴.

Das cerca de três dezenas de gravuras que hoje se conhecem de António Joaquim Padrão quase todas são registos de Santos de pequeno formato, das quais se destaca um *S. Paulo* e a uma *Aparição de Jeová a Moisés*. Conhecem-se ainda o seu Ex-Líbris e o Ex-Líbris que desenhou e gravou para Frei Manuel do Cenáculo.

Fig. 465 a 468

A presença das suas gravuras em livros é pequena, mas visível em *Panegírico Fúnebre que nas exéquias da muito augusta Rainha D. Marianna de Áustria (...)*, impresso em Lisboa, em 1755, por Miguel Manescal da Costa, onde uma vinheta cabeção assinada com o nome *AIPadrão*, apresenta possivelmente o Convento de S. Francisco onde foi pregado o sermão. No *Elogio Fúnebre do Padre Frei Joaquim de S. José* da autoria de Frei Manuel do Cenáculo, impresso por Francisco Luís Ameno em Lisboa, no ano de 1757, aparece o retrato de Frei Joaquim representado a meio corpo envolto por uma moldura oval.

Ainda em *Espelho de Penitentes (...)*, de Fr. Joseph de Jesus Maria, datado de 1737, aparece uma ilustração da Sagrada Família com S. João Baptista, aberta a água-forte, com a legenda *Mater Divinae Gratiae* e assinada da mesma forma, o que sugere que não terá sido aberta para esta obra, ou que a data de nascimento do artista poderá ser anterior à que se conhece¹⁵⁵. António Joaquim Padrão faleceu em 1771, com cerca de 40 anos, tendo por isso deixado uma obra pouco vasta mas extremamente significativa para a gravura portuguesa feita por artistas nacionais.

Segundo Cyrillo, houve mais um seguidor de Vieira que se distinguiu no desenho e na gravura a água-forte¹⁵⁶, sendo por isso também merecedor de destaque. João Silvério Carpinetti de raízes italianas, mas provavelmente nascido em território português, como sugere a assinatura do seu nome que aparece em algumas obras, *João Silvério Carpinetti Lisbonense*, deixou uma obra gravada muito extensa, nomeadamente nos registos de santos dos quais a imagem da Virgem é a mais explorada. De entre os vários gravadores portugueses e estrangeiros que tanto se dedicaram a esta temática em território nacional, Carpinetti destacou-se, produzindo muitos dos registos de santos mais bem executados da época.

Fig. 469

Fig. 470

¹⁵⁴ Soares, op. cit., p. 393

¹⁵⁵ Soares, op. cit., p. 395

¹⁵⁶ Machado, op. cit., p. 91

contínuo dos aprendizes que lhe fossem indicados pelo Corpo Administrativo. Para Director, Mestre-Escola e abridor de estampas da primeira escola oficial de gravura, é nomeado Joaquim Carneiro da Silva a 29 de Dezembro de 1768¹⁵⁸. Por esta aula passaram alguns dos artistas mais relevantes da gravura portuguesa do final deste século, explorando e aperfeiçoando a técnica do buril auxiliado pela água-forte, sendo as obras de acentuada influência italiana, embora raras vezes fosse também adoptada a técnica da água-forte pura por parte de alguns discípulos, como António Sisenando e Gregório Francisco de Queiroz.

Carneiro da Silva nasceu no Porto, em 1727, e doze anos mais tarde viajou para o Rio de Janeiro onde aprendeu a desenhar com o abridor de cunhos da Casa da Moeda, João Gomes, natural de Lisboa¹⁵⁹. Permaneceu no Brasil durante dezassete anos, onde para além do desenho se dedicou à música. Em 1757, um ano depois do seu regresso à cidade natal viajou de novo, desta vez para Roma, onde frequentou aulas de desenho na escola de Ludovico Sterni, um pintor local¹⁶⁰. Após três anos de estada naquela cidade, Carneiro da Silva viu-se forçado, tal como os restantes portugueses, a abandonar a cidade italiana por Ordem Régia do ministro D. Francisco d'Almeida. Recusando um convite do Marquês de Pombal para trabalhar na Casa da Moeda, Carneiro da Silva preferiu viajar para Florença a fim de concluir os seus estudos, o que terá levado cerca de dois anos.

Enquanto dirigia a Aula de Gravura da Régia Oficina Tipográfica, foi nomeado pelo Governo para preencher o cargo deixado vago no Colégio Real dos Nobres por Carlos Maria Ponzoni, o de Professor de Desenho, um posto que lhe permitiu realizar várias viagens de estudo a Paris, de forma a aperfeiçoar a sua arte¹⁶¹.

Em 1781, redigiu os estatutos para a *Aula Régia de Desenho*, cuja criação foi decretada por D. Maria I, sob o nome de *Aula de Desenho e História*. Nesta aula, Joaquim Manuel da Rocha leccionava *Desenho do Corpo Humano*, José da Costa e Silva a *Aula de Desenho de Architectura*, e Carneiro da Silva, mais uma vez, a *Aula de Gravura*. Por morte de Manuel da Rocha terá sido nomeado para o substituir na sua aula, mas segundo Ernesto Soares, terá recusado devido aos outros cargos que tinha acumulado¹⁶². Quatro anos mais tarde, em 1786, decide deixar a Aula de Gravura da Régia Oficina Tipográfica, o que terá

¹⁵⁸ Soares, *ibidem*

¹⁵⁹ Machado, *op. cit.*, pp. 226 e 227

¹⁶⁰ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 575

¹⁶¹ Soares, *ibidem*

¹⁶² Soares, *ibidem*

conduzido não a um total encerramento do espaço mas a uma espécie de abandono e dispersão dos seus membros, levando a uma redução substancial da qualidade dos trabalhos produzidos.

Joaquim Carneiro da Silva foi uma figura de extrema relevância no panorama artístico da época. Destacou-se como um excelente professor nas várias aulas que leccionou, contribuindo deste modo para a formação da mais bem preparada geração de gravadores portugueses do seu tempo. Como autor deixou um importante legado para a compreensão e sistematização das artes gráficas, com o seu estudo *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas*, publicado em 1803. Cerca de trinta anos antes já havia traduzido e ilustrado os *Elementos de Geometria*, de Clairant. O mestre hábil no buril e preocupado com a formação teórica dos artistas gráficos portugueses, tinha também o gosto pelo coleccionismo de estampas, tendo legado, por sua morte, à Academia Real das Ciências¹⁶³, uma notável colecção de cerca de 1600 gravuras.

Para além do legado teórico e cultural, Carneiro da Silva deixou uma vasta obra desenhada e gravada composta por numerosos retratos e alegorias, assim como registos de santos. De entre esta vasta herança artística, destaca-se aqui as obras que foram executadas para figurar em livros, tais como: *Retrato da Princesa Santa Joana*, desenhado e gravado pelo mestre para ilustrar o *Epítome da Vida de Santa Joanna Princesa de Portugal*, impressa na Oficina de Manuel Soares, em 1755; *Retrato do Príncipe D. José* na obra *Estrangeiros no Lima*; *Retrato do Infante D. Henrique* e *Retrato de D. Afonso de Albuquerque na Asia de João de Barros e de Diogo de Couto*, onde assina ainda um dos mapas; *Retrato do V. Bento José Labre*, na *Collecção de varias noticias a respeito do Servo de Deos Bento José Labre*, traduzido do francês, e *Resumo da Vida e morte de Bento José Labre*, traduzido do italiano, o primeiro em 1780 e o segundo cinco anos mais tarde.

Fig. 478

Fig. 479 e 480

Fig. 481 e 482

Da sua autoria é também a famosa gravura da *Estátua Equestre de D. José*, onde se lê a mesma inscrição que está na base do monumento e a seguinte subscrição: *Joachimus Machadius Castrius sculpsit. – Bartholomeus Costius Statuam Equestrem ex are fudit a M.DCCLXXIV – J. C. Silva delineavit et incidit.*

Fig. 483

De entre as várias alegorias que Carneiro da Silva desenhou e/ou gravou destaca-se a *Alegoria ao Real Colégio dos Nobres*, desenhada e gravada pelo mestre, que ilustra a obra

¹⁶³ Soares, op. cit., p. 577

Exercitationes de Re Lógica, et metaphysica (...), de Gomes Freire de Andrade, imprensa na Tipografia Patriarcal de Francisco Luís Ameno, em 1778; a *Alegoria ao Padre Gabriel Malagrida*, e outras tantas sobre a expulsão e perseguição dos Jesuítas, temática que segundo Ernesto Soares foi muito explorada no estrangeiro e não tanto em Portugal, sendo por isso considerada rara nas colecções portuguesas¹⁶⁴.

Fig. 484

As temáticas religiosas obtiveram também grande atenção por parte de Carneiro da Silva, tendo este gravado várias composições da sua autoria como *Santo André Avelino*, na *Vida de Santo André Avelino (...)*, de D. Thomaz Caetano do Bem, impresso na Oficina de Manuel Manescal da Costa em 1767; e ainda *Calvário* e *Santíssima Trindade*, entre tantas outras de desenho de variados artistas. Para além de todas estas obras, o seu trabalho como gravador estendeu-se também aos cabeções, tendo desenhado e gravado vários para os Missais Romanos impressos na Impressão Régia em 1793 e 1807. Para o *Breviarium Romanum* impresso em 1816, também na Impressão Régia, grava a maioria das estampas e é ainda o autor do delineamento de uma composição gravada por José Joaquim Ramalho, um dos seus muitos discípulos. Na *Bíblia Sagrada* traduzida por António Pereira de Figueiredo, segundo a vulgata latina, composta por sete volumes impressos nas Oficinas de Simão Thadeo Ferreira, Viúva Neves e Academia Real das Ciências, em 1794, assina o delineamento da portada, gravada alternadamente por Fróis, Lucius, Neves e Queiroz, assim como de quatro dos sete cabeções, dos quais grava o primeiro.

Fig. 485 e 486

Fig. 487 a 489

Fig. 490

Fig. 491 e 492

Uma das mais famosas publicações desta época contou largamente com a participação do mestre. *Luz Liberal e Nobre Arte de Cavallaria (...)*, obra que representa o «(...) *Príncipe e alguns fidalgos da época exercitando-se e ensinando os seus cavalos na arte da Cavalaria. (...)*»¹⁶⁵, da autoria de Manuel Carlos de Andrade, Picador da Picaria Real, foi impressa na Régia Oficina Tipográfica em 1790 e é ilustrada com 94 estampas, muitas delas desdobráveis. Pelo menos oito artistas, estrangeiros e portugueses, entre os quais Carneiro da Silva, Fróis Machado, Manuel Alegre e Queiroz participaram nesta grande e luxuosa obra também atribuída ao Marquês de Marialva, tendo ficado por isso conhecida como *Arte de Marialva*¹⁶⁶. A beleza das suas gravuras levou a que muitas fossem arrancadas das obras para serem vendidas avulso, na pretensão de que isso seria mais lucrativo para o

¹⁶⁴ Soares, op. cit., p. 580

¹⁶⁵ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 1, op. cit., p. 304

¹⁶⁶ Soares, *ibidem*

mercado de estampas que desde há muito existe em Portugal. Deste modo, tornou-se raro encontrar um exemplar completo, e por isso, esta obra é hoje umas das que atinge valores mais elevados no mercado de livros portugueses do século XVIII.

Joaquim Carneiro da Silva delineou grande parte das imagens, incluindo o *Retrato do Príncipe D. João*, que Fróis Machado gravou, e do seu buril são ainda mais seis composições. Fróis Machado gravou trinta das noventa e quatro estampas, tendo delineado quatro delas, Manuel Alegre outras oito, e Queiroz apenas uma. Sete são do buril de Luiz Fernandez Piedra, nove de Pietro Martini e uma de Quevedo, terminada por Drouet. As restantes trinta e duas estampas não estão assinadas desconhecendo-se o seu gravador e também o seu delineador, embora se julgue ter sido Carneiro da Silva este último¹⁶⁷.

Fig. 493

Fig. 494 a 499

Entre os seus discípulos encontravam-se os melhores gravadores portugueses da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, dos quais se destacaram Eleutério Manuel de Barros, Gaspar Fróis Machado, Manuel da Silva Godinho, Ventura Silva Neves, sobrinho do mestre, Raimundo Joaquim da Costa, figura importante da Oficina do Arco do Cego, e Gregório Francisco de Queiroz que se destacou mais como discípulo de Bartolozzi do que de Carneiro da Silva, pelo que será abordado mais à frente.

O primeiro aluno que se matriculou na aula de gravura da Régia Oficina Tipográfica, em 1769, foi Eleutério Manuel de Barros, atingindo o estatuto de artista quatro anos mais tarde. Em 1775, deixou a Aula de Gravura e partiu para Roma onde estudou com Ludovico Esterni. Doze anos mais tarde encontra-se novamente em Lisboa, substituindo Joaquim Manuel da Rocha na regência da Aula Pública de Desenho, cargo que desempenhou até 1811. Embora como gravador não seja considerado uma artista notável¹⁶⁸, os seus poucos trabalhos reflectem com rigor o que aprendeu com os seus mestres. Para além de vários registos de santos, gravou a *Alegoria à Estátua Equestre* desenhada pelo seu mestre Joaquim Carneiro da Silva para ilustrar a obra: *Academia celebrada pelos Religiosos da Ordem Terceira de S. Francisco no Convento de N. S. De Jesus de Lisboa, no dia... da inauguração da Estatua Equestre... Lisboa Na Regia Officina 1775*.

Juntamente com Eleutério Manuel de Barros evidenciou-se na Aula de Gravura o escalabitano Gaspar Fróis Machado, nascido em 1759. Morreu jovem aos trinta e sete anos

¹⁶⁷ Soares, *ibidem*

¹⁶⁸ Soares, *op. cit.*, p. 98

de idade durante um naufrágio, quando viajava para Londres para estudar com Bartolozzi. Durante a sua curta vida, Fróis Machado demonstrou ser um gravador de grandes recursos cujo futuro se mostrava promissor. Segundo Cyrillo, iniciou os seus estudos em Mafra na escola de Giusti, fundada por D. João V, onde esteve durante quatro anos¹⁶⁹. Seguidamente passou pela Fábrica das Caixas, mas foi graças a um Padre de Mafra, Fr. António de S. Joaquim, que foi trabalhar para casa de Estêvão Pinto, o qual rapidamente se apercebeu da sua habilidade para o desenho e o fez ingressar na aula de Carneiro da Silva onde se revelou um competente artista. Em 1780 foi para Roma, onde foi acolhido por D. Diogo de Noronha, começando a frequentar com sucesso a escola de Volpato. Mais tarde, de regresso a Portugal, foi o portador de alguns painéis de Batoni para a Basílica da Estrela¹⁷⁰.

Com uma vida curta, mas uma vasta e promissora obra, Fróis Machado apenas trabalhou a buril, gravando registos de santos e retratos de figuras notáveis portuguesas como o de Vieira Lusitano (*Retrato de Francisco Vieira Lusitano e Mulher*, da autoria do mesmo).

Fig. 500

Fig. 501

Contribuiu ainda para a ilustração do livro português, participando em algumas das melhores obras que saíram na altura dos prelos lisboetas. Na já citada obra *Da Ásia*, são da sua autoria os retratos de *João de Barros* e o de *Diogo de Couto*; na obra do Padre Theodoro de Almeida, *O Feliz Independente (...)*, assina as várias alegorias; e na *Bíblia Sagrada*, impressa em 1794, grava a portada que abre os dois primeiros volumes. Da sua autoria é ainda o *Retrato do Príncipe D. João* que abre a *Luz Liberal e Nobre Arte de Cavallaria (...)*, assim como a maior parte das estampas e os dois cabeções delineados por Carneiro da Silva. A destreza da sua técnica pode ainda ser encontrada em *Noites Josephinas de Myrtillo (...)*, de Luiz Rafael Soyé, impressa na Régia Oficina Tipográfica, em 1790, e em *Missale Romanum* impresso na mesma tipografia, em 1793.

Fig. 502 e 503

Fig. 504 a 515

Fig. 516

Fig. 517 a 530

Outro dos primeiros discípulos de Carneiro da Silva, na Aula de Gravura, foi Manuel da Silva Godinho, que lá permaneceu até 1776. Autor de numerosos registos de santos, onde apurou com sucesso a arte de gravar a buril, Godinho gravou também vários retratos como os de *Frei António das Chagas* (na obra *Historia da Fundação do Real Convento e Seminário de Varatojo (...)*, de Frei Manoel de Maria Santíssima, impresso na Oficina de

¹⁶⁹ Machado, op. cit., p. 229

¹⁷⁰ Machado, ibidem

António Álvares Ribeiro, no Porto em 1799); *Retrato de D. Carlota Joaquina* (aberto para a obra *Versos de Myrtillo*, de Luiz Raphael Soyé); e *Retrato do Príncipe D. José do Brasil* gravado para a obra *Instrução dirigida aos Officiaes de Infantaria*, traduzida por Luís Carlos de Claviere e publicada na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, em 1781, e utilizado cinco anos mais tarde para ilustrar o poeta erótico *O Sonho*, também de Soyé, impresso na mesma oficina.

Gravou também um mapa com a planta da barra do Rio Douro na Cidade do Porto, da autoria de T. S. Maldonado, e uma vista da mesma cidade que aparece na obra *Descrição Topographica, e histórica da Cidade do Porto que contem a sua origem, situação e antiguidades*, de Agostinho Rebello da Costa, impressa na Oficina de António Álvares Ribeiro, em 1789. Teve uma participação discreta em *Noites Josephinas (...)*, de Raphael Soyé, e um pouco mais expressiva em obras como *Colecção de Costumes Servis da Cidade de Lisboa*, *Colecção de Estampas Intituladas Ruas de Lisboa* e *Colecção dos Uniformes da Tropa Portuguesa*. Juntamente com José Lúcio da Costa, gravou vinte e quatro estampas representando espécies de letras e ornatos caligráficos desenhados por António Jacinto de Araújo, para o seu livro *Nova Arte de Escrever (...)*. Na obra *Gaticanea ou cruelissima Guerra entre os Cães e Gatos*, reimpressa em 1816 na Impressão Régia, assina uma das três estampas, sendo no entanto provável que sejam todas da sua autoria. Subscrive duas alegorias, a *Alegoria à Destruição dos Franceses* e a *Alegoria a Jorge III de Inglaterra*; uma vinheta que ilustra os *Diplomas da Ordem Terceira de Almada*; e o anverso e o reverso da *Medalha que a Academia Real das Sciencias mandou cunhar (...)*, em 1783.

Fig. 531 a 533

Os registos de santos foram o seu grande sustento, provavelmente foi um dos artistas que mais os explorou, assinando umas largas dezenas, onde os desenhos elegantes e as escolhas dos assuntos terão contribuído para o seu sucesso entre os coleccionadores deste género de gravura¹⁷¹.

Entre os discípulos de Carneiro da Silva encontrava-se o seu sobrinho Ventura da Silva Neves, mais conhecido por Ventura da Silva, aluno da Aula de Gravura da Régia Oficina Tipográfica desde a sua abertura. Nela permaneceu apenas durante três anos, tendo mais tarde entrado na Oficina do Arco do Cego. Após o encerramento desta Oficina, foi incorporado no corpo de gravadores da Impressão Régia.

¹⁷¹ Soares, op. cit., p. 319

Seguindo sempre o estilo de seu tio, muitas das suas estampas revelam o domínio do buril, sendo por isso consideradas «(...) *bons exemplares de buril no meio artístico da sua época em Portugal*»¹⁷². Subscreeveu alguns retratos avulsos como os do *Conde da Bobadela*, o de *Manuel Joaquim Henriques de Paiva* e o do *Dr. José Francisco Leal*, entre outros. Participou também na ilustração de *Noites Josephinas* (...); na obra *Estrangeiros no Lima*, de Manuel Gomes de Lima Bezerra, impresso na Real Oficina da Universidade de Coimbra em 1785; na obra *Retratos, e bustos dos varões, e donas, que ilustraram a nação portuguesa em virtudes, Letras, Armas, e Artes* (...), impresso na Impressão Régia em 1806, onde subscreveu 3 dos 78 retratos; e ainda em *Fazendeiro do Brazil* (...), de José Mariano da Conceição Veloso, impresso na Oficina do Arco do Cego, entre 1799 e 1801, obra composta por 11 volumes, com um total de 90 estampas todas abertas por artistas dessa oficina. No Arco do Cego gravou ainda a buril algumas estampas de animais, e participou na ilustração do *Atlas Celeste*, da *Helminthologia Portuguesa* e da *Cultura Americana*.

Fig. 534

Fig. 535 a 537

Fig. 538 e 539

3.2.4 – A Oficina da Casa Literária do Arco do Cego

A criação da «*Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego*», como assinava as suas publicações, mais vulgarmente referida como «*Oficina do Arco do Cego*», deveu-se à vontade e determinação de um homem. Frei Mariano da Conceição Veloso, nascido José Veloso Xavier no ano de 1742, em Minas Gerais na distante terra do Brasil¹⁷³, tornou-se em Portugal o responsável por uma grande vaga de publicações num muito curto espaço de tempo.

Frei Veloso entrou para a Ordem Franciscana na sua terra natal, em 1762, tomando o hábito e professando com o nome pelo qual ficou conhecido. Continuou os seus estudos de Filosofia no Rio de Janeiro e ao terminá-los exerceu vários cargos, nomeadamente o de Professor de Ciências, ou seja, Lente de História Natural, no ano de 1783. O apostolado e o ensino não tomaram todo o seu tempo e Frei Veloso dedicou-se paralelamente ao estudo da

¹⁷² Soares, op. cit., p. 378

¹⁷³ Cunha, Lygia Fonseca, *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego*, Rio de Janeiro, BNRI, p. 6

botânica, empreendendo variadas excursões e viagens de estudo e de colecta na capitania do Rio de Janeiro, sempre acompanhado de Frei Solano, o seu desenhador¹⁷⁴.

Com o material que colecionou e examinou minuciosamente, ao longo de oito anos, preparou a sua grande obra intitulada *Flora Fluminensis*, que ofereceu a D. Luís de Vasconcelos e Sousa. Esta monumental obra de botânica compilava cerca de duas mil plantas e espécies recém descobertas, desenhadas, descritas e devidamente classificadas. No início da década de 90 embarcou para Portugal acompanhado de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, seu protector, onde teve a oportunidade de entregar ao Príncipe Regente o fruto das suas pesquisas, compilada na sua grande obra.

Fig. 540

O interesse deste frade brasileiro, cientista e pesquisador da flora do Brasil, em divulgar o seu trabalho em Portugal, explica-se devido à proibição da existência de tipografias na colónia portuguesa, que claramente impedia, ou pelo menos limitava, a difusão da cultura e do conhecimento tão necessários a uma nova terra em expansão.

A tentativa de aproximação aos dirigentes portugueses deveu-se exclusivamente à impossibilidade de divulgação dos seus estudos, que achava de extrema importância para o desenvolvimento do Brasil. Através do seu benfeitor conseguiu introduzir-se no seio da administração do reino, travando conhecimento com o Ministro de Estado D. Rodrigo de Sousa Coutinho, que passou a protegê-lo, proporcionando-lhe inclusivamente hospedagem. No entanto, esta figura que chegava do outro lado do atlântico, cheia de estudos e propostas inovadoras, não era totalmente desconhecida das autoridades portuguesas, pois há muito que Frei Veloso também colecionava material diverso que expedia para os museus reais, tendo deste modo o seu nome sido várias vezes referenciado na correspondência entre o vice-rei e o ministro de estado¹⁷⁵.

Na última década do século o frade brasileiro trabalhava no herbário do Museu Real, em Lisboa, e paralelamente tentava por todos os meios editar os seus estudos sobre a colónia portuguesa, ao mesmo tempo que compilava publicações que achava puderem ser úteis aos fazendeiros do Brasil. Interessado no que de mais actual se podia encontrar na Europa, principalmente em matéria de economia agrícola, Frei Veloso juntava as publicações e expedia-as em grandes caixotes para a sua terra, a fim de fazer chegar a

¹⁷⁴ Cunha, *ibidem*

¹⁷⁵ Cunha, *ibidem*

informação tão necessária. O seu interesse por esta causa foi ainda mais longe, conseguindo que alguns dos seus trabalhos e pesquisas, tanto originais como traduções, fossem patrocinadas pelo príncipe regente, fiscalizadas pelo ministro de estado e pagos pelo erário régio.

Durante os dez anos que serviu como intermediário entre o reino e a colónia brasileira, Frei Veloso passou o tempo a lidar com impressores particulares, publicando trabalhos à custa do governo. Devido à crise que a Régia Oficina Tipográfica atravessava, não conseguia que favorecessem as suas publicações, pois apenas eram impressas, nessa altura, as edições governamentais, que por si só consumiam os poucos recursos da dita Tipografia. Compreende-se o apoio, ou o tratamento pouco vulgar que teve, devido à protecção e amizade que desde a sua chegada o mantinham próximo do ministro de estado. Com este auxílio contornou a falta de apoio da maior tipografia do reino, atingindo assim os seus objectivos. Mas a sua conquista não ficaria por aí.

Com os seus conhecimentos, Frei Veloso consegue nos fins de 1799, que o reino autorize e patrocine uma oficina de impressão apetrechada com o que de mais actual existia na altura. Deste modo, Lisboa assiste à instalação da Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego, a mais moderna tipografia do reino, que fica a ser dirigida pelo frade brasileiro, e para onde todos os trabalhos de publicação que até a data da criação da Oficina do Arco do Cego tinham sido entregues a tipografias particulares, são transferidos por ordem de D. Rodrigo de Sousa Coutinho¹⁷⁶.

Esta tipografia tinha como objectivo publicar trabalhos de carácter prático *que tinham por fim difundir conhecimentos úteis e melhorar a situação económica e industrial do continente reino, ilhas e possessões ultramarinas*¹⁷⁷. A escolha dessas publicações e das traduções de autores estrangeiros, estava a cargo de um corpo de Associados Literários, rigorosamente seleccionado, ao qual pertenciam o próprio Frei Veloso, o Bacharel José Feliciano Fernandes Pinheiro, José Ferreira da Silva, o alemão António Felkel, Paulo Rodrigues de Sousa, Manuel Maria Barbosa do Bocage, João Manso Pereira, Manuel de

¹⁷⁶ Cunha, op. cit., p. 8

¹⁷⁷ Lagos, Manuel Ferreira, *Elogio Histórico do Padre Mestre Frei Joaquim Mariano da Conceição Veloso*, Revista do Instituto de Geografia Brasileiro, Rio de Janeiro, 1858 (Citado por: Cunha, op. cit., p. 9)

Arruda Câmara, que estava ao serviço da Tipografia no Brasil, e Domingos Linch, o guarda-livros da instituição¹⁷⁸.

Com uma estrutura extremamente organizada, a Tipografia do Arco do Cego contava ainda com um corpo técnico dividido em Gravadores de Figuras, Gravadores de Arquitectura, e Gravadores de Paisagem e Ornatos, liderados por Joaquim Carneiro da Silva, e ainda Desenhistas, Iluministas, Compositores Tipográficos, Impressores, Abridores de Tipos, Encadernadores e Pessoal Auxiliar, todos escolhidos rigorosamente e empregados por ordem do Príncipe Regente. Este quadro de pessoal, criteriosamente descriminado¹⁷⁹, demonstra uma organização rigorosa, tanto administrativa como técnica, própria de um centro gráfico editorial a par dos mais avançados da Europa, onde todas as fases de preparação de um livro eram cuidadosamente avaliadas e executadas por profissionais competentes.

Incentivando os funcionários a procederem com eficiência e aprumo, D. Rodrigo de Sousa Coutinho assinou a 1 de Maio de 1800, um documento que se encontra no Arquivo Histórico Ultramarino que confirma a exigência e o rigor imposto ao trabalho executado por esta Oficina, reconhecido e recompensado pelo Príncipe Regente.

*«O Príncipe Regente Nosso Senhor Houve por bem permitir que os Desenhadores e Gravadores empregados na Casa Literária do Arco do Cego, que se conduziram com exacção e a devida aplicação gozem da Graça de trazerem laço no chapéu, o que participo a vossa paternidade para sua inteligência (...)»*¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Cunha, op. cit., p. 10

¹⁷⁹ **Calcografia-Gravadores:** Gravadores de Figuras: 1º Romão Eloy de Almeida, 2º Raimundo Joaquim da Costa, 3º Domingos José da Silva, 4º José Joaquim Marques; Candidatos: 1º Gregório José dos Santos, 2º António José Correia, 3º Constantino José, 4º Romão José Abrantes. Gravadores Arquitectos: 1º Paulo dos Santos Ferreira Souto; Candidatos: 1º António Maria de Oliveira, 2º João José Jorge. Gravadores de Paisagem e Ornatos: 1º Luís Rodrigues Viana, 2º Nicolau José Correia, 3º Diogo Jorge Rebelo, 4º Vitoriano da Silva, 5º Francisco Tomás de Almeida, 6º Teodoro António de Lima, 7º Bernardino da Serra, 8º Joaquim Inácio Ferreira de Sousa, 9º Inácio José Maria de Figueiredo, 10º João Tibúrcio da Rosa. Desenhadores: José de Almeida Furtado, Director de Desenho. Iluminadores: 1º Norbero José Ribeiro, 2º António José Quinto, 3º Domingos Emeuriano da Costa. Tórculos: 1º Manuel da Costa e 2º Manuel Porfírio, estampadores. Estaqueador de Cobres: 1º António Inácio. Empomesadores: 1º Leandro Nunes, 2º António da Costa. **Tipografia:** Compositores: 1º Joaquim Maria Coelho Falcão, Director, 2º João Daniel de Mira, 3º Bruno Francisco da Rosa, 4º Feliz Vicente Pinheiro, 5º Crispim Sabino dos Santos, 6º José Monteiro Laranja. Impressores: 1º António Teixeira de Sequeira, 2º José dos Reis Fiel, 3º Caetano José Faustino, 4º Rafael António. Batedores: 1º António Rodrigues Valente, (...).

Fundição: Abridores de Punções: Caetano Teixeira. Encadernadores: 1º António Joaquim dos Santos, 2º Narciso Ferreira da Silva, 3º João Nunes Esteves, 4º Joaquim José de Paula, 5º Nicolau José, 6º João Velho. Carpinteiros: 1º Raimundo Nonato.

¹⁸⁰ Arquivo Histórico Ultramarino (...) (citado por: Cunha, op. cit., p. 11)

Entre Novembro de 1799 e Dezembro de 1801, Frei Mariano da Conceição Veloso trabalhou com extrema devoção, fazendo com que dos prelos desta casa saíssem numerosos títulos, não só demonstrando preocupação no desenvolvimento económico do Brasil mas também de Portugal e todas as suas outras colónias. No curto tempo de vida desta editora foram publicadas obras essencialmente vocacionadas para o melhoramento da agricultura, para o conhecimento da terra e do universo, mas também tratados sobre a arte e as suas técnicas, entre os quais: *Compêndio de Agricultura (...)*; *Compêndio sobre a Canna (...)*; *Tratado do Melhoramento da Navegação por Canaes*; *Discursos Apresentados à Meza da Agricultura sobre a Construção dos Edifícios Rurais*; *Memória sobre a cultura e produtos da Cana do Assucar*; *Cartas sobre os elementos de Botânica*; *Helminthologia Portuguesa (...)*; *Tratado da Cultura dos Pessegueiros*; *Aviário Brasílico, ou Galeria Ornithologica*; *Jacobi Dickson Fasciculum Plantarum Cryptogamicarium*; *Considerações Cándidas e Intemporais sobre a Natureza e Comércio do Açúcar*; *Tratado Histórico e Físico das Abelhas*; *Tratado da Água Relativamente à Economia Rústica ou Da Rega e Irrigação dos Prados*; *Manual Prático do Lavrador com um Tratado sobre as Abelhas*; *Descrição do Branqueamento dos Tecidos e Fiados de Linho, e Algodão, pelo Ácido Muriático Oxigenado, e de outras propriedades*; *Os Jardins ou a Arte de Aformosear as Paisagens*; e ainda *Princípios da Arte da Gravura e Princípios do Desenho tirados do Grande Livro dos Pintores, ou da Arte de Fazer Pintura*; *O Meio de se Fazer Pintor em 3 Horas, e de executar com o Pincel as Obras dos Maiores Mestres*; *O Grande Livro dos Pintores, ou Arte da Pintura, considerada em todas as suas partes*¹⁸¹.

Fig. 541 a 544

Fig. 545 a 554

Fig. 555 e 556

Fig. 557 e 558

Fig. 559 a 564

Fig. 565

Fig. 566 e 567

Fig. 568

Fig. 569 e 570

Todas estas obras, algumas da autoria de Frei Veloso, outras traduzidas pelos Associados Literários da Oficina do Arco do Cego, juntam-se assim à vasta bibliografia de carácter científico-prático divulgada anteriormente pelo brasileiro, constituindo um importante legado bibliográfico, não só para as ciências mas também para as artes.

Apesar da excelência deste lugar, a 7 de Dezembro de 1801 é extinta a mais bem estruturada e apetrechada oficina tipográfica portuguesa por decreto do Príncipe Regente, e integrada toda sua equipa e material na Régia Oficina Tipográfica¹⁸². Embora não pareça existir um consenso sobre as razões que levaram ao encerramento da Oficina do Arco do

¹⁸¹ Cunha, op. cit., p. 10

¹⁸² Cunha, op. cit., p. 11

Cego, o mais certo terá sido o facto de não estarem a ser sustentáveis dois grandes centros impressores, este e o da tipografia régia, que embora passando por inúmeras dificuldades financeiras e significativos atrasos técnicos e tecnológicos, muito provavelmente em detrimento da Oficina do Arco do Cego, continuava a ser a tipografia oficial do reino. Com a esta tipografia em sérias dificuldades, a decisão de fechar a Oficina do Arco do Cego transferindo toda a sua estrutura para o outro centro impressor, terá sido, mais do que uma censura à administração de Frei Veloso, ou mesmo uma espécie de ataque devido a uma pouco provável concorrência que se dizia não agradar à tipografia real, uma decisão meramente estratégica do ponto de vista financeiro, pois embora o Príncipe Regente tenha aprovado e patrocinado a oficina de Frei Veloso, rapidamente terá percebido a necessidade de transformar a tipografia oficial do reino numa infra-estrutura mais autónoma e valorizada, que proporcionasse uma continuação futura, como aliás se veio a verificar. Para enriquecer a Régia Oficina Tipográfica, agora Impressão Régia, sacrificou-se assim a Oficina do Arco do Cego, mas valorizou-se a futura Imprensa Nacional, com pessoal especializado e material de grande qualidade adquirido fora de Portugal, como colecções de tipos comprados em França a Firmin Didot. Sem dúvida uma solução de grande relevância para a tipografia real e para o futuro da imprensa portuguesa.

O decreto da Instituição da Nova Junta Directora, recomenda Frei Veloso e o Bacharel Hipólito José da Costa para Directores Literários, ficando responsáveis pela decisão das obras que se deveriam imprimir, assim como da *"beleza da tipografia"*, da tradução das obras estrangeiras e revisão de todas as obras que se publicassem. O mesmo decreto prevê ainda a continuação *da impressão de Livros e Obras, de que se achava encarregada a Casa Literária do Arco do Cego, particularmente das Obras Botânicas de Frei José Mariano da Conceição Veloso*¹⁸³. Deste modo, Frei Veloso não só estava encarregue, no seu novo cargo, de trabalhar na selecção e tradução de obras, como tinha ainda a obrigação de dar continuidade ao plano de publicações iniciado na Oficina que antes dirigia.

Em 1807, a corte portuguesa transfere-se para o Brasil e com ela uma parte da tipografia real. Frei Veloso regressa assim ao Rio de Janeiro e mantém correspondência com a Impressão Régia, pedindo que esta expedisse para a colónia portuguesa, não só

¹⁸³ Portugal, Leis e Decretos, etc... *Decreto da Instituição da Nova Junta [da Impressão Régia], datada da Secretaria de Estado em 29/12/1801* (citado por Cunha, op. cit., p. 12)

exemplares das suas obras publicadas mas também as chapas abertas na Oficina do Arco do Cego, estudos inacabados e outros papeis que lhe pertenciam, para que pudesse continuar o seu trabalho. Até à data da sua morte em Julho de 1811, continuou a pressionar a instituição para que lhe enviassem o seu espólio, o que só viria a acontecer mais tarde por ordem régia, que exigia que a documentação solicitada fosse expedida para a Real Biblioteca, ao cuidado do seu bibliotecário, o Padre Joaquim Dâmaso, que garantiu a preservação da herança intelectual de Frei Veloso¹⁸⁴. Em Março de 1813, são assim enviados *cinco caixotes das obras de Frei Veloso, acompanhadas de 1272 chapas*¹⁸⁵, chapas essas, gravadas pelos calcógrafos do Arco do Cego, na maioria assinadas e com a indicação das obras que tinham ilustrado. Entre elas encontravam-se as vinte e duas chapas do *Tratado da Gravura* de Abraham Bosse.

Preocupado em não deixar cair a obra de Frei Veloso no esquecimento, o bibliotecário fez questão de enviar para Lisboa algumas chapas para voltarem a ser utilizadas na Impressão Régia, assim como provas de todas as outras que ficariam à sua guarda. Com a separação, em 1825, da colónia brasileira do reino de Portugal, a corte foi indemnizada pelo espólio deixado na antiga colónia, do qual constava a Real Biblioteca, que passou a ser incorporada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nela encontram-se hoje não só exemplares de todas as publicações da Oficina do Arco do Cego, mas também as chapas das gravuras impressas, que apesar de pouco conhecidas, são considerada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro como uma das preciosidades da Secção de Iconografia.

Em 1976, no seguimento da comemoração dos 100 anos da reorganização da citada biblioteca, foi editado um *Álbum de Estampas da Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego*, contendo uma selecção de cinquenta gravuras de diversas obras. O estudo sobre a Oficina do Arco do Cego, que acompanhava esse álbum, da autoria de Lygia Fonseca, trouxe a Portugal a reconstrução da história de Frei Veloso e do primeiro centro impressor modernizado que Portugal conheceu.

Já em 1999, a Imprensa Nacional da Casa da Moeda, juntamente com a Biblioteca Nacional, organizava uma exposição para comemoração do bicentenário da Casa Literária

¹⁸⁴ Cunha, op. cit., pp. 12 e 13

¹⁸⁵ Cunha, op. cit., p. 13

do Arco do Cego, do qual resultou um aprofundado estudo sobre esta instituição que trouxe novos dados sobre a curta, mas produtiva existência, desta Casa.

A Oficina do Arco do Cego foi de extrema importância, mais para o desenvolvimento de uma estrutura editorial do que propriamente para a evolução gráfica do livro, embora esta tivesse a oportunidade de compor as suas publicações com os melhores caracteres da altura e apresentasse um modo geral a composição dos seus livros de forma cuidada e rigorosa. A gravura, essencialmente explicativa das questões técnicas que cada publicação expunha, veio acentuar e explorar grandemente a ilustração técnica e científica mais do que a meramente decorativa, como até então se observava com frequência. O programa editorial que seguia permitiu-lhe explorar exaustivamente este lado da ilustração, conferindo-lhe uma importância relevante na gravura portuguesa do fim do século XVIII. A Oficina do Arco do Cego explorou a ilustração técnica, enquanto a maioria dos gravadores desta altura, desfrutava do prazer da gravura artística, que incluía os retratos, os registos de santos, as cenas históricas e as alegorias.

Embora o afastamento de Carneiro da Silva da Aula de Gravura da Régia Oficina Tipográfica, no final da década de 80, tenha levado a um desacompanhamento e dispersão dos seus discípulos, o que provocou uma certa regressão no percurso do ensino da gravura, o certo é que com a criação da Oficina do Arco do cego, dez anos mais tarde, essa lacuna preenche-se, mas vocacionada para um tipo de gravura até então não explorada, pelo menos não dentro de um programa editorial deste tipo. O que esta Oficina consegue fazer em apenas dois anos em termos de gravura científica é por si só um feito importante na evolução da gravura desta época. Grande parte dos últimos discípulos de Carneiro da Silva, como Raimundo Joaquim da Costa, assim como outros que não estudaram com o mestre, vão encontrar no Arco do Cego uma oportunidade de desenvolver outro tipo de gravura, que não apenas a artística.

De entre os vários gravadores que trabalharam na Oficina do Arco do Cego, e dos quais muito poucos dados biográficos se conhecem, destacam-se nomes como o de Romão Elói de Almeida, Raimundo Joaquim da Costa, José Joaquim Marques, Manuel Luíz Rodrigues Viana e Joaquim Inácio Ferreira de Sousa.

O primeiro, e um dos gravadores da época mais conhecidos, Romão Eloy de Almeida, encabeçava a lista de gravadores da Oficina do Arco do Cego como 1º Gravador Figurista e

como responsável pela secção de gravura desta Oficina. Os seus dados biográficos são escassos, dele apenas se sabe, que após a incorporação da Oficina do Arco do Cego na Impressão Régia, ficou a trabalhar para esta última por encomenda e como tal sem ordenado fixo. Eloy de Almeida não veio a integrar o corpo assalariado da Impressão Régia, mesmo tendo sido uma das figuras principais do grupo de gravadores do Arco do Cego. As encomendas que concretizou para a oficina real parecem não ir além de 1808¹⁸⁶, sendo em grande parte compostas por cartas geográficas e mapas, revelando assim que este importante gravador da Oficina Arco do Cego, por algum motivo que hoje se desconhece, não teve o mesmo apoio ou reconhecimento por parte da estrutura já existente naquela casa. Provavelmente o cargo de chefia que ocupava antes poderá não ter encontrado espaço num corpo de gravadores já existente.

Enquanto gravador do Arco do Cego, Eloy de Almeida, *hábil desenhador e perito no manejo do buril*¹⁸⁷, participou na ilustração de obras como: *Hymnus Tabbaci*, de Raphaelis Thori, uma publicação de 1625 reimpressa sob as ordens de Frei Veloso e cujas estampas são cópias dos originais; *Breve Compendio ou Tratado sobre a Electricidade*, de Francisco de Faria e Aragão; no poema *As Plantas*, de René Richard Castel, traduzido por Bocage; *Noticia da Sopa de Rumford*; *Discursos Apresentados à Meza da Agricultura sobre a Construção dos Edifícios Rurais*, de Roberto Beatson; e em *Consórcio das Flores: Epístola de Lacroix a seu irmão*, também tradução de Bocage. Explorou a junção da gravura a buril com o ponteadado numa estampa intitulada: *História Natural do Homem*, e da sua autoria são ainda uma bonita vinheta e um jogo aritmético.

Fig. 571

Fig. 572 e 573

Fig. 574

Fig. 575 a 578

Fig. 579

Fig. 580 e 581

Eloy é convidado a gravar uma *Alegoria* para a *Descrição analítica da execução da Estátua Equestre (...)*, de Machado de Castro, juntamente com Raimundo Joaquim da Costa (*Retrato do Príncipe D. João*), trabalhos esses que foram recusados pelo autor, devido à demora da execução e ao imperfeito acabamento dos mesmos, como viria a referir no início da obra justificando o atraso na sua publicação¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Soares, op. cit., p. 66

¹⁸⁷ Soares, ibidem

¹⁸⁸ «Hum dos grandes embarços foi o que tenho soffrido a vários gravadores, chegando um delles a ter em seu poder hum desenho anno e meio, sem pôr mão na gravura que lhe competia, tendo não obstante recebido a terceira parte do ajuste: até que de todo perdida a paciência de tolerar tantos enganos, lhe arranquei do seu poder o meu desenho e a quantia que lhe havia adiantado. Duas estampas de outras mãos, depois de as ter pago, me deliberei a não me servir dellas por me não agradar a sua gravura...» in Soares, op. cit., p. 67

Entre os vários retratos que abriu a buril destacam-se os que pertencem à obra *Colecção de Retratos dos heróis Portugueses, que em 1823 emprehenderam a gloriosa acção de restituir ElRei N. Senhor à dignidade do Trono (...)*, sendo estes o *Retrato do Visconde de Santa Marta* e o *Retrato de Alexandre Pope* (com desenho da sua autoria) utilizado também para ilustrar a obra *Ensaio sobre a crítica de Alexandre Pope*, traduzida pelo Conde de Aguiar e publicada no Rio de Janeiro em 1810, pela Impressão Régia, lugar onde executou esta estampa, o que revela o motivo porque Eloy de Almeida deixa de responder a encomendas para a sede daquela oficina em Lisboa, a partir de 1808. A ida para o Brasil deveu-se ao seu pedido para preencher o cargo de abridor supranumerário da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, devido ao facto de ter perdido o cargo directivo aquando da integração da Oficina do Arco do Cego na Impressão Régia¹⁸⁹.

A segunda figura mais relevante entre os gravadores do Arco do Cego foi precisamente o 2º gravador de figuras, Raimundo Joaquim da Costa, natural de Lisboa. Costa nasceu em 1778 e faleceu no Porto aos 84 anos. Estudou desenho na Aula Pública com Eleutério Manuel de Barros e gravura com Carneiro da Silva, que o indicou a Vieira Portuense para substituto de desenho da nova Real Academia de Marinha e Comércio do Porto, lugar que tomou posse em 1804, tendo ocupado o lugar de Lente da cadeira de desenho em 1810 aquando da morte de José Teixeira Barreto. Antes da sua ida para o Porto esteve ainda ao serviço da Oficina do Arco do Cego, como 2º Gravador de Figura, até à altura da sua incorporação na Impressão Régia. Em 1836, foi convidado para o lugar de Lente de gravura histórica na Academia Portuense de Belas Artes, que rejeitou, preferindo dedicar-se ao ensino particular¹⁹⁰.

A sua obra, segundo Ernesto Soares, é de *merecimento muito variável*, demonstrando por vezes uma certa mecanização que prejudica a sua arte onde *se admira a ligeireza e flexibilidade do buril ou da ponta de mistura com outras monótonas, amaneiradas e faltas de vida que revelam desleixo ou industrialismo*¹⁹¹.

Para além dos numerosos registos de santos que gravou, dedicou-se ainda às alegorias, entre as quais: *Alegoria à Aclamação do Príncipe Regente*, em 1808; *Alegoria à*

¹⁸⁹ Biblioteca Nacional e Imprensa Nacional da Casa da Moeda, *A Casa Literária do Arco do Cego (...)*, Lisboa, p. 268

¹⁹⁰ Soares, op. cit., p. 191

¹⁹¹ Soares, ibidem

Entrada dos Franceses no Porto; Alegoria ao Resgate da Cidade do Porto, ambas em 1809; e *Fuga para o Egipto*, todas reproduções de painéis da autoria de José Teixeira Barreto.

O retrato avulso ou incorporado em livro foi também explorado por Costa, destacando-se o *Retrato do Conde de Amarante*, gravado no Porto em 1816 para a obra *Novo Methodo de Educar (...)*, de Frei José da Virgem Maria, e *Retrato de Dona Isabel Maria*, gravado na mesma cidade, em 1826, ambos de desenho de João Baptista Ribeiro. No Arco do Cego gravou ainda *Retrato de Cristóvão Falcão* e *Retrato de D. Pedro de Alvarado*.

Participou também em obras como *Tratado do Melhoramento da Navegação por Canaes*, de Robert Fulton, traduzido do inglês por António Cunha Ribeiro de Andrade e publicado pela Oficina do Arco do Cego em 1800; em *Discursos (...) sobre a Construção dos Edifícios Rurais; Atlas Celeste*; e no *Sistema Britannico de Educação*, traduzido do inglês por José Lencastre e publicado em 1823 na cidade do Porto.

Fig. 582

Fig. 583 a 586

Fig. 587 e 588

Menos conhecido no panorama artístico português são os restantes três gravadores escolhidos para esta breve amostragem da curta vida da oficina do Arco do Cego. Embora com menos relevo no meio artístico, os nomes de Marques, Viana e Sousa, marcariam não só a gravura deste período mas também a ilustração do livro português.

Quanto ao primeiro, José Joaquim Marques, constava da lista de gravadores como 4º Gravador de Figuras, e tal como Eloy de Almeida pouco se sabe da sua vida, a não ser que após a sua participação no Arco do Cego passou a assalariado da Impressão Régia, auferindo uma remuneração de 800 reis diários¹⁹², tal como Romão José Abrantes do qual também pouco se sabe, a não ser que se encontrava na lista do corpo de gravadores como 4º Candidato a Gravador de Figuras, uma espécie de lista de suplentes que estava prevista para cada categoria de gravadores.

Para além dos numerosos retratos que gravou, como o *Retrato de Vasco da Gama* que ilustra o poema *Oriente*, e o *Retrato de D. João de Castro* para a obra *Vida de D. João de Castro*, de Jacinto Freire de Andrade, ambos impressos em 1814 na Impressão Régia, participou ainda na já citada colecção de *Retratos, e bustos dos varões, e donas, que ilustraram a nação portuguesa em virtudes, Letras, Armas, e Artes (...)*, onde assina os retratos de *D. Nuno Alvares Pereira, Condestável de Portugal; João XV dito XXI; Pedro*

Fig. 589

¹⁹² Soares, op. cit., p. 367

Eannes Lobato, 1º regedor do Cível, do Conselho da Rainha D. Leonor; Álvaro Gonçalves Coutinho Magriço e S. Dâmaso XXXIX Pontífice Portuguez. Ilustrou ainda obras como a *Arte do Floreto; Fazendeiro do Brasil; Mapas Militares; Manual do Mineralógico (...); Discursos (...) sobre a Construção dos Edifícios Rurais; Atlas Celeste; Cultura Americana (...)*, onde assina sete das estampas; *Descriptio et adumbratio plantarum (...)*, de Frei Veloso e *Jacobi Dickson Fasciculum Plantarum Cryptogamicarium*. Da sua autoria é ainda uma gravura a buril e água-forte sobre construções navais.

Fig. 590 a 592

Fig. 593 e 594

Fig. 595 a 601

Fig. 602

Para além de gravador de figuras, Marques foi ainda abridor de letras, segundo consta de uma conta de 1803, onde é pago pela abertura de 3098 caracteres para um mapa do Indústão¹⁹³.

Dos outros dois gravadores também pouco se sabe. De Manuel Luíz Rodrigues Viana que nasceu em Lisboa, em 1770, e faleceu por volta da década de 40. Na lista de gravadores do Arco do Cego aparece à cabeça do grupo de Gravadores de Paisagem e Ornatos, tendo participado nalgumas obras já referidas como a *Cultura Americana (...)*; os *Discursos (...) sobre a Construção dos Edifícios Rurais*; o *Tratado do Melhoramento da Navegação por Canaes*; e o *Atlas Celeste*; e noutras, como a *Arte do Carvoeiro (...)*, de Duhamel de Monceau, traduzido por Paulo Rodrigues de Sousa; *Descrição da Arvore Assucareira (...)*, de Hippolyto José da Costa Pereira; *Mineiro Livelador ou Hydrometra (...)*, de M. Le Febure; *Memória sobre a reforma dos alambiques (...)*, de João Pereira Manso; *Alographia dos alkais fixos vegetal ou potassa mineral ou soda (...)*; e *O fazendeiro do Brasil; De rebus rusticis brasilicis (...)*; *Tentamen Dispositionis Methodicae Fungorum (...)*; *Descriptio et adumbratio plantarum (...)*, e *Extracto sobre os Engenhos de Assucar do Brasil (...)*, obras da autoria de Frei Veloso. Nesta Oficina assina ainda um *Retrato do Infante D. Henrique* e uma *Medalha a D. João V* que ilustra o folheto *Oração dirigida ao muito alto e muito poderoso Senhor D. João Príncipe Regente de Portugal (...)*, e ainda várias estampas possivelmente destinadas e/ou utilizadas em obras sobre ornitologia e botânica.

Fig. 603 a 613

Fig. 614 a 618

Fig. 619 a 622

Fig. 623 e 624

Fig. 625 a 632

Fig. 633 a 639

Fig. 640 e 641

Fig. 642 e 643

Fig. 644 a 650

Posteriormente à sua participação no Arco do Cego grava um mapa para ilustrar a *Carta Militar da Retirada de Massena* e participa na ilustração do periódico *Jornal de Modinhas Novas Dedicadas às Senhoras*.

¹⁹³ Soares, op. cit., p. 376

Viana foi discípulo de João de Figueiredo na Aula da Fundição e mais tarde juntou-se à Fábrica das Cartas onde permaneceu até perto da sua morte. Neste local, evidenciou-se e foi considerado um dos seus mais hábeis artistas. Em 1821, a comissão de Artes e Manufacturas apresenta ao Conde de Sampaio um projecto deste artista para umas *cartas constitucionais de jogar*, que terão sido aceites e mandadas estampar, sendo colocadas à venda pela Fábrica Nacional das Cartas de Jogar.

O percurso artístico de Joaquim Inácio Ferreira de Sousa começou aos quinze anos de idade, em 1796, na Aula Pública de Desenho onde foi discípulo de Eleutério Manuel de Barros. Sousa passa pelo Arco do Cego como 8º Gravador de Paisagem e Ornatos, onde participa no *Ensaio de Tática Naval* de João Clerk. Grava também chapas que serão utilizadas em obras como a *Arte do Louceiro ou Tratado sobre o modo de fazer as louças de barro mais grossas (...)*, traduzido por José Ferreira da Silva, em 1804; a *Arte da louça vidrada extrahida do Tomo II (...) da Enciclopédia Methódica (...)*, traduzida por António Velloso Xavier, um ano mais tarde; e ainda a *Arte da Porcelana ou Tratado sobre o modo de fazer a Porcelana*, também traduzido por Ferreira da Silva e publicado em 1806.

Fig. 651

Fig. 652 a 655

Depois do período em que esteve ao serviço da Impressão Régia em Lisboa, viaja para o Brasil onde continuou a exercer a arte da gravura, como se comprova pelas cerca de 54 estampas delineadas por A. do Carmo e gravadas por ele para a obra: *Colecção de Retratos de todos os homens, que adquiriram nome pelo génio, talento, virtudes, etc... desde o principio do mundo até aos nossos dias. Desenhados das medalhas e dos retratos pintados pelos mais celebres artistas. Com um resumo histórico das suas vidas*, impressa na Impressão Régia do Rio de Janeiro, em 1816.

Dois anos mais tarde e também em parceria com A. do Carmo, grava o *Retrato de D. João VI*, o de *D. Afonso Henriques* e o de *António José Osório de Pina Leitão*, para a *Alfonsiada, poema Heróico da Fundação da Monarchia (...)*, da autoria de António José Leitão, impresso na Baía na Tipografia de Manuel António da Silva Serva.

3.2.5 – Francesco Bartolozzi e os seus discípulos – A continuação da Aula de Gravura

Natural de Florença, onde nasceu em 1728, Francesco Bartolozzi iniciou um longo e produtivo percurso artístico na sua cidade natal, tendo mais tarde aprendido a gravar em Veneza com Joseph Wagner. De Itália viajou para Inglaterra em 1762, onde se estabeleceu e foi nomeado gravador da corte, adoptando um novo processo de gravação, o ponteadado, que haveria de continuar a explorar em Portugal, o último país onde viveu e trabalhou. O reconhecimento do seu trabalho estendeu-se pela Europa, não só pelo manejo hábil do buril e pelo domínio do desenho, mas também por esse novo processo de gravação que tinha adoptado em Inglaterra, que impulsionou fortemente as artes gráficas por se tratar de um processo que permitia uma rápida execução, onde a leveza do registo ganhava rapidamente adeptos, em detrimento da dureza e demora do uso do buril. A técnica do *pointillé*¹⁹⁴, que consistia essencialmente na utilização da água-forte, produzia efeitos cénicos muito suaves, obtidos com uma extraordinária rapidez¹⁹⁵, obedecendo a uma certa sistematização que relegava para segundo plano a expressão espontânea que caracterizava o pintor-gravador, acentuando o carácter industrializante desta nova técnica¹⁹⁶.

Ao adoptar este processo rápido e eficiente, Bartolozzi transformou a sua oficina em Londres num grande centro de produção de gravura e principalmente num local procurado por todos os que pretendiam pequenos trabalhos gráficos, como *ex-libris*, convites, cartões de visita e outros registos que exigissem rapidez e custos baixos¹⁹⁷. O mestre italiano conseguiu reunir no seu estúdio, e influenciar fora dele, vários artistas notáveis ingleses, mas também alguns portugueses que residiam em Londres, como Gregório Francisco de Queiroz e João Caetano Rivara e ainda os pintores Domingos de Sequeira e Vieira Portuense que exploraram amadoramente a arte da gravura obtendo bons resultados. Todos eles experimentaram este processo adoptado pelo mestre, que respondia às

¹⁹⁴ A gravura a ponteadado consiste num: “Processo de gravura a talhe doce, no qual o modelado é dado, não por talhes, mas por pontos obtidos geralmente com o auxílio de roulettes e de martelos de ponta.” in *A Arte de Bem Cavalgar – Gravuras da Coleção de Vitorino Ribeiro*, op.cit., pp. 28 e 29

¹⁹⁵ Soares, Ernesto, *Francesco Bartolozzi em Portugal*, in *Estudos Italianos em Portugal*, nº7/8, 1943, pp. 110 e 111

¹⁹⁶ Soares, Ernesto, *Francesco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*, Estudos Nacionais do Instituto de Coimbra, Gaia, Edições Apolono, 1930, p. 15

¹⁹⁷ Soares, ibidem

exigências de um novo tipo de produção, a industrial, proporcionando uma técnica rápida que acompanhava a evolução que a tipografia sofrera após a Revolução Industrial.

Apesar deste método ter conquistado muitos adeptos, rapidamente a França e a Inglaterra perceberam que eram um processo sem vida, sem expressão, e relegaram-no para um plano secundário, adoptando a água-tinta¹⁹⁸. O primeiro tornou-se na técnica de excelência utilizada apenas por grandes artistas e era considerada dentro da gravura uma técnica séria e pura, o segundo método, apesar de aparentemente diferente da técnica do ponteadado, não era mais do que uma variante deste. Mais tarde, a Inglaterra adoptou também a maneira-negra¹⁹⁹, que foi explorada por grandes artistas, como Reynolds²⁰⁰. Estes processos não tiveram o mesmo percurso em Portugal, que continuou a usar o ponteadado até ao segundo quartel do século XIX sem qualquer critério de utilização (tanto servia para gravar o retrato do rei como para abrir chapas sobre botânica), acentuando-se desta forma o atraso da gravura e consequentemente do objecto livro, face às grandes capitais europeias.

Em 1802, muito provavelmente por intermédio dos artistas portugueses que estiveram em Londres, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, encarregue da reforma da Imprensa Régia, convida Bartolozzi e o seu discípulo Queiroz para assumir a liderança da Aula de Gravura abandonada por Carneiro da Silva. Tratado pelo Estado com deferências pouco habituais para um artista, tendo inclusivamente sido nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo em 1807, Bartolozzi conseguiu que a Aula fosse instalada na sua nova residência, ficando o seu controlo, por parte dos Administradores da Imprensa Régia, dificultado, tendo isso causado prejuízos para o estabelecimento, pois segundo se consta, os trabalhos que lhes

¹⁹⁸ A gravura a água-tinta consiste num: "Processo de gravura a talhe doce, tem por objectivo obter valores desde o cinzento aos negros profundos. Depois de o desenho ter sido gravado, a matriz é introduzida numa caixa contendo pó de resina; através de um mecanismo instalado no seu interior e accionado do lado de fora, é levantada uma nuvem deste pó, muito leve, que lenta e regularmente cairá sobre ela. Retira-se então a matriz da caixa e aquece-se ligeiramente. Os grãos de resina aí depositados fundem e aderem ao metal. Volta-se a submeter a matriz ao ácido que, passando em redor dos grãos, escava as zonas não protegidas pela resina produzindo uma infinidade de cavidades minúsculas, cinzentas ou negras segundo a força da mordedura, que darão à prova o aspecto de uma aguada (...)" in *A Arte de Bem Cavalgar – Gravuras da Coleção de Vitorino Ribeiro*, op.cit., p. 27

¹⁹⁹ A gravura à maneira negra consiste num: "Processo de gravura em talhe doce, no qual a matriz é previamente coberta de pequenos talhes feitos com o berceau, resultando assim, um tom negro uniforme; o gravador, partindo do negro, aclara as zonas que devem vir em branco ou em meios-tons nas provas, reduzindo estes talhes com auxílio de diversos utensílios – raspadeira, desbarbador, rascador, etc. (...) in *A Arte de Bem Cavalgar – Gravuras da Coleção de Vitorino Ribeiro*, op.cit., p. 28

²⁰⁰ Soares, op. cit., p. 16

eram incumbidos dificilmente eram concluídos conforme pretendia a Administração da Imprensa.

A Aula de Gravura liderada por Bartolozzi não terá tido a rentabilidade pretendida, mais pela dificuldade que tinha em manter a disciplina entre os seus discípulos, do que propriamente pela qualidade dos artistas que lá trabalhavam. Todos eles se tornariam excelentes gravadores, mas a Imprensa Régia não lucraria muito com o distanciamento desta Aula da sua supervisão. Em 1805, após várias reuniões da Junta Administrativa, devido às constantes exigências dos seus discípulos, a Aula de Gravura chegou mesmo a ser desanexada da Imprensa Régia, ficando sobre o controlo do Ministério dos Negócios Estrangeiros e Guerra, o que viria a acentuar a falta de poder dos Administradores da oficina em manter a Aula útil à Imprensa Régia²⁰¹.

Apesar de Bartolozzi já se encontrar com a avançada idade de 74 anos, aquando da sua mudança para Portugal, e os seus trabalhos já reflectirem o peso da idade, o mestre italiano não deixou de trabalhar até ao ano da sua morte, treze anos mais tarde, em 1815, tendo deixado algumas obras por concluir. Bartolozzi não descuraria também a segunda, mas não menos importante, fase da obra gravada, que é a estampagem, sempre encarada como um mero processo mecânico. O mestre italiano sabia que a estampagem era tão importante no resultado final como a própria gravação da chapa. Um estampador pouco hábil e mau conhecedor das tintas, poderia arruinar a estampagem de uma boa chapa, da mesma forma que um bom estampador, poderia fazer *realçar os valores do desenho cujo efeito o abridor não previu*²⁰².

Estas preocupações, de um verdadeiro conhecedor na arte de gravar, já se tinham verificado em Portugal na época de D. João V, quando para além dos gravadores foi contratado um bom impressor, como já mencionado. Bartolozzi exigiu assim ao Estado um estampador privativo, tendo D. Rodrigo de Sousa Coutinho ficado encarregue de o contratar. De Londres terá vindo o estampador Wilhem Nicolau de Restiaux, entre 1805 e 1806, não só para trabalhar para Bartolozzi, mas também para ensinar alguns jovens que pudessem apreender esta não menos exigente arte, importante para o sucesso da gravura²⁰³.

²⁰¹ Soares, op. cit., p. 20

²⁰² Soares, op. cit., p. 19

²⁰³ Soares, op. cit., pp. 18 e 19

Com a morte do mestre italiano, e com a quebra acentuada da arte de gravar sobre metal, para a qual o aparecimento da litografia em 1824, muito contribuiu, o trabalho deste grande gravador cairia num esquecimento tão comum a um período de mudança, tendo já no século XX, sido feita justiça, quanto ao valor da sua obra feita em Portugal, por mais que esse tivesse sido o seu período artístico de declínio.

Bartolozzi explorou no País as alegorias, os retratos, os assuntos históricos e os religiosos, e ainda os ex-libris, acentuando assim o seu carácter diversificado tanto no desenho como na gravura, não só para a Impressão Régia, mas principalmente para outras entidades e indivíduos. Das várias chapas que gravou algumas tornaram-se substancialmente conhecidas, como é o caso da *Alegoria a Wellington* que Bartolozzi executou a água-forte. *Alegoria à Ordem de Malta*, uma pequena vinheta representando a Justiça, gravada no ano da sua morte, ilustra o folheto *Memória dirigida às altas potências aliadas (...) no Congresso Geral de Vienna d'Áustria*, reimpresso em 1815, em Lisboa, pela Oficina de António Rodrigues Galhardo, e juntamente com outras vinhetas que ilustram outros folhetos também referentes à Ordem de Malta, formam um conjunto que se encontra na Biblioteca da Academia de Belas Artes, com a seguinte indicação manuscrita: *As vignetas desta Collecção de Documentos são as últimas produções do Buril do insigne Bartolozzi, morto in Lisboa de idade de 88 anos*²⁰⁴.

Fig. 656

Para a obra *Campaigns of the British Army in Portugal, under the Command of General the Marquis of Wellington*, impresso em 1813 em Londres, por Juigné, Bartolozzi gravou assuntos históricos, como o *Embarque da Família Real* e o *Embarque do General Junot*. As suas gravuras de temática religiosa ilustram o *Breviário Romano* e os vários *Missais* impressos pela Impressão Régia, encontrando-se ainda muitas gravuras desta temática, nomeadamente registos de santos, como gravuras avulsas.

Fig. 657

Nos retratos a sua obra é também muito extensa, destacando-se dos que ilustram obras literárias, o *Retrato de Sepúlveda* em *Sepúlveda patenteado ou a Voz publica e solemne* (...), impresso por T. C. Hansard, em 1813; o *Retrato de Pascoal José de Melo Freire*, na sua obra *Institutiones Juris Civilis Lusitani* (...), impressa em 1815 e reimpressa em Coimbra em 1853; o *Retrato do Príncipe Regente* em *Demonstração analítica dos Franceses* (...), de 1810; e *Defesa dos Direitos nacionais e Reaes da Monarquia Portuguesa*, impresso

Fig. 658

Fig. 659

Fig. 660

²⁰⁴ Soares, *História da Gravura Artística* (...), Vol. 1, op. cit., p. 105

em 1816 na Impressão Régia. Dos retratos avulsos destacam-se: o *Retrato do Príncipe do Brasil D. João*, *Retrato de Francisco Vieira Portuense* (gravado em Londres em 1801), *Retrato de Manuel Maria Barbosa do Bocage*, *Retrato de Wellington* e *Retrato de D. Rodrigo de Sousa Coutinho*, de um desenho de Sequeira. Dos seus famosos Ex-Libris encontram-se identificados em Portugal, o de *D. Isabel de Meneses* gravado em 1798, de delineamento de Vieira Portuense, e os de *A. de Araújo*, *Bartolomeu da Costa*, *Conde do Funchal*, e de *Thomas Gage*, gravados já em Lisboa no início do Século XIX.

Fig. 661

Fig. 662

Fig. 663 a 665

Fig. 666

Fig. 667

Francesco Bartolozzi viria a influenciar, mais com as suas técnicas do que com o seu estilo, vários portugueses que com ele estudaram e trabalharam. A contribuição de Francisco Vieira Portuense para a gravura portuguesa é muito pequena e pouco expressiva, mas já não tão pouco expressiva, quanto se refere a sua participação no livro estrangeiro, nomeadamente nas publicações de grande qualidade do Impressor Jean Baptista Bodoni.

Vieira Portuense nasceu em 1765, no Porto, filho de um comerciante de tintas que também se dedicava à pintura e à arte de dourar. Ambos foram aprendizes no estúdio de Jean Pillement, que se encontrava naquela cidade, pela segunda vez, a fim de incutir na burguesia portuense o gosto pela pintura de paisagem²⁰⁵. Em 1787, Vieira deslocou-se para Lisboa a fim de se matricular na Aula Régia de Desenho e Figura, e cerca de dois anos mais tarde viajou para Roma, com uma “bolsa de estudo” atribuída pela Companhia das Vinhas do Alto Douro, tal como aconteceu com vários artistas portugueses do seu tempo.

Em Itália, o seu talento rapidamente se fez notar, tendo sido admitido na Academia de S. Lucas. Até 1796, Vieira viajou por Itália aprendendo e aperfeiçoando-se, tendo trabalhado em Parma, com Bodoni, na ilustração de algumas das suas publicações. Posteriormente iniciou uma viagem pela Europa que o levaria até Londres, onde se estabeleceu entre alguns compatriotas e o mestre italiano, do qual viria a tornar-se um amigo próximo. Aqui participaria pela segunda vez numa bem sucedida parceria artística e comercial, desta vez com Bartolozzi, pintando e desenhando várias ilustrações para o mestre gravar e aplicar nos vários tipos de suporte que lhe eram encomendados. Mas como pintor, Vieira não encontrava lugar em Inglaterra, voltando a Portugal em 1801. Foi nomeado Lente da Aula de Desenho do Porto e Pintor da Real Câmara e Corte, e trabalhou

²⁰⁵ Gomes, Paulo Varela, *Vieira Portuense*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 15

nas obras do Palácio da Ajuda, em Mafra e no Porto. Em 1803 adoeceu, tendo viajado para a Madeira onde viria a falecer dois anos mais tarde.

A sua obra gravada não é muito extensa. Conhecem-se uma *Sagrada Família* de Poussin, gravada em 1799, a água-forte, uma paisagem campestre intitulada *Amor Materno*, e várias estampas gravadas a talhe-doce, juntamente com Bartolozzi, para a obra *Elements of Drawings by Francis Bartolozzi R. A. and Francis Vieira Portoensis, Containing both Original Designs and Copies from Ancient Masters*, publicado em Londres, em 1799, por F. Bartolozzi & Vendramini.

No entanto, a contribuição dos seus desenhos para a gravura internacional é extensa, tendo muitos deles sido gravados por estrangeiros, como Morghen (*Retrato do Bispo Adeodato Turchi*); Francesco Rosaspina (*Desenho*); Aliphran (*Sessão do Concelho dos Quinhentos em St. Cloud onde Bonaparte se apresentou...*); e principalmente por Bartolozzi, como é o caso do *Lamento de Córidon*, *Morte de Dido*, *Morte de Eurtalo* (gravuras pertencentes à obra *The Works of Virgil* de Dryden), *Bacante*, *Fauno*, *Juramento de Viriato*, *Sessão do Concelho dos Quinhentos (...)*, *Spanish Dollars make the English sailors merry*, e várias gravuras para ilustrar os cantos do poema *The Gardens*, de Montolieu. Também Francisco Gregório de Queiroz gravou um dos desenhos de Vieira, em 1799, intitulado *Dança das Bacantes*.

Fig. 668

Fig. 669 e 670

Fig. 671 a 673

Fig. 674 a 676

Fig. 677 e 678

Fig. 679 a 682

Fig. 683

Segundo Ernesto Soares, Gregório Francisco de Queiroz foi uma figura de vários nomes²⁰⁶, levando a que por vezes se pensasse tratarem-se de dois gravadores que trabalhariam juntos. Gregório Francisco de Assiz Gonella, Gregório Francisco de Assiz e Gregório Francisco de Assiz Queiroz, terão sido então a mesma pessoa, o mesmo gravador, mais vulgarmente conhecido por Gregório Francisco de Queiroz, o nome com que assinava os seus trabalhos, já numa época mais tardia da sua vida.

Nascido em Lisboa, no início de 1768, Gregório Francisco de Assiz entra apenas com treze anos de idade, como aprendiz, para a Aula de Gravura da Impressão Régia, juntamente com os gravadores, António Sisenando e Félix Estanislao Coutinho, tendo tido ainda como companheiros de estudo e trabalho, José Joaquim Ramalho, Francisco Ferraz de Macedo, José Pedro Xavier, José Galdino de Matos, Nicolau José Baptista Cordeiro e

²⁰⁶ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 2, op. cit., p. 440

Eduardo José de Figueiredo²⁰⁷. De todos estes alunos de Carneiro da Silva, Queiroz foi o único que se destacou e que fez da gravura um modo de vida. Foi um dos últimos discípulos do mestre, na Aula Régia, tendo nela permanecido até 1786, uns meses antes da sua cessação.

Entre a altura em que saiu da Aula de Gravura, até o ano de 1796, pouco se sabe do seu percurso, apenas que deverá ter frequentado a Aula de Desenho e Gravura a Água-forte, de Jerónimo de Barros Ferreira, e que possivelmente a sua viagem para Londres, nesse ano, deverá ter sido incentivada pelo pintor e patrocinada pelo Estado. Segundo Cyrillo²⁰⁸, em Londres, Queiroz foi discípulo de Francesco Bartolozzi durante três anos, tendo trabalhado outros três por conta própria. Na capital inglesa conviveu com Vieira Portuense e com Domingos Sequeira, duas amizades que se cruzaram com as suas obras, tendo Vieira delineado algumas das melhores produções de Queiroz, e este gravado obras de Sequeira²⁰⁹.

Pouco claro continua ainda hoje a ser o motivo que trouxe Bartolozzi a Portugal, como Professor, acompanhado de Queiroz como seu ajudante. O facto é que no início de 1802, após a incorporação do pessoal da Casa do Arco do Cego na Impressão Régia, foi enviado para Londres um ofício que nomeava para ajudante do (...) *célebre artista Bartolozzi a quem o mesmo Senhor foi servido nomear para Director da Escola de Gravura que manda estabelecer na Impressão Régia (...)*²¹⁰, Gregório Francisco de Queiroz. Deste modo chegam assim a Portugal, mestre e ajudante, mas o convívio na Aula de Gravura não seria totalmente pacífico, tendo Bartolozzi feito queixa daquele à Junta Administrativa, devido às suas ausências. A Junta manifestou-se a favor de Queiroz e este foi mantido na Aula, sendo nomeado mais tarde, em 1815, Mestre de Desenho e Gravura, preenchendo o lugar deixado vago pelo italiano, aquando da sua morte.

Em 1822, Queiroz encontrava-se a leccionar a disciplina de Gravura na Aula de Desenho, Gravura e Escultura, sob a direcção de Duarte José Fava, aula essa que decorria em sua casa, e que teve como alunos Gregório José de Queiroz (o seu próprio filho) e ainda João José dos Santos, José Maria da Cunha d'Eça e Joaquim Carlos de Moraes Monteiro, os únicos matriculados até à fundação da Academia de Belas Artes, em 1836²¹¹. No entanto,

²⁰⁷ Soares, op. cit., p. 444

²⁰⁸ Machado, op. cit., p. 235

²⁰⁹ Soares, op. cit., p. 445

²¹⁰ Soares, *ibidem*

²¹¹ Soares, op. cit., p. 447

as regalias de leccionar a Aula na sua própria casa, longe de qualquer observação, viria a sofrer um revés, e em 1826 aquando da nomeação do Tenente-Coronel dos Engenheiros João José Ferreira de Sousa, para Director dessas aulas, Queiroz viu os seus privilégios serem revogados em detrimento de um Projecto-Regulamento, que pretendia dar uma unidade ao ensino das Belas Artes, reunindo num mesmo edifício as três disciplinas. Contrariado com a decisão, Queiroz incita os seus discípulos a insurgirem-se, facto que lhe custaria a regência da Aula de Gravura, tendo esta decisão sido revogada algum tempo mais tarde, quando este, vendo-se sem saída, pediu desculpas ao novo director e à Rainha.

A forma arrogante e ambiciosa como sempre alcançou os seus objectivos, exigindo continuamente da Impressão Régia rendimentos de trabalhos que raramente concluía, e a forma como incentivava os seus alunos a manifestarem-se e a pressionarem a Junta Administrativa, tanto no tempo de Bartolozzi como depois, marcariam mais a história da sua vida artística do que propriamente o seu talento como gravador. As suas qualidades técnicas elevaram-no ao lugar de um dos melhores gravadores portugueses do seu tempo, mas a sua contribuição para o ensino da gravura seria de modo geral negativa, contribuindo para a decadência da arte de gravar em metal, pois nos vinte anos em que foi responsável pelo ensinamento desta arte pouco fez para motivar os jovens talentos que passariam pela sua aula, levando-os a dispersarem-se, esvanecendo-se assim uma nova geração de promissores artistas da arte de gravar.

Apesar da reconhecida falta de capacidade de leccionar convenientemente e dos seus setenta anos de idade, Queiroz é nomeado Agregado aquando da criação da Academia de Belas Artes. Esta nomeação só pode ser entendida pelo reconhecimento artístico do gravador, pois apesar do carácter da instituição não lhe permitir as mesmas regalias que anteriormente detinha, consegue continuar a leccionar em sua casa, enquanto pretendesse, devido à sua avançada idade e problemas de saúde que invocava. A convocação não seria no entanto tão inocente, visto que logo após tomar posse no seu cargo na Academia lhe foi exigido que entregasse os materiais da extinta Aula de Gravura (que pertenciam ao estado), pois seriam de extrema utilidade à nova Aula²¹² da Academia de Belas Artes.

Independentemente da sua incapacidade de contribuir para o desenvolvimento positivo do ensino da gravura, Queiroz deixaria com o seu buril uma contribuição muito

²¹² Soares, *ibidem*

importante para esta arte, produzindo obras de grande beleza, por vezes de difícil distinção das do seu mestre, com o qual aprendeu a construir jogos de claro-escuro numa perfeita conciliação do vigor do tracejado e de um manejo delicado do buril. A sua obra é vasta, conhecendo-se cerca de cem gravuras²¹³, de entre as quais se destacam os retratos, as suas obras mais significativas, seguindo-se os trabalhos de carácter religioso (onde se incluem os registos de santos) e ainda as alegorias e outras composições.

Dos seus retratos destacam-se, o *Retrato de D. Maria I*, de desenho de Jerónimo de Barros, que serviu de ilustração à obra *Sessões Litterarias dos Alumnos da Academia dos Obsequiosos do lugar de Sacavém*, de João Dias Talaia Sotto Maior, impresso em Lisboa em 1790; o *Retrato de D. João Príncipe do Brasil*, que ilustra o 1º volume da *Arte da Guerra: poema composto por Frederico II da Prússia (...)*, traduzido por Miguel Tibério Pedegache de Brandão Ivo, e impresso um ano mais tarde pela Régia Oficina Tipográfica; o *Retrato de Joaquim José Ventura da Silva*, que ilustra a obra do retratado, *Regras methodicas para se aprender a escrever o carácter da letra inglesa, acompanhadas de umas noções de arithmetica compostas por Joaquim José Ventura da Silva, professor de escripta e arithmetica*, impressa em 1803; *Retrato de Cyrillo Volkmar Machado*, que ilustra a sua *Colecção de Memórias (...)*, impresso em 1823; e tantos outros retratos avulso como: *Retrato de Diogo Inácio de Pina Manique*, *Retrato do 4º Marquês de Marialva*, *Retrato do Conde de Peniche*, *Retrato de Francisco Bento Maria Targini*, *Retrato de Alexandre Pope*, *Retrato de D. Margarida Teles da Silva*, *Retrato de Bernardino de Araújo*, *Retrato da Infanta D. Ana de Jesus Maria*, *Retrato do Marquês de Chaves*, *Retrato de Bernardim Freire de Andrade e Castro* e o *Retrato de D. Luiz da Cunha, Duque de Palmela*.

De entre as numerosas estampas de carácter religioso, grande parte de desenho de Sequeira, destacam-se as de *Nossa Senhora do Cabo* e *Jesus e as Crianças*, e ainda uma composição representando *A Virgem, o Menino Jesus e São João*, de desenho de Vieira Portuense. Nas alegorias que gravou, Queiroz recorre novamente a Vieira Portuense com a *Dança das Bacantes*, e a Sequeira com a *Sopa de Arroios*, a *Alegoria à retirada do Príncipe D. João para o Brasil* e *Cortes de Lamego*, ambas utilizadas para ilustrar o Tomo I da obra *Defesa dos Direitos Nacionais e Reais da Monarquia Português*, e ainda uma *Alegoria ao*

Fig. 684

Fig. 685

Fig. 686

Fig. 687 a 689

Fig. 690

Fig. 691 e 692

Fig. 693 e 694

Fig. 695

Fig. 696 e 697

Fig. 698

²¹³ Soares, op. cit., p. 454

Teatro nas Obras Posthumas de Manuel de Figueiredo, impresso em 1804 na Impressão Régia.

Joaquim Carneiro da Silva e Jerónimo de Barros vêm também alguns dos seus desenhos gravados por Queiroz. Do primeiro grava uma *Alegoria à Restauração de 1640*, para a obra *Tagidias ou Festas do Tejo na gloriosa aclamação do senhor Rei D. João VI*, de João Anastácio da Costa e Sá, impresso em Lisboa em 1803, na Régia Oficina Tipográfica; e do segundo, uma *Alegoria às Musas*, que serviu para ilustrar três obras, entre as quais o *Almanach das Musas Offerecido ao Génio Português*, impresso na Oficina de Filipe José da França, obra onde também se encontra uma vinheta assinada por Michel Le Bouteux, datada de 1752.

Para além das obras literárias onde os seus retratos e alegorias homenageiam os autores das obras ou os feitos que estas relatam, a sua participação na ilustração do livro português, também passaria pela ilustração científica, tendo Queiroz subscrito a estampa nº56 da *Luz Liberal e Nobre Arte de Cavallaria*; três estampas da obra *Elementos de Cirurgia Ocular*, de Joaquim José de Sant' Anna, impresso na Oficina de Simão Thadeo Ferreira em 1793, duas representando vários instrumentos cirúrgicos e o seu modo de utilização e uma terceira ilustrando uma operação às cataratas; e ainda do mesmo ano, as estampas nº14 e nº21 das *Regras de Desenho para a delineação das plantas, perfis e perspectivas pertencentes à architectura militar e civil*, de António José Moreira, e impresso na Tipografia de João António da Silva.

Fig. 699

Fig. 700 e 701

Queiroz, considerado um dos melhores gravadores portugueses do virar do século, terá um papel importante na continuação da formação dos artistas portugueses como Domingos José da Silva, Teodoro António de Lima e Francisco Tomás de Almeida, três gravadores que passaram pela Oficina do Arco do Cego antes de se juntarem à Aula de Gravura retomada por Bartolozzi.

Nesta aula, completaram os seus estudos alguns dos mais competentes gravadores que viraram o século, após passagem pelas aulas de Carneiro da Silva ou Eleutério Manuel de Barros, e pela Oficina do Arco do Cego, como é o caso de Domingos José da Silva, natural de Lisboa. Silva faleceu em 1863, com perto de 80 anos, após uma vida dedicada à gravura. Iniciou os seus estudos com Eleutério Manuel de Barros, em 1793, e ingressou no corpo de gravadores do Arco do Cego aquando da sua criação, ocupando o lugar de 3º

Gravador de Figuras. Quando esta Oficina foi incorporada na Impressão Régia, José da Silva continuou o seu trabalho nessa tipografia, tendo passado para a Aula de Gravura de Bartolozzi, após a chegada deste, *onde fez rápidos e notáveis progressos*²¹⁴, tendo sido considerado o melhor discípulo do mestre florentino nessa Aula.

Em 1830, após a morte do seu irmão Simão Francisco dos Santos, abridor da Casa da Moeda, José da Silva ocupa o seu lugar. Pouco tempo depois fez parte da Comissão responsável pela elaboração e organização dos Estatutos da Academia de Belas Artes, tendo sido nomeado professor efectivo da cadeira de gravura histórica, aquando da sua criação, em 1836.

A par da sua falta de assiduidade e aplicação, que parece, por consenso, o motivo da quebra de qualidade da gravura deste período, por parte de grande número dos gravadores portugueses, Domingos José da Silva é tido como um *habilitíssimo gravador e desenhador* cujas produções são notáveis pela justeza do desenho e perfeito acabamento do delicado buril²¹⁵. Embora a sua obra não seja muito vasta, as técnicas que aprendeu com os seus dois mestres (a técnica do buril com Carneiro da Silva, e a do ponteadado e do talhe-doce com Bartolozzi), são por ele correctamente dominadas, fazendo por isso, com sucesso, um percurso na gravura que compreende as várias técnicas em voga na altura.

Subscreveu diversas alegorias como: *Ressurreição dos Mortos*, *Alegoria a D. Maria II* e *Fábulas de Esopo*, e numerosos retratos como os de *Bocage*, *D. Tomaz de Almeida*, *Bispo de Elvas* e *Padre Teodoro de Almeida* (que aparece em *Feliz Independente* e na *Recreação Filosófica*), e outros tantos que ilustram a obra *Retratos e Elogios de Varões e Donas (...)* e *Retratos dos Varões esclarecidos (...)*. Os assuntos religiosos também mereceram a sua atenção e neles explorou principalmente as técnicas do ponteadado e do talho doce.

Fig. 702

Fig. 703

Da mesma geração de Domingos José da Silva, Teodoro António de Lima terá sido discípulo de João Figueiredo²¹⁶, abridor de cunhos no Arsenal. Tal como o seu colega José da Silva, Lima juntou-se ao corpo de gravadores do Arco do Cego aquando da sua criação, tendo sido nomeado para 6º Gravador de Paisagem e Ornatos, e em 1801 passou a trabalhar para a Impressão Régia, sem no entanto pertencer aos quadros desta instituição.

²¹⁴ Soares, op. cit., p. 569

²¹⁵ Soares, ibidem

²¹⁶ Bispo Conde D. Francisco, *Lista de alguns artistas portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839, p. 21

Também ele se juntou à Aula de Bartolozzi, um ano mais tarde, onde se destacou como um dos seus melhores discípulos dominando a técnica preferida do mestre.

Lima dedicou-se ainda ao ensino, tendo leccionado gravura na Aula do Colégio dos Nobres e na Academia de Belas Artes, onde foi Agregado da Aula de Gravura, abandonando esta disciplina em favor da de desenho quanto passou a professor do Colégio Militar.

É considerado um dos melhores gravadores da primeira metade do século XIX, dominando as técnicas do buril e do ponteadado, tendo assinado várias alegorias, retratos e estampas de motivos religiosos (como as que ilustram o *Breviarium Romanum*, impresso em 1815, e o *Missale Romanum*, impresso em 1820, ambos pela Imprensa Régia, e onde participa juntamente com o seu mestre e outros gravadores). No Arco do Cego subscreveu ainda algumas gravuras para o *Atlas Celeste* e o *Ensaio de Tática Naval*, e estampas de animais, para uma possível obra sobre zoologia.

Fig. 704 a 706

De todos os discípulos de Bartolozzi, Francisco Tomás de Almeida destaca-se não só pela qualidade do seu trabalho mas principalmente pela sua ligação próxima ao mestre. Almeida nasceu em Lisboa em 1778 e faleceu em 1866, com a avançada idade de 88 anos. Ignora-se onde terá iniciado os seus estudos, mas sabe-se que em 1799 se juntou à Oficina do Arco do Cego como 5º Gravador de Paisagem e Ornatos, ilustrando obras como o *Ensaio de Tática Naval* e gravando algumas chapas para publicações sobre botânica. A sua passagem para a Imprensa Régia parece ter trazido alguns problemas, conforme se constata de uma referência a este artista que se encontra no livro de Registos de Informações desta casa, datada de 1818, e que diz o seguinte: “*As razões que em sua representação alega o gravador Francisco Tomás de Almeida, com o fim de ser dispensado da execução da ordem, que com aprovação de V. Ex^a lhe dirige para vir trabalhar na Imprensa Régia com os outros gravadores, são tão dispensáveis que não carecem de ser rebatidas. (...)*”²¹⁷.

Fig. 707 e 708

O percurso de Tomás de Almeida, na Imprensa Régia, parece ter sido um pouco turbulento, devido às suas contínuas exigências de aumentos salariais e a pouca produtividade por ele demonstrada. Apenas a protecção do seu mestre Bartolozzi, que cedo o começou a apadrinhar, conseguiu que Almeida contornasse as constantes críticas dos Administradores da Imprensa, cuja citação seguinte resume o seu percurso antes de se

²¹⁷ Soares, *História da Gravura Artística (...)*, Vol. 1, op. cit., p. 60

juntar ao mestre florentino: «(...) *Em todas as Repartições do Reino onde há gravadores, são estes sujeitos a ponto, ainda recebendo ordenado, quanto mais o representante que não é mais do que um simples jornaleiro a quem no tempo da extinta Junta mui abusivamente mandou dar o salário de 600 rs. por dia útil, para abrir punções necessários à Fábrica da fundição de letra. Vendo-se então que não tinha préstimo algum para aquele destino, nem para outro qualquer e, pedindo que o deixassem ir aprender com Bartolozzi, foi-lhe concedido frequentar aquela Aula somente de manhã, com obrigação de vir nas tardes trabalhar à Impressão Régia, e nas ditas manhãs vir retocando, debaixo daquele Professor as chapas que lhe ordenassem. (...)»²¹⁸.*

De facto, Tomás de Almeida foi estudar com Bartolozzi, mas raramente aparecia na Impressão Régia, tendo aparentemente apenas gravado quatro chapas para um *Missale Romanum*, publicado em 1820, continuando a ser pago como se lá trabalhasse o tempo que deveria. A sua ligação com Bartolozzi tornou-se numa grande amizade, tendo este nomeado Almeida como testamenteiro e administrador da sua casa²¹⁹. O favoritismo demonstrado por parte do mestre italiano levou a que o seu protegido continuasse a pertencer aos quadros da Impressão Régia, recebendo altos salários sem no entanto trabalhar para a instituição. Em 1837, e por ser agregado da Academia de Belas Artes, é nomeado mestre da secção de gravura na Aula do Arsenal do Exército.

Apesar do seu percurso atribulado com a Administração da Impressão Régia, foi um dos mais hábeis discípulos de Bartolozzi, demonstrando uma *notável execução técnica*²²⁰, tanto nas obras da época do mestre como nas posteriores. O seu trabalho é essencialmente composta por retratos e alguns registos de santos, dos quais se destaca *Retrato de Mulher* e uma *Nossa Senhora da Bonança*.

Fig. 709

Fig. 710

²¹⁸ Soares, *ibidem*²¹⁹ Soares, *ibidem*²²⁰ Soares, *op. cit.*, p. 61

3.3 – A Encadernação

Apesar do termo para designar o artífice que encaderna, ou trabalha em oficina de encadernação, seja *encadernador*, e se conheça a sua utilização pelo menos desde 1562²²¹, o facto, é que o termo mais vulgarmente utilizado até ao início do século XIX, foi o de *livreiro*²²², que se conhece da mesma época, do ano de 1593²²³. No entanto, as corporações de encadernadores, que se formaram ao longo dos séculos, utilizariam esta outra designação que de modo genérico servia para denominar não só os mercadores de livros, mas também os encadernadores e muitas vezes até os impressores. A designação de *livreiro* serviu durante muito tempo para nomear as actividades ligadas à indústria do livro e o trabalho do encadernador em Portugal só no século XX ficaria totalmente dissociado da indústria do livreiro.

Independentemente da expressão utilizada, a actividade do encadernador é muito específica e foi durante os últimos séculos fortemente exigente relativamente à admissão de novos artífices nas corporações a que deveriam estar associados, para que o seu trabalho adquirisse a validação necessária de forma a puderem trabalhar livremente. Na maior parte dos locais o encadernador tinha de comprovar as suas aptidões com um exame teórico e prático, mas cada país tinha as suas exigências próprias, e a Itália, por exemplo, exigia ainda o pagamento de uma determinada importância, ao passo que em França a exigência era bem mais prepotente, impondo um juramento do encadernador dizendo que não sabia ler nem escrever²²⁴.

Em Portugal, o início da actividade organizada dos encadernadores data de 1460, quando D. Afonso V delegou no infante D. Pedro a responsabilidade de redigir o acordo para a *Irmandade dos Livreiros*. Sob a invocação de Santa Catarina, a Irmandade formou-se na antiga ermida de Santa Catarina de Ribamar, e sete anos mais tarde estava totalmente organizada, inaugurando assim a regulamentação desta actividade no país,

²²¹ Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, Vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 1466

²²² Lima, Matias, *Encadernadores Portugueses* (...), Edições Pátria, Gaia, p. 10

²²³ Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, Vol. 4, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 2298

²²⁴ Freitas, op. cit., p. 17

legitimando-a, e estabelecendo bases sólidas para o futuro das actividades ligadas à produção do livro português. Quase um século depois, em 1552, a encadernação encontrava-se já em plena expansão, existindo em Lisboa cinquenta e quatro *livreiros*, dos quais onze estavam estabelecidos na Rua do Comércio, onde na época se vendiam artigos de grande valor para o consumidor mais abastado.

Provavelmente devido aos conhecimentos que estes travavam na sua actividade comercial, moveram influências que se traduziram na doação da capela de Santa Catarina do Monte Sinai, padroado da Rainha D. Catarina, estabelecendo nesse local o cartório da sua Irmandade, a 25 de Maio de 1557. Pouco tempo depois, em Agosto de 1567, o Regente Cardeal D. Henrique assina um acordo com a Irmandade que a compromete a ter como juiz *um fidalgo de primeira grandeza*²²⁵.

Em 1572, o Regimento da Irmandade é incluído na reforma dos *Regimentos dos oficiais mecânicos*, elaborado por Duarte Nunes, e nele constam os vários pontos do exame a que os candidatos têm que se submeter, «...*primeiramente fazer um breviário, dobrar a primeira dobradura, batê-lo muito igual, sem ruga alguma nas folhas, cosê-lo em correias fendidas, recomendando que o cortará deixando-lhe a margem necessária...*». No que diz respeito aos grandes livros da Igreja, difíceis de executar, o exame não seria de índole prática, mas antes teórica, «...*fazendo as perguntas necessárias da maneira que hão-de raspar o tal livro, e soltar pelo lombo e grudá-lo, e cosê-lo e entabulá-lo...*»²²⁶. Embora este exemplo de exame seja do século XVI, o modelo adoptado posteriormente não deveria diferir, visto que à parte prática caberia sempre um exercício que deveria ser executado com o devido rigor, e à parte teórica, sempre que houvesse impossibilidade de algum exercício ser executado em termos práticos, o candidato descreveria verbalmente os seus passos.

Os conventos estavam também equipados com oficinas de encadernadores, como é o caso do de Xabregas, possivelmente o de Santa Cruz de Coimbra e ainda o de Alcobaça, onde existia uma importante oficina de encadernação. Este grande mosteiro tinha nas suas terras uma fábrica de papel, que saldava o seu foro anual em material que era indispensável à tipografia que aí foi montada em 1597. A oficina dos encadernadores ficava no primeiro

²²⁵ Freitas, op. cit., p. 18

²²⁶ Freitas, op. cit., pp. 18 e 19

piso do *claustro da livraria* onde se encontrava a biblioteca e o cartório, junto às outras oficinas, entre as quais as dos escultores e dos barristas²²⁷.

Esta breve descrição da consolidação da arte de encadernar em Portugal, durante o século XV e XVI, serve apenas o propósito de demonstrar que apesar de ser uma arte que só no século XX assistiu à criação de um curso, à publicação de um manual técnico e de um estudo sobre a sua história, a sua aceitação e legitimação por parte dos soberanos sempre foi uma preocupação. O que levou à sua tardia conquista, não só encontrará justificação nalguma inércia intelectual de que o país sempre foi “acusado”, mas também poderá ter a ver com alguma falta de oportunidade, como sucedeu com o manual inacabado de D. Manuel Caetano de Sousa, que se tem sido concluído e impresso poderia ter vindo a proporcionar um outro desenvolvimento da teorização da arte de encadernar. Não sendo porém desculpa, Portugal limitou-se a tentar acompanhar o desenvolvimento da encadernação dos principais centros artísticos, como Itália e França, graças à grande preocupação dos monarcas em adquirir obras importantes revestidas com belíssimas encadernações, que serviriam de inspiração aos encadernadores portugueses.

A Itália, que se destacara na encadernação, assiste à decadência desta arte no final do século XVI, enquanto a França por sua vez progredia substancialmente atingindo o seu apogeu artístico na centúria seguinte. Nos séculos XVII e XVIII, as encadernações mais comuns são protegidas com pele de vitela, apenas com uma pequena cercadura dourada na capa, e as mais trabalhadas apresentavam-se de marroquim, muitas vezes com as armas do proprietário gravadas a ouro ao centro, sendo os interiores das pastas revestidas com o mesmo tipo de pele. É nesta altura que a imitação do mármore no papel utilizado para as guardas do livro é inventado por Macé Ruet²²⁸, uma inovação que seria ainda aproveitada para adornar o corte das folhas, e no final do século para a pele da cobertura onde se conseguiam bonitos efeitos.

Embora o século XVII assista ainda a uma grande utilização das decorações a ouro, o século XVIII vê nascer em França uma nova forma de decoração, os mosaicos, que o rei e a nobreza ostentavam nas suas bibliotecas. A nova moda apresentava encadernações ornadas

²²⁷ Freitas, op. cit., p. 19

²²⁸ Freitas, op. cit., p. 19

a mosaicos policromos, num estilo inspirado na arte chinesa, e encadernações «rendadas», onde são utilizadas largas cercaduras douradas lembrando rendas²²⁹.

Embora apenas os livros mais luxuosos, considerados verdadeiros *objectos de arte reservados a uma minoria de príncipes e de bibliófilos*²³⁰, fossem “merecedores” das melhores peles ou tecidos preciosos, e de um belíssimo trabalho decorativo gravado a ouro, o facto é que todos os livros, mesmo aqueles que se definem como livros comerciais, foram até ao século XVIII uma mercadoria dispendiosa e consequentemente valiosa, merecendo por isso ser convenientemente protegidos e ornamentados. Apesar do desenvolvimento da tipografia, que proporcionou um aumento muito significativo do público, o livro não deixou de ser, até ao século XVIII, um objecto destinado e acessível apenas a um determinado tipo de pessoas, num tempo em que *o papel era fabricado na forma, e as folhas impressas em prelos manuais*²³¹, e a necessidade da sua correcta conservação, apesar da sua produção em série, era um dever do encadernador. Ainda hoje, depois de tantos séculos, os livros cuidadosamente encadernados com materiais de qualidade, e de uma resistência quase perfeita, surpreendem pela durabilidade e pelo talento dos seus executantes.

O passar dos séculos assistiu a uma constante melhoria desta arte em Portugal, e se o século XV apresenta uma encadernação modesta, *com estampagens a seco, inspiradas no gótico, românico e mudéjar*²³², o século XVI adorna os seus livros com os *belos frisos da renascença, alguns corados de ouro*. Mas é na segunda metade do século XVII que o dourar a ferros se torna mais vulgar, imitando o estilo francês que dispõe com muita habilidade os efeitos dourados de finíssimos rendilhados, e que os encadernadores portugueses começam a dominar, executando belas obras, tornando-se assim *artistas (...) realizando jóias apreciáveis*²³³. É desta forma que as bibliotecas reais, eclesiásticas e das velhas casas fidalgas, se enchem de grandes dourados, impulsionando assim a encadernação no século XVIII, já com um nível artístico de extrema relevância.

O século XVII português fica marcado pela grande livraria da música de D. João IV, que a enriquece com essas belíssimas encadernações executadas por dois bem pagos²³⁴.

²²⁹ Febvre & Martin, op. cit., p. 150

²³⁰ Febvre & Martin, op. cit., p. 145

²³¹ Febvre & Martin, ibidem

²³² Lima, Matias, *A Encadernação em Portugal (...)*, Edições Pátria, Gaia, p. 47

²³³ Lima, op. cit., p. 48

²³⁴ Lima, ibidem

encadernadores de talento, João Marinheiro e Baltasar Couto, sobre a qual o Padre António Vieira diz nos seus *Sermões*: «*Athé hoje não houve no Mundo livraria de Musica, como a que S. M. tinha ajuntado de todo elle, e de todos os Mestres de todas as idades.*»²³⁵. Esta biblioteca foi enriquecida com *as melhores e mais raras obras sobre música, e outras de vária curiosidade*, que segundo Matias Lima foram em grande parte encadernadas em Itália, provavelmente pelo encadernador do Papa, Chequino, que estaria por vezes ao serviço de Vicente Nogueira, um dos responsáveis pelo enriquecimento da biblioteca de D. João IV.

Para além do rei, grandes personagens do século vão também enriquecer as suas bibliotecas, como D. Luís de Sousa, com os seus missais luxuosos; D. Fr. Álvaro de São Boaventura, bispo de Coimbra, que escolhe a prata para ornamentar as suas obras; Manuel Severim Faria de Sousa prefere *obras em chinez ricamente encadernadas em seda, com artísticas guarnições de metal*²³⁶; e o Marquês de Niza, os Condes de Unhão e Cantanhede, entre outros nobres, enriquecem as encadernações de carneira com os seus faustosos brasões gravados a ouro²³⁷.

Mas como não poderia deixar de ser, é com D. João V que a encadernação portuguesa atinge o seu maior brilho, não só pelo seu interesse por livros, mas porque a encadernação era também uma arte que o fascinava, conforme se pode observar num pequeno excerto narrado pelo Conde da Sabugosa e transcrito por Matias Lima:

«*Foi entre nós um grande amador de bellas encadernações El-Rei D. João V, o magnífico, que tinha enviados em todos os centros intellectuaes na Europa, com o encargo de comprarem as mais valiosas obras litterarias, e de as fazerem encadernar luxuosamente. A maior parte dessas maravilhas foram destruídas pelo terramoto, e pelo incêndio que se lhe seguiu.*

Os ricos exemplares doirados por folhas e com ellas azaradas; os de seixas finamente trabalhados com oiro; os que apresentavam os mais bellos ferros nos seus marroquins; as encadernações em velludo vermelho, tão nobres, e as de pergaminho, tão severas; as lindas capas de madeira com metaes preciosos e outras de segredo, com a sua pequena correição

²³⁵ Vieira, António, *Sermões* (...), Lisboa, Tomo XI, p. 293 (citado por Lima, op. cit. p. 48)

²³⁶ Machado, Barbosa, *Biblioteca Lusitana* (...), Tomo III, p. 369

²³⁷ Lima, op. cit., p. 48

onde se escondiam miniaturas profanas e licenciosas, ou relíquias devotas; as inúmeras encadernações de phantasia, feitas com pelle de animaes diversos, a phantera, o crocodilo, a serpente, o bacalhau e a phoca, tudo foi destruído na catastrophe de 1755.»²³⁸.

3.3.1 – A influência francesa na encadernação portuguesa

O espírito artístico de D. João V não só trouxe um grande momento de renovação tipográfica, como ao incentivar o desenvolvimento da gravura, através dos riquíssimos álbuns que os seus representantes nas grandes capitais europeias estavam incumbidos de coleccionar, introduziu em Portugal uma forte influência francesa na arte de encadernar. Graças ao mediador e coleccionador D. Luís da Cunha, um diplomata prestigiado que já havia trabalhado para o rei D. Pedro II, uma das mais importantes missões artísticas de D. João V foi cumprida, e a Portugal começavam a chegar belíssimas colecções de estampas e pinturas que o comerciante de livros francês Jean Mariette fora contratado para reunir e enviar ao monarca português.

Em 1727, chegam ao país vinte e um volumes, e no ano seguinte outros onze da encomenda feita a Jean Mariette antes de 1724. Cerca de quatro anos foi o tempo que o livreiro francês levou a juntar centenas de estampas, que posteriormente seleccionou, organizou e descreveu nos índices de cada um dos cento e seis volumes da colecção, sendo estes depois montados, legendados e encadernados²³⁹ com todo o esmero que uma colecção real merecia. Este trabalho de grandes proporções só foi possível devido à colaboração de artistas especializados, cujos nomes e salários não são detalhadamente conhecidos, pois a totalidade da obra foi paga por duas vezes, directamente a Jean Mariette, conforme consta dos *Documentos* publicados entre 1935 e 1936, pela Academia Nacional de Belas Artes, citados por Marie Thérèse Mandroux em *Les Mariette et le Portugal*: «*Les documents cites ci-dessous ne font état que de deux paiements partiels à Jean Mariette, l'un de 3290 livres, 6 sols, en 1724 (doc. n° VI), et l'autre de 1567 livres, 11 sols, en 1727 (doc. n° XXVII).*»

²³⁸ Conde de Sabugosa, Boletim da Sociedade de Bibliotecários Barbosa Machado, Ano I, n°1, pp.14 e 15 (citado por Lima, op. cit., p. 51)

²³⁹ Mandroux-França, Marie Thérèse, *Les Mariette et le Portugal*, p. 299

Apesar da ausência de descrição detalhada sobre os diversos artistas intervenientes nesta grande obra, os documentos citados avançam ainda que: «... *les titres, index et catalogues des recueils d'estampes étaient calligraphiés par Le Couteux pour la somme de 15 livres par volume et le célèbre Antoine-Michel Padeloup (...), qui obtiendra la charge de Relieur du Roi en 1733, recevait 80 livres pour chaque reliure.*»²⁴⁰.

É desta forma que as magníficas encadernações de Antoine-Michel Padeloup, um dos melhores encadernadores do seu tempo, chegam a Portugal. Ricamente revestidas a marroquim vermelho do *Levante* e decoradas a ouro com ferros das armas reais portuguesas, que eram propriedade do Rei D. João V²⁴¹, os faustosos volumes da colecção de estampas do rei foram mais uma das vítimas dos muitos e devastadores incêndios que se seguiram ao grande terramoto de 1755. Inicialmente destinados à Biblioteca Real, os volumes da colecção de estampas do rei foram colocados numa galeria no Palácio da Ribeira, especialmente construída para o efeito.

Segundo José de Figueiredo, autor do *Catalogue de l'Exposition d'Oeuvres d'Art Françaises existant au Portugal*, ocorrida em 1934, apenas dois volumes escaparam ilesos ao incêndio. O segundo de dois volumes, das *Obras de Jean Berain, Pintor de Decorações e de Ornamentos e Dessignador Ordinario do Gabinete del Rey de França*, composto por desenhos gravados deste ornamentista muito apreciado no seu tempo, esteve presente na exposição citada e encontra-se hoje na Biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa. Esta colecção é composta por 96 folhas, sobre as quais as gravuras foram montadas por colagem ou corte, conforme as suas dimensões. O frontispício apresenta os títulos bilingues, mas o catálogo tem as suas legendas em português. Marie Thérèse Mandroux sublinha o facto destas estampas não apresentarem, aparentemente, a assinatura dos Mariette que figuram habitualmente no verso das estampas que constituíam as colecções organizadas por eles²⁴².

Fig. 711

No entanto, a assinatura de Antoine-Michel Padeloup encontra-se neste volume, e parece ser para a autora suficiente para validar a origem desta obra como pertencendo à colecção de estampas organizada por Jean Mariette, para D. João V. O facto, é que apesar

²⁴⁰ Mandroux-França, op. cit., p. 299

²⁴¹ Figueiredo, José, *Catalogue de l'Exposition d'Oeuvres d'Art Françaises existant au Portugal*, pp. 11 a 13 (citado por Mandroux-França, op. cit., p. 300)

²⁴² Mandroux-França, op. cit., p. 307

da assinatura dos Mariette aparentemente não figurar nas estampas como era usual, a assinatura de Padeloup na encadernação vêm reforçar a sua origem, devido ao título de *Relieur du Roi*, cuja ligação próxima à família Mariette justifica a dedicação do encadernador de Luís XIV, às colecções que estavam a ser organizadas para D. João V.

Após a morte de Luc-Antoine Boyet, em 1733, Antoine-Michel Padeloup é chamado a substituí-lo no cargo de *Encadernador do Rei*, aos 48 anos de idade. Padeloup descendia de uma família de encadernadores que já no século XVII havia dado excelentes artífices. O seu avô, o seu pai, tios e primos, num total de doze encadernadores, ajudariam a impulsionar um dos mais famosos nomes da encadernação francesa, a que os séculos XVII e XVIII assistiram, adoptando os estilos antecedentes mas complicando cada vez mais os ornatos²⁴³. Nicolas Padeloup, um dos seus tios, instalou-se em Orléans, e o seu filho Nicolas II intitulou-se algumas vezes de *reliuer du duc d'Orléans*, embora não seja claro se se tratava do próprio Regente, ou do Duque Louis, seu filho.

Em 1712, aos 27 anos de idade, Antoine-Michel Padeloup abre o seu *atelier* de onde saem obras com pequenas etiquetas identificadas com o seu nome, permitindo assim uma correcta identificação dos seus trabalhos. É considerado o inventor das encadernações em mosaico do século XVIII, mas as que foram feitas para o Regente saíram das mãos de outro encadernador, o seu primo Augustin Du Seuil, ou mesmo de Nicolas Padeloup. Executou encadernações em mosaico²⁴⁴ para o Conde de Hoym, embaixador do rei da Polónia em França, enriquecendo a sua biblioteca, que seria vendida uns anos mais tarde, constituindo a primeira grande venda de livros raros do século. Antoine-Michel Padeloup encadernou ainda para a Marquesa de Pompadour, grande impulsionadora das artes. Seriam, no entanto, as encadernações à *dentelle*²⁴⁵ que Padeloup mais exploraria. No virar do século as encadernações começaram a exhibir exclusivamente uma cercadura dourada, imprensa em torno do plano da capa, imitando uma renda fina. Embora muitas vezes o nome de Antoine-Michel Padeloup seja apontado como o inventor deste tipo de decoração, é

²⁴³ Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Dourador e Decorador de Livros*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, p. 34

²⁴⁴ Encadernação em Mosaico – Designa um tipo de encadernação policroma, obtida com lacas e vernizes de cores variadas ou com a aplicação de pedacinhos de peles de várias cores e qualidades. in Faria, Maria Isabel, *Dicionário do Livro*, Guimarães Editores, p. 115

²⁴⁵ Encadernação à Dentelle – Tipo de encadernação na qual os elementos ornamentais imitam as rendas. in Faria, op. cit., p. 114

impossível afirmar que seja o seu primeiro autor²⁴⁶, apesar de ter assinado muitas das mais belas e harmoniosas *dentelles* conhecidas.

Como já mencionado, Antoine-Michel Padeloup terá então encadernado os álbuns de estampas que Mariette foi encarregue de compilar para D. João V, e consta-se que o seu filho, Jean Padeloup, terá executado também alguns trabalhos para D. José I²⁴⁷.

As numerosas encadernações de *demi-luxe* com as armas de Louis XV, provenientes, sem dúvida, dos ateliers de Padeloup e Du Seuil, e mais tarde dos seus sucessores Anguerrand, Dubuisson e Laferté, permitem traçar a evolução da decoração mais simples, que se foi complicando e enriquecendo, dando origem às *dentelles* que caracterizam o século XVIII, tal como o *pointillé*²⁴⁸ caracterizou o século XVII e as *fanfares*²⁴⁹ o fim do século XVI.

Fig. 712 a 716

Fig. 717 e 718

Já desde o século XVI que a França começara progressivamente a desenvolver com grande sucesso a arte de encadernar e dourar com ferros, dominando no aspecto estilístico e na técnica desta arte, em toda a Europa e até ao século XIX, através das obras de grandes artistas e oficinas como as de Le Gascon, Padeloup, Du Seuil, Dubuisson (que sucedeu a Padeloup no cargo de encadernador do Rei, entre 1758 e 1762), Monnier (os grandes rivais dos Padeloup e grandes decoradores da encadernação do seu tempo), os Derôme (família com catorze encadernadores, sendo o mais famoso Jacob Derôme, o *novo*, que abandonou

²⁴⁶ Michon, Louis-Marie, *La Reliure Française*, Paris, p. 104

²⁴⁷ Ernest, Thoinan, *Les Relieurs Français*, pp. 363 e 368 (citado por Lima, op. cit., p. 53)

²⁴⁸ Freitas, op. cit., pp. 29 e 30 – «Não se conhece o nome do artista que se acobertava no pseudónimo, tornado célebre, Le Gascon. Operário distintíssimo deixou um estilo seu. Cerca de 1620 começaram a ser notados os seus ferros em que o traço, em vez de ser uma linha seguida, era constituído por minúsculos pontinhos seguindo-se uns aos outros, o que dava às encadernações o aspecto de trabalhos de filigrana. Eram conhecidas por encadernações mil pontos. (...) Parece que Le Gascon se inspirou nas rosáceas góticas das catedrais: o entrelaçado das suas curvas finíssimas semelha muitas vezes as ferragens douradas que nessa época ornavam as janelas interiores das igrejas. (...) Usava poucos ferros combinando-os de forma a obter desenhos complicadíssimos, de grande harmonia. (...) Foi em 1640 a sua melhor época. Chega hoje a parecer impossível que um simples pontilhado, que a arte caprichava em ondular, desse um efeito frequentemente lindíssimo.»

²⁴⁹ Encadernação à la Fanfare – Tipo de encadernação do século XVII, caracterizada por motivos simples e delicados, formados exclusivamente por linhas curvas que representam flores, folhas, ramos espiralados que cobrem a capa por inteiro. in Faria, op. cit., p. 114 Freitas, op. cit., p. 29 – «Fanfarras: Clóvie Eve e Nicolau Eve, encadernadores do rei, trabalharam sob a direcção técnica de De Thou. Foram os principais encadernadores de Margarida de Valois. O seu estilo é conhecido modernamente – de 1800 para cá – por Fanfarras. Demasiadamente recamado: flores, folhas, raminhos delicados, espiras, ornatos vários onde predomina a linha curva, recobrem as capas dos seus livros, graciosas mas excessivamente cheias onde as pastas ficam afogadas pelos desenhos. A preocupação neste estilo era encher e ornamentar mas sem mau gosto nem monotonia.»

os desenhos pesados e complicados, inspirando-se no estilo da sua época e procurando motivos nas rendas de Veneza e da Flandres), Thouvenin e Simier, entre outros.

Portugal não foi excepção na influência desta grande escola de encadernação e o país vai sucessivamente adoptando os diversos modelos estilísticos que a França espalha pela Europa. Um certo toque local é adicionado aos estilos franceses²⁵⁰ que rapidamente se espalham pela encadernação portuguesa, devido a uma certa limitação técnica e estilística dos artífices nacionais mas também devido à sensibilidade ou percurso pessoal dos encadernadores portugueses, que apesar de não ter atingindo grande projecção não deixaram de dominar as técnicas desta arte.

É deste modo que surgem no país, na primeira metade do século XVIII, as decorações de tipo *semis*, fanfarra, *duseuil*, leque²⁵¹, losango central, *dentelle*, etc,²⁵² que vão enriquecer algumas encadernações portuguesas, principalmente as de luxo dos grandes coleccionadores, encadernações primorosamente executadas com os melhores couros artisticamente trabalhados com bonitas decorações e com guardas de seda ou papel de fantasia.

Fig. 719 e 720

Fig. 721

Após um período de estagnação artística, devido à morte de D. João V em 1750, e do terramoto cinco anos mais tarde, o fim do século XVIII e o início do século XIX assistem a mais um ponto alto da encadernação portuguesa, com novas influências decorativas francesas a proliferarem em bonitos exemplares de diários, ofícios, almanaques e folhinhas decoradas a ouro com ferros, ou bordadas a fio de prata e ouro²⁵³.

Até ao final do século XIX vários estilos artísticos sucedem-se, como o estilo Império que surge em França no início desse século, influenciado pelas antiguidades greco-romanas, fazendo sucesso até 1820 e tornando-se num estilo que no livro se traduziu no *mais imponente, austero e bem marcado, reconhecendo-se sem dificuldade*²⁵⁴.

²⁵⁰ Scherrer, Bernardette, *Manual de Encadernação – Técnicas Essenciais*, Lisboa, p. 17

²⁵¹ Freitas, op. cit., p. 31 – «Leques: Nos meados do século XVII apareceu um novo género de ferros e as rodas com desenhos semelhando rendas. Com a roda formava-se cercadura, ao centro punha-se um grande florão e a cada canto do rectângulo deixado pela renda, um quarto desse florão que semelhava um leque. Uma combinação de pequenos ornatos alongava o florão central e completava os ornatos dos cantos. (...) O aspecto formado pelo leque combinado com outros ferros, se não dava uma arte de difícil, era sempre de um efeito lindíssimo e aparatoso. (...)»

²⁵² Scherrer, ibidem

²⁵³ Scherrer, ibidem

²⁵⁴ Freitas, op. cit., p. 36

Mas as influências francesas não chegariam a Portugal apenas pelas obras encomendadas aos grandes encadernadores franceses, outros não tão famosos no seu país mas com os conhecimentos certos, encontraram em Portugal uma oportunidade de trabalho, não só na actividade livreira, como a família Bertrand, mas também na encadernação, principalmente numa época de convulsão política como a França atravessava. É neste contexto que o livreiro e encadernador João Gaspar Bertin, possivelmente parente da proprietária do *Grand Mogol*, Rosa Bertin, modista de Maria Antonieta e de D. Maria I, troca Paris pelo Porto, assinando um contrato com Pedro Ribeiro que lhe proporcionou a entrada no País sem grandes complicações²⁵⁵. O difícil não seria arranjar trabalho mas conseguir autorização da *Irmadade de Santa Catarina da Corporação dos Livreiros*, para trabalhar em Lisboa.

Juntamente com Bertin veio um outro francês, Pedro Dorbelin, e ambos encontraram trabalho na casa de um compatriota mercador de livros chamado João Baptista Reycend, para o qual os dois franceses encadernariam os livros que este venderia na sua loja no Largo do Calhariz. Os franceses não exerciam o seu ofício na loja de Reycend, local onde apenas os mestres livreiros que tinham passado no exame podiam trabalhar, mas sim no piso superior onde estava situada a casa deste.

Este caso particular de Bertin, apesar de não contribuir aqui para a questão artística das encadernações portuguesas executadas por franceses residentes em Portugal, ajuda a compreender o funcionamento da *Irmadade* que operava de modo muito exigente criando um monopólio nacionalista, principalmente na capital. Os mestres livreiros da *Irmadade* não facilitaram a sua solicitação para trabalhar em Lisboa livremente, apesar dos constantes requerimentos do francês, e o poder que a instituição detinha em parte devido à sua grande ligação com a nobreza da época, foi o suficiente para afastar Bertin da capital, relegando-o para o Porto definitivamente, onde a representação da *Irmadade* nessa cidade havia sido dissolvida em 1757, não colocando assim as objecções que a sua filial em Lisboa levantara. Em 1792, Bertin começa a trabalhar no Porto, presumivelmente na casa de Pedro Ribeiro, pois sabe-se que nela vivia no ano de 1798²⁵⁶.

²⁵⁵ Peixoto, Jorge, *António Narciso Pozier, Encadernador de Lisboa (...)*, F.C.G., Paris, pp. 5 e 6

²⁵⁶ Peixoto, op. cit., p. 12

Após quinze anos de trabalho dedicados à sua profissão, reconhecida pelos apreciadores de livros da capital nortenha, Bertin é preso na sequência das invasões francesas, mas consegue ser libertado graças aos principais negociantes do Porto e ainda aos escritores e bibliófilos que recorriam ao francês para encadernar os seus livros. Mas em 1811, durante a terceira invasão francesa, Bertin foi novamente preso e só conseguiu ser libertado dois anos mais tarde devido ao forte apelo de sua mulher. Após a sua libertação, perdeu-se o rasto do livreiro e encadernador francês, que pelo seu historial em muito deve ter contribuído para a encadernação portuense²⁵⁷.

O caso de Bertin não é único, mas ajuda a compreender o motivo pelo qual as influências dos encadernadores franceses a trabalhar em Portugal sejam de tão difícil estudo. O seu trabalho um tanto ou quanto marginal devido à forte pressão da *Irmandade lisboeta*, não permitiu que os nomes destes franceses atingissem a projecção que seria comum, dadas as inovações e as influências que traziam do seu país tão desenvolvido na arte de encadernar e dourar a ferros.

No entanto, entre os encadernadores franceses que vieram trabalhar para Portugal também se encontram alguns casos menos atribulados, como o do Francisco (ou Firmino)²⁵⁸ Mariette, domiciliado em Lisboa, com estabelecimento na Rua Larga de S. Roque junto à Travessa da Trindade, no ano de 1793. Desconhece-se se o percurso deste encadernador em Portugal passou pelas mesmas dificuldades e se era familiar dos Mariette responsáveis pela colecção de estampas de D. João V. No entanto, essa ligação é possível e talvez justifique a sua oficina em Lisboa, aparentemente sem as dificuldades que surgiram a Bertin. Este Mariette encadernador foi provavelmente o introdutor, em Portugal, do hábito de identificação do autor das encadernações, mediante marcas impressas coladas na guarda dos livros, reclamando assim o estatuto de autoria que reafirma o distanciamento do já desgastado e pouco justo atributo de artífice a estes verdadeiros criadores. Em Lisboa foi Mariette que adoptou esta marca gráfica, e no Porto o encadernador José de Oliveira e Castro, nos finais do século XVIII e primeiro quartel do século XIX.

²⁵⁷ Peixoto, op. cit., p. 15

²⁵⁸ Lima, op. cit., pp. 54 e 55

3.3.2 – Encadernadores e encadernações portuguesas

A dificuldade em estudar o percurso dos encadernadores portugueses reside na escassez de documentação e no facto de este andar oculto sob o nome de livreiro durante muito tempo. No entanto, a segunda metade do século XVIII vai tornar-se uma excepção, devido ao Arquivo da Irmandade de Santa Catarina, em Lisboa, onde se encontram variadas informações nos livros de *Matrículas dos Aprendizizes e Oficiais*, *Registo de Carta de Exame* e *Registo de Licenças*²⁵⁹.

Os encadernadores portugueses, na sua maioria, executaram *trabalhos magníficos, pródigos de ouro*²⁶⁰, mas vêem as suas obras saírem das oficinas anonimamente. O estudo de Matias Lima sobre a *Encadernação em Portugal* aponta no entanto dois encadernadores-artistas, Mateus Nogueira, de Lisboa, e António Pires Henriques, do Porto. Mateus Nogueira, encadernador lisbonense do século XVII, início do século XVIII, era uma artista de reconhecido mérito, e poderá ter sido um dos encadernadores portugueses a trabalhar para o rei, visto que foi ele quem encadernou a maior parte dos livros de abade Diogo Barbosa Machado, o autor da *Biblioteca Lusitana*, e um dos mais importantes membros da Academia Real de História portuguesa.

Quanto a António Pires Henriques, Matias Lima atribuiu-lhe, embora com algumas reservas, a autoria de algumas obras que se encontram no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia, devido a um recibo assinado pelo livreiro e encadernador dos montantes cobrados pelos livros (todos vindos de Veneza), que vendeu e encadernou: «*Por três livros p.^a o Coro chamados Saltério, gradual e antefunario (...) 9.600.*»²⁶¹. Identifica-os do seguinte modo: *Saltério* datado de 1742, com tábuas forradas a couro lavrado; *Gradual* de 1752, uma encadernação também em *couro lavrado com grandes pregos de metal doirados nas pastas, correias de couro (...) e fitas para marcação das folhas*; e ainda o *Antifonario* de 1741, que reproduz e descreve da seguinte forma: «*Encadernação em madeira forrada a couro, com ornamentos a seco. Cercadura rectangular nas pastas seguida doutras em diagonal, de repetido ornato, formando triângulos e losangos, estes revestidos de florões.*

²⁵⁹ Lima, Matias, *Encadernadores Portugueses (...)*, Edições Pátria, Gaia, p. 10

²⁶⁰ Lima, Matias, *A Encadernação Portuguesa (...)*, Edições Pátria, Gaia, p. 53

²⁶¹ Lima, op. cit., p. 54

Aplicações metálicas no centro e nos cantos, ornadas de estrelas; fechos quebrados. É das três encadernações a mais valiosa e bela (...), trabalho presumível de Pires Henriques.»²⁶²

A listagem de livreiros encadernadores, que o historiador retira dos vários livros de *Registos e Matriculas* da Casa dos Vinte e Quatro existentes no Arquivo da Irmandade de Santa Catarina, não tem qualquer valor do ponto de vista artístico, pois não avança ou atribui obras ou características técnicas, influências ou inovações particulares, mas é importante do ponto de vista histórico e bibliográfico; quanto mais não seja, para se conseguir ter uma noção da dimensão da actividade livreira e da arte da encadernação portuguesa. Os nomes, local das lojas e oficinas, e os anos em que laboravam, ajudam a estabelecer uma malha bibliográfica, que embora não seja relevante para esta pesquisa, permitem ter uma noção da dimensão desta actividade não só em Lisboa, mas também pelo resto do país, relatando nomes e lojas em Coimbra, Castelo Branco, Barcelos e Porto.

Da vasta lista de livreiros encadernadores, um deles levanta alguma curiosidade: Em 1794, na Rua Larga de São Roque, um homem chamado José Firmino Maciel, exercia o seu ofício, na mesma rua e na mesma altura, em que Matias Lima coloca o francês Francisco (ou Firmino) Mariette. Curiosa a coincidência geográfica e temporal e ainda mais curioso a parecença ou confusão de nomes. Como é sabido muitas vezes os nomes estrangeiros eram *aportuguesados* de forma a não encontrarem grandes obstáculos à sua integração profissional do país. Será que seriam a mesma pessoa? É possível. Pelo menos poderia justificar o percurso menos atribulado deste francês, comparativamente a outros compatriotas seus.

Embora a identificação das encadernações por parte dos seus autores não tenha tido uma grande adesão em Portugal, e não seja por isso tarefa fácil, se não mesmo quase impossível, atribuir autoria de obras a determinados encadernadores, salvo raras excepções, o que se pode dizer é que, de um modo geral, a maioria das obras que saem das oficinas dos séculos XVII e XVIII são maioritariamente de dois tipos de encadernações: as encadernações inteiras²⁶³ de carneira natural, escurecida ou mosqueada, com lombadas de nervuras apresentando algumas casas trabalhadas a ouro, e pastas sem qualquer elemento decorativo; e as encadernações de pergaminho, com pastas moles e lombadas lisas,

²⁶² Lima, *ibidem*

²⁶³ Tipo de encadernação onde tanto a lombada como as pastas são cobertas com um único tipo de material, que tanto pode ser de couro (inteira de couro), como de pano (inteira de pano).

também sem qualquer ornamento, ou então com pastas duras e nervuras, com florões ou outros motivos nos rótulos ou entre-nervos²⁶⁴.

Fig. 722 e 728

As exceções cabem naturalmente às obras executadas para a monarquia e a nobreza, que mandam enriquecer os seus livros com bonitas capas encadernadas com as melhores peles, onde os seus brasões são faustosamente gravados a ouro ao centro da pasta, rodeados por outros elementos decorativos de influência francesa.

Apreciadores destas belas encadernações eram figuras como o Marquês de Pombal; o secretário de estado, Diogo de Mendonça Côrte Real; o patriarca de Lisboa, D. Tomaz de Almeida; o Marquês de Anjeja; o arcebispo de Braga, D. José de Bragança; o bispo da Guarda, D. Jerónimo rogado do Carvalhal e Silva; e ainda os bispos do Porto.

Matias Lima apresenta algumas das mais *formosas* encadernações do século dezoito, começando por destacar a encadernação dos *Regimentos das Contas do Reyno, e Casa*, de 1708, que existe na Biblioteca da Universidade de Coimbra. Como muitas das mais bonitas encadernações, esta também é toda ela forrada a carneira vermelha, ricamente revestida a ouro. Ao centro o brasão de D. Pedro II rodeado de várias espirais enquadradas por cantos com os mesmos motivos, agora predispostos em forma de leque, envolvidos por uma cercadura de videiras com pequenas aves poisadas, um tipo de friso muito comum nas encadernações francesas. Estilo decorativo a que os franceses chamam de *à l'éventail*²⁶⁵ e os portugueses de *leque*.

Fig. 729

Os já mencionados *Estatutos da Universidade de Coimbra do anno de 1772*, que se encontram no Arquivo dessa Universidade, são também encadernados com carneira vermelha ricamente dourada com cercaduras vegetalistas e as armas de Portugal da época de D. João V, ao centro. A envolver o brasão, um padrão de anéis e losangos de ouro, numa clara recriação do estilo *semis*²⁶⁶ francês. Esta obra é ainda enriquecida com cantoneiras e fechos de prata gravados.

Fig. 730

Da colecção do historiador, a obra: *Brasão de Armas de Caetano de Oliveyra da Matta cavalleiro Professo na Ordem de Christo*, datada de 1757, continua a demonstrar a preferência pela carneira vermelha, ricamente decorada com duas cercaduras iguais

Fig. 731

²⁶⁴ Scherrer, op. cit., p. 17

²⁶⁵ Encadernação *à l'éventail*: Encadernação em pele, característica do século XVII, ornamentada com ferros dourados, estampados, formando leques nos quatro cantos das pastas e um outro ferro circular, ao centro. in Faria, ibidem

²⁶⁶ O estilo *semis* caracteriza-se pela contínua repetição de um pequeno elemento decorativo, formando um padrão homogéneo.

representando a caça ao veado, ao javali, à lebre e à perdiz, com cavaleiros e peões, galgos e perdigueiros²⁶⁷. Ao centro e nos cantos motivos florais, que se encontram igualmente espalhados em grande harmonia pela restante pele. Uma mescla de elementos de várias épocas, com uma possível influência do estilo *semis* na repetição das pequenas flores, cercaduras com motivos vegetalistas e animais, típicas das encadernações à *dentelle* muito em voga no século XVIII, e um grande florão ao centro e outros mais pequenos aos cantos, num tom *aldino* tão apreciado na renascença, embora mais ricos e elaborados ao gosto do século XVIII.

Da sua colecção menciona ainda a obra *Avisos e reflexões sobre o que deve obrar hum religioso para satisfazer ao seu estado, por um religioso beneditino*, de 1751, da qual diz ser uma *formosa encadernação no estilo de Gascon*. De facto a composição ricamente decorada com cercaduras, onde aves, abelhas, serpentes e caracóis se entrelaçam com motivos vegetalistas, envolve uma composição em leque que é separada da grande rosácea ao centro (feita com os mesmos ferros dos cantos), por uma cercadura cheia de flores e frutos (típica das decorações à *la dentelle*) entre os quais a romã, um dos elementos decorativos utilizados por Jacob Derôme. A influência de Gascon é a mais visível, pois a rosácea e os cantos feitos com os mesmos ferros, no meio de uma decoração muito exaustiva, é típica deste francês, no entanto, a sua maior característica técnica que se caracteriza pelo pontilhado dos ferros, não aparece aqui, acentuando que a sua influência é apenas temática e compositiva, e não técnica e operativa. Esta rica decoração onde variados estilos franceses se misturam surpreende ainda pela utilização da abelha, símbolo do trabalho, elemento pouco comum nesta época e característica do estilo *Império* que aparece no início do século XIX, o que poderá indicar que esta encadernação é posterior à data da obra.

Fig. 732

A encadernação da obra *Rimas Sonoras*, de Simeam Antunes Freire, de 1731, apresenta uma composição mais simples, mas igualmente rica, também sobre carneira vermelha, com uma larga cercadura de romãs e flores variadas, semelhante as cercaduras francesas utilizadas nas *dentelles*. Ao centro os mesmos motivos vegetalistas a rodearem um grande florão construído com diversos ferros diferentes.

Fig. 733

Nem só de ricas decorações a folhas de ouro são adornadas as encadernações portuguesas, e o historiador dá a conhecer mais uma obra da sua colecção, *Officia Própria*

Fig. 734

²⁶⁷ Lima, op. cit., p. 58

Sanctorum, de 1756, com tábuas forradas a couro e decorada a relevo, chamada de impressão a seco²⁶⁸, com cinco conjuntos divididos por filetes dourados e flores sobrepostas nos cantos.

Fig. 735

A Biblioteca do Palácio de Mafra, possuiu no século XVIII uma oficina de encadernação, da qual hoje os únicos vestígios conhecidos são as próprias obras em que a palavra *Mafra*, na lombada, indica a sua autoria, conforme se pode observar numa belíssima encadernação de um *Missale Romanum*, impresso na Régia Oficina Tipográfica. Desta época, a biblioteca tem ainda no seu espólio algumas encadernações a seco, e outras gravadas a ouro sobre pele, das quais infelizmente não podemos aqui reproduzir imagens de forma a ilustrar uma análise aprofundada dos estilos predominantes.

O nível das encadernações portuguesas não chegou ao esplendor das encadernações francesas, e as composições exploradas foram muitas vezes uma mistura de vários estilos e de elementos decorativos diversos desses mesmos estilos, mas o certo é que os encadernadores portugueses, mesmo não alcançando o estatuto de artistas como os seus colegas franceses, deixaram um legado importante fazendo com que a encadernação nacional atingisse também no século XVIII um momento de grande qualidade e brilho.

O parágrafo com que Matias Lima termina a sua análise da encadernação do século XVIII, resume de modo exemplar e justo o apogeu desta arte em Portugal:

«As encadernações do século dezoito!

Alindam as nossas livrarias com o oiro profuso dos seus marroquins, a púrpura solene dos seus veludos, a brancura festiva das suas sedas, a sumptuosidade das suas lombadas, o lavrado das suas folhas...

*São exemplares admiráveis que comprovam, brilhantemente, a existência artística da encadernação portuguesa!»*²⁶⁹.

²⁶⁸ Freitas, op. cit., p. 121 - «A impressão a seco, embora não utilize a folha de ouro, é da competência do dourador. O carácter deste trabalho é absolutamente monástico. Iniciado nos conventos da Grécia, passou daí à Alemanha e, a seguir, à Itália. Ao aparecer a folha de ouro, vistosa e opulenta, foi abandonada mas, nos tempos modernos, foi reconhecida e apreciada a sua elegância austera. (...)»

A impressão a seco é também chamada de *impressão a frio*, e nela são utilizados habitualmente punções de aço, podendo no entanto serem utilizados os que se usam para dourar que são de bronze ou latão.

²⁶⁹ Lima, op. cit., p. 59

3.3.3 – A arte de dourar

A arte de encadernar e a arte de dourar são dois mesteres distintos, mas estão de tal forma interligados, que afirmar que uma completa a outra não é totalmente exagerado. O desenvolvimento da encadernação, ao longo dos séculos, foi criando diversos tipos de ligação à arte de dourar. Até ao século XIX o encadernador dourava os seus próprios trabalhos, dominava as duas artes, e concebia as capas do livro como um todo. Com o aparecimento do chamado livro industrial, não só as encadernações mais aprimoradas a ouro começaram a ser cada vez mais raras como também o encadernador e o dourador foram deixando de ser um só.

O século XX assiste a uma separação destas duas artes, encontrando-se poucos encadernadores que dominam a arte de dourar. As oficinas de *douradores*, com a sua maior ou menor variedade de ferros, vão tornar-se num serviço a que os encadernadores recorrem quando finalizam a encadernação dos seus livros, mas de um modo geral, os encadernadores que executam obras de grande qualidade técnica, onde as boas peles e as guardas de bonita fantasia enobrecem o seu trabalho, tem boas noções da arte que é agora dominada pelos *douradores*. A exigência de um bom conjunto de ferros para operar as técnicas de decoração a folha de ouro, é um dos maiores obstáculos ao domínio desta arte por parte do encadernador artístico actual. No entanto, existem boas oficinas que suprimem essa necessidade completando a decoração dos livros encadernados a pele, que pretendem recriar estilos antigos através da decoração a ouro, com ferros que reproduzem muitas vezes motivos característicos de determinadas épocas.

Embora o final do século XIX e todo o século XX apresentem novas propostas gráficas e técnicas ao nível da encadernação, as capas forradas a pele e gravadas a ouro muito ao estilo do século XVII e XVIII são ainda hoje muito apreciadas. Por muito bonitas e inovadoras que sejam as encadernações do último século, principalmente as influenciadas pelos movimentos artísticos mais interessantes dos primeiros trinta anos do século XX, uma bonita encadernação em pele, ou mesmo uma meia francesa, revestidas a ouro, nem que seja apenas na lombada (no caso da meia francesa), é sempre uma peça que qualquer apreciador de livros gosta de ver na sua biblioteca.

Maria Brak-Lamy não ficou pelo seu *Manual do Encadernador*, onde apresenta algumas breves noções da arte de dourar, e dedicou a esta um segundo volume intitulado *A Arte do Livro: Manual do Dourador*. Mais uma vez, e antes de começar a especificar os passos desta arte, preocupa-se em fazer uma abordagem histórica e estilística, que segundo afirma é de extrema importância para um *trabalho consciencioso*.

Importante para uma eficaz concretização prática de um determinado estilo decorativo, seria a possibilidade de trabalhar com uma colecção de ferros completa, que permitiria recriar uma determinada proposta estilística. No entanto, Brak-Lamy sugere ao encadernador que pretende decorar as suas obras, que adquira pelo menos o indispensável: «... uma roda de filete simples, outra de filete duplo e uma outra com qualquer desenho; dois ornatos em tamanhos diferentes; dois cantos iguais, um para a direita outro para a esquerda; dois ferros para os lombos, três colecções de letras e o respectivo componedor.»²⁷⁰.

Por entre conselhos técnicos e metodologias de trabalho, as preocupações estéticas continuam a ser uma constante, exemplificando por exemplo, a correcta aplicação do *lettering* na lombada: «...escolhem-se as letras em harmonia com o espaço a preencher, colocam-se no componedor formando as palavras a imprimir. (...) Se for possível intercala-se um espaço, dos mais fininhos, de letra a letra o que torna o dístico mais legível e lhe dá melhor aspecto (...) a dividir as palavras põe-se um espaço maior»²⁷¹.

Continuando com as preocupações estéticas desta arte, a autora reforça a necessidade de rigor quando se pretendem reproduzir estilos decorativos antigos, com ferros diversos. A correcta conjugação dos desenhos, respeitando as características desses mesmos estilos que identificam uma determinada época, reflecte um correcto conhecimento estilístico, que ajuda a valorizar a obra na qual se pretende recriar um determinado género decorativo.

Tal como noutra qualquer forma de expressão artística a transição de um estilo para outro não se fez bruscamente, e também na arte de dourar *há sempre um período de transição em que os conservadores permaneciam fiéis ao estilo que ia decaindo enquanto os modernistas abraçavam o estilo novo. Isto dava lugar umas vezes à fusão dos dois, no*

²⁷⁰ Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, p. 280

²⁷¹ A reprodução parcial dos seus textos serve apenas o propósito de conseguir um enquadramento histórico, estético e técnico desta arte, cujo desenvolvimento no século XVIII se pretende explorar.

*período transitório, outras vezes, durante um período que chegava a prolongar-se bastante, a empregarem-se os dois estilos, simultaneamente*²⁷².

Os estilos que se desenvolveram ao longo dos séculos, nomeadamente os que fizeram a transição do século XVII para o século XVIII, e deste para o seguinte, que influenciaram a decoração de livros portugueses desse tempo, são, como já mencionado, exclusivamente franceses, pois foi a encadernação francesa no seu maior apogeu artístico que trouxe para Portugal as suas riquíssimas composições gravadas a ouro. No entanto, o que se observa maioritariamente nas encadernações nacionais desta época são interpretações desses estilos, e não uma completa e correcta adopção desses géneros estilísticos. Nas encadernações portuguesas do século XVIII encontram-se miscelâneas decorativas, tentativas de recriação dos modelos franceses que iam chegando a Portugal.

A vontade de recriar as belíssimas composições francesas, fruto não só do génio criador do artista grandemente reconhecido do seu país, como também das belíssimas e perfeitas colecções de ferros de dourar, tornava-se numa tarefa complicada essencialmente pela dificuldade técnica de operar sem o material correcto. É certo que Portugal nunca viu nascer um génio criativo desta arte, como a França viu sucessivas gerações trazerem mais do que dois excelentes criadores e inovadores estilísticos. O caso português, em grande parte, e sem dúvida pelo difícil percurso artístico do país que conseguia ver mais *artes menores* que qualquer capital europeia evoluída, apenas consegue na encadernação assimilar variadas influências, que ao estilo popular vai compondo as suas próprias decorações.

Apesar da ausência de grandes vultos artísticos, ou de propostas estilísticas, os encadernadores portugueses que souberam *olhar* o que se fazia lá fora conseguiram dar brilho a esta arte, demonstrando um bom domínio técnico, e apesar de tudo, alcançando um resultado visual de qualidade bastante satisfatória, tendo em vista as condições em que esta arte se desenvolveu. Sem ensino institucionalizado e sem uma produção teórica que auxiliasse os artífices, apenas sustentados por uma grande vontade em aprender com as obras dos grandes mestres franceses.

²⁷² Freitas, Maria Brak-Lamy, *A Arte do Livro – Manual do Dourador (...)*, Livraria Sá da Costa, Lisboa, pp. 11 e 12

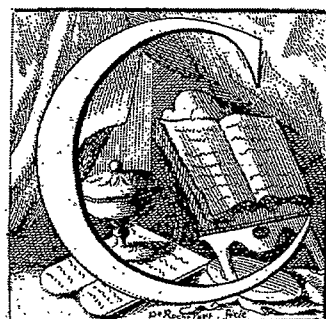
É desta forma que em Portugal aparecem muitas vezes composições com elementos retirados de estilos diversos. As encadernações francesas *à dentelle*, *à la fanfare*, *à l'éventail*, ao estilo Gascon, Padeloup, Derome, entre tantos outros, vão juntamente com alguma influência italiana, inspirando os encadernadores portugueses que elaboram composições, em que por vezes se identificam elementos de diversos estilos, facto que por si só já *classifica* ou *identifica* pelo menos um padrão na encadernação dessa época.

Dois séculos mais tarde, e noutro contexto, Maria Brak-Lamy propunha uma fórmula de utilização dos estilos, tal como fazia para a utilização das cores das peles. A adequação gráfica ao conteúdo literário continua presente e faz do encadernador um indivíduo mais culto do que muitas vezes se julga.

«Em encadernação deve-se, como regra geral, empregar os estilos em conformidade com a obra a encadernar, preferindo sempre os definidos e empregando os de transição, ou combinados, apenas quando o assunto do livro o exige.»²⁷³



²⁷³ Freitas, op. cit., p.12



APÍTULO 4

Estruturas gráficas do livro setecentista

4.1 – As publicações da Academia Real de História Portuguesa

O livro setecentista português fica marcado essencialmente pelas bonitas e sempre cuidadas publicações da Academia Real de História Portuguesa. Grandes volumes, geralmente de formato *in 4º* ²⁷⁴, com um anterrosto onde apenas o título da obra, impresso a preto, se observa ao centro da página, abrindo o caminho à folha de rosto.

De composição sóbria, em contraste com os frontispícios arquitectónicos dos séculos anteriores, o título a preto e vermelho encabeça a página seguido da oferta ou da dedicação do autor a *ElRei D. João V. Nosso Senhor*, cujo nome impresso no ponto maior utilizado antecede o nome do autor da obra, ambos utilizando sempre a cor vermelha. Ao nome do autor, segue-se em tamanho mais pequeno, o título, seguido da indicação do tomo a que corresponde, no caso de serem mais do que um. Por vezes esta indicação aparece antes da dedicação ao rei, não havendo uma fórmula exclusiva para a colocação desta informação.

Após este primeiro, e mais extenso bloco de texto, a folha de rosto é decorada com uma pequena vinheta, que pode variar de obra para obra e também de volume para volume. O segundo bloco indica o local de impressão, que no caso das publicações da Academia Real de História Portuguesa tiveram sempre lugar em *Lisboa Occidental*, primeiramente na Oficina de Pascoal da Silva, *Impressor de Sua Majestade, e da Academia Real*, mais tarde na Oficina de José António da Silva, *Impressor da Academia Real*, e por último na Régia Oficina Silviana, *e da Academia Real*, tendo algumas das obras sido impressas noutras oficinas que não as que estavam ao serviço da Academia, conforme já mencionado. Uma fina linha separa este bloco de texto, que é concluído com a indicação da data, sempre em numeração romana como era usual na época, terminando com a indicação de que a obra possui todas as *licenças necessárias*.

²⁷⁴ Os incunábulos e os livros impressos até 1800 eram executados com papel cuja produção era feita em *formas* com determinadas dimensões. A cada formato foi dada uma designação, pela qual se identificariam as dimensões dos livros.

Para os formatos entre 28 e 37 cm chamou-se *in folio*, entre 28 e 38 cm: *in 4º*, entre 20 e 28 cm: *in 8º*, entre 15 e 20 cm: *in 16º*, entre 10 e 15 cm: *in 24º*, e com menos de 10 cm: *in 32º*.

A ilustrar a abertura destas obras, encontrava-se geralmente a gravura alegórica desenhada por Vieira Lusitano, gravada tanto pelo próprio como por François Harrewyn e Rochefort. A gravura podia ser colocada entre o anterosto e o rosto, em página impar, ou lado a lado com a folha de rosto, em página par, como era usual quando se tratava de um livro com o retrato do seu autor. Também aqui não parece ter existido um consenso gráfico, pois as duas variantes aparecem constantemente nas publicações da Academia.

A cor e o corpo das letras varia consoante a importância do seu conteúdo, numa alternância harmoniosa, ilustrando graficamente uma hierarquização da informação. A utilização da caixa alta e da caixa baixa, assim como dos caracteres em itálico, em alternativa ao estilo regular ou normal, complementam essa hierarquia gráfica do texto. Esta composição, característica destas publicações, tornar-se-ia numa imagem visual que marcaria o livro português deste período, não só pela natureza das suas obras, mas principalmente pela construção gráfica, que ficaria conotada com a excelência da tipografia já alcançada em França, e que Portugal, através da Academia Real de História Portuguesa, queria igualmente atingir.

A abertura da obra, que incluía os textos respectivos às licenças e autorizações, começa sempre com a dedicação ao monarca, onde uma bonita vinheta cabeção, ora com as armas de Portugal ora com ilustrações alegóricas, encabeça a primeira página sempre com uma simples mancha gráfica, onde a palavra *Senhor*, abaixo da vinheta, é acentuadamente destacada em mais um momento gráfico de exaltação do monarca.

O texto iniciado por uma letra capitular gravada a buril, quer por Debrie ou por Rochefort, ficaria também marcado ao longo da obra consoante a sua importância e divisão estrutural, pela contínua utilização destes elementos decorativos com cerca de quatro centímetros de lado, com uma precisão do desenho e do buril de grande rigor e de elevada qualidade. Os gravadores franceses encarregues do desenho e gravação destas pequenas chapas não ficaram apenas por uma única família de caracteres, visto existirem várias letras iguais, mas com decoração diferente, assinadas pelo mesmo autor, levantando-se a hipótese de poderem ter sido gravados mais do que um alfabeto completo (ou quase) por cada gravador. Mas a possibilidade das capitulares terem sido abertas avulsas e não em famílias não é totalmente improvável, tendo em conta a variedade e a quantidade de obras analisadas que não permitiram reunir um alfabeto completo.

A estrutura gráfica estaria aparentemente delineada desde as primeiras publicações, conforme se pode constatar pelo primeiro volume da *Colecção dos Documentos, Estatutos e Memórias da Academia Real de História Portuguesa*, impresso por Pascoal da Silva em 1721. Embora esta obra ainda não tenha a presença dos gravadores franceses, a estrutura gráfica é idêntica à das publicações que uns anos mais tarde utilizariam as vinhetas e as capitulares de Debrie e Rochefort. Aqui, os elementos decorativos são de inferior qualidade (destacando-se no entanto, uma bonita alegoria com o lema da Academia), quando comparados com os que pouco tempo depois os viriam substituir, mas a estrutura gráfica seria sempre a mesma. Margens grandes, principalmente dos lados e ao pé das páginas, mais estreitas à cabeça, onde tanto nas páginas ímpares como nas páginas par, vinhetas cabeção decorativas ou alegóricas decoram o início de capítulos ou de partes de uma obra, sendo muitas vezes um espaço de ilustração do conteúdo narrado. As chamadas vinhetas remate, por se utilizarem para preencher as últimas páginas de um capítulo, variam entre motivos florais e alegóricos, que após a chegada dos franceses transformam os espaços muitas vezes ocupados por elementos decorativos xilogravados, em mais um momento decorativo de grande interesse do livro português.

A utilização de uma ilustração inserida num bloco de texto não é frequente, mas observa-se em algumas obras, principalmente em momentos em que é feita uma descrição de algo, de um objecto, de um local, ou mesmo de uma teoria ou acontecimento astronómico, justificando-se a interrupção da mancha de caracteres de forma a inserir uma pequena gravura para melhor ilustrar o assunto falado. Interessante também é a utilização de pequenas chapas gravadas com caracteres cuja não existência em tipo de imprensa, durante grande parte do século XVIII em Portugal, como os hebraicos, reclamava também a chapa e o buril, e ainda algumas pequenas siglas específicas como as utilizadas nas *Memórias dos Templários*, que não estando disponíveis nas caixas dos tipógrafos, eram delegadas aos gravadores. As gravuras de página inteira, exceptuando a de abertura, não são comuns nestas publicações, encontrando-se no entanto, alguns mapas, folhas desdobráveis com árvores genealógicas e reproduções de selos antigos.

A interacção entre o tipógrafo e o gravador é, nestas publicações, algo extremamente presente, na medida em que os elementos decorativos não são apenas algo que os tipógrafos têm à sua disposição para colocar entre as manchas de texto, mas antes, na sua maioria,

elementos que necessitam de ser gravados consoante as informações contidas na obra.

As publicações da Academia foram de facto as obras que do ponto de vista gráfico mais impressionaram e conquistaram o público apreciador de livros. A excelência dos caracteres utilizados, inicialmente estrangeiros e posteriormente fundidos por Jean Villeneuve, aliado a uma harmoniosa articulação dos vários elementos decorativos de grande qualidade, resultaram numa agradável mancha gráfica que o resto do século XVIII português jamais voltaria a alcançar.

Das várias obras analisadas com encadernações de origem, tanto em Lisboa, como em Mafra e em Coimbra, apenas se pode concluir que eram geralmente inteiras de pele castanha, com pastas lisas sem qualquer tipo de decoração, e lombada com nervos, decoradas nos entre-nervos com ferros simples, de motivos florais ou arquitectónicos, com o título abreviado da obra gravado a ouro no segundo entre-nervo superior.

A pouca investigação feita sobre esta arte, limita a identificação e análise destas pastas que envolvem as obras da Academia Real de História Portuguesa. No entanto, é possível que, tal como mais tarde a Impressão Régia, as obras fossem vendidas em caderno, ou seja, sem qualquer tipo de encadernação, ou encadernadas com inteiras de pele, mediante um preço superior. As várias dezenas de volumes analisados, em pelo menos quatro bibliotecas distintas dispersas pelo país, apresentavam o mesmo tipo de encadernação e decoração nos entre-nervos, podendo desta observação concluir-se que a proveniência seria a mesma. Tal como a Impressão Régia, a Academia Real de História Portuguesa poderia vender as suas publicações encadernadas por encadernadores das suas oficinas, ou outros com oficina em Lisboa que trabalhassem em particular para a instituição.

Este tipo de encadernação simples, mas de qualidade, sugere que as obras podiam ser vendidas já encadernadas, mediante preferência do cliente mais comum, que pretendesse adquirir a obra finalizada e pronta a guardar na estante. É possível que algumas publicações da Academia fossem decoradas com maior luxo, nomeadamente com decoração nas pastas e por vezes com as armas de Portugal ao centro, dependendo do gosto e recursos financeiros do seu proprietário. As encadernações analisadas eram simples, mas enobreciam a obra devido à inteira de pele e à riqueza da lombada. Eram encadernações que de um modo geral serviam as bibliotecas mais comuns, pelo que apenas a exigência de

uma lombada decorada, única parte visível nas estantes de qualquer biblioteca, justificava o custo da folha de ouro e o trabalho moroso despendido na sua realização.

Possivelmente as obras que eram oferecidas ao Rei, ou se destinavam às bibliotecas de grandes bibliófilos e apreciadores de livros, poderiam ostentar outro tipo de encadernações, ou mesmo o tempo tenha proporcionado a alguns volumes uma nova capa, agora mais luxuosa. O facto, é que como já mencionado, a falta de estudos sobre esta matéria, assim como a impossível identificação do encadernador que executou determinada obra, não permite afirmar que algumas encadernações sejam daquela época, ou posteriores, como é o caso de alguns volumes da *Colecção de Documentos, Estatutos e Memórias da Academia Real de História Portuguesa*, que se encontram na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, encadernados com inteiras de pele vermelha e decoração nas pastas, com brasão ao centro, que se apresenta com guardas de papel marmoreado, algo que em França estava apenas a começar a desenvolver-se. O caso destes volumes não é único, e tanto podem ser encadernações da época mandadas fazer por um nobre amante dos belos livros (do qual o brasão poderia de facto ajudar a esclarecer alguma coisa), ou terem sido posteriormente restauradas e acrescentadas as guardas mais modernas. Serem encadernações já do fim do século, ou mesmo do século XIX, é também uma hipótese.

Muito mais não se pode dizer sobre este assunto, sob pena de se tornar apenas especulação, mas aquilo que foi mencionado ajuda pelo menos a contextualizar a quase impossibilidade de no âmbito deste trabalho, avançar muito mais sobre esta matéria.

4.2 – As publicações da Régia Oficina Tipográfica

Enquanto as publicações da Academia Real de História Portuguesa dominaram a primeira metade do século XVIII, foram as da Régia Oficina Tipográfica que, após um período de declínio no livro português, depois da morte de D. João V e do terramoto, ajudaram o livro a encontrar um novo momento, não só editorial, mas também gráfico.

A Régia Oficina Tipográfica tornar-se-ia num centro impressor destinado a promover a cultura, e a sua divulgação, e como tal a estrutura gráfica dos seus livros encontraria novas formas. O livro é agora um veículo de difusão da cultura escrita para o povo, e não

um objecto de narração e documentação das memórias e feitos do país, que embora necessários, não se transformaram em objectos para o uso comum, mas sim para uma elite intelectual.

Os formatos mais pequenos, muitas vezes no chamado formato de bolso, predominam. As páginas são aproveitadas ao máximo, abandonando-se as grandes margens tão utilizadas nos fólhos da Academia, e a gravura, embora presente pontualmente, em especial nos retratos dos autores das obras que aparece na página par ao lado da folha de rosto, é geralmente a única ilustração em toda a obra. No entanto, algumas vinhetas e capitulares de qualidade inferior, relativamente às utilizadas pela Academia, predominam nas suas publicações. Mais raras, mas de grande qualidade, são as pequenas gravuras, de página inteira ou em pequenos motivos decorativos, do buril dos gravadores da Escola de Gravura da instituição, sendo muitas delas assinadas pelo seu mestre, Joaquim Carneiro da Silva.

As páginas de rosto, impressas apenas a uma cor, continuam a estrutura hierárquica utilizada durante todo o século, mas o formato e a utilização apenas da cor preta, retiram-lhe o efeito visual que as folhas de rosto das publicações da Academia conseguiam produzir. No início dos capítulos, onde muito vulgarmente as vinhetas são substituídas por filetes de decoração simples, muitas vezes repetidos de forma a criar novos efeitos, as capitulares parecem também recuar no tempo, e retomar as toscas gravações em madeira, que de certa forma nunca foram abandonadas durante todo o século XVIII. Embora a Academia Real de História Portuguesa tivesse projectado a tipografia e o livro português, o certo é que no resto das tipografias do país não existiam gravadores, nem franceses nem portugueses, a trabalhar na ilustração do livro, pelo que o livro impresso em Portugal, de um modo geral, não era nem de grande qualidade gráfica, nem interessante do ponto de vista decorativo.

Com uma Escola de Gravura ao seu dispor, a Régia Oficina Tipográfica apenas despendia os seus recursos em algumas obras, tendo em conta a vasta lista de publicações nacionais e estrangeiras, que constituíam o seu plano de impressões. Deste modo, as publicações desta tipografia real, apresentam-se geralmente como livros de pequeno formato, de leitura rápida e decoração simples, surpreendendo-nos, de vez em quando, com algumas obras com pequenas mas bonitas gravuras de grande qualidade técnica e artística.

Um caso à parte, em termos gráficos, é o dos *Breviariuns* e dos *Missais* que saíram dos prelos da Régia Oficina Tipográfica e mais tarde da Impressão Régia. Com um grafismo ainda mais rigoroso e cuidado, o texto impresso a preto e vermelho é apresentado em duas colunas, e os formatos mais generosos, sem no entanto atingirem as dimensões dos grandes publicações da Academia Real de História Portuguesa, permitem uma boa articulação dos textos e das partituras musicais. As gravuras de excelente qualidade, abertas pelos melhores gravadores ao serviço desta instituição, obtêm assim mais espaço, permitindo que as bonitas composições que aparecem no meio das obras as enriqueçam ainda mais.

4.3 – As publicações da Casa Literária do Arco do Cego

A par da Régia Oficina Tipográfica, cuja laboração continuaria depois do virar do século, surge em 1799, a Tipografia da Casa Literária do Arco do Cego. Apesar da sua curta duração viria a produzir um grande número de impressões de obras nacionais e também traduções de obras estrangeiras. As publicações desta tipografia, em grande parte dirigidas ao meio científico em geral, mas também ao meio artístico, principalmente por ter nas suas instalações um vasto corpo de gravadores, vai imprimir numerosos livros recheados de magníficas estampas todas da autoria dos portugueses que se encontravam ao seu serviço, e que constituem uma parte importante da gravura portuguesa do final do século XVIII.

Os livros impressos por esta tipografia, também de carácter didáctico como os da Régia Oficina Tipográfica, seguem o mesmo modelo estrutural, formatos pequenos, geralmente com margens curtas para que o texto consuma o maior espaço possível, de forma a não transformar as publicações em obras extensas e pesadas. As páginas de rosto apresentam diferenças substanciais, não na estruturação dos conteúdos mas na dimensão e nas variações das letras utilizadas. A utilização da caixa alta, em detrimento da baixa, é uma constante, assim como a preferência por letras regulares e pela rara utilização de itálicos. Na divisão dos dois blocos de texto, as armas de Portugal da qual existem variadas vinhetas, encarregam-se de reafirmar a natureza estatal da instituição.

Embora a ilustração dos textos fosse uma grande preocupação, a estrutura do livro composta na tipografia da instituição não contemplava grande interacção entre texto e

imagem. De facto, as publicações do Arco do Cego fazem regredir um pouco a interacção destes dois elementos, remetendo as ilustrações para o final da obra, onde cada uma com o seu formato é sujeita a sucessivas dobragens para que se mantenha dentro dos limites do livro. Apenas algumas publicações apresentam algum cuidado nesta questão, sendo as estampas do formato das páginas colocadas ao longo do texto, facilitando assim a observação imediata das questões expostas no mesmo.

De um modo geral, a qualidade gráfica das publicações da Tipografia do Arco do Cego é extremamente aceitável, com páginas de rosto de grande depuramento e elegância e textos bem compostos proporcionando páginas de agradável leitura. As vinhetas e capitulares não são usuais e os filetes e outros ornatos são de grande simplicidade. As gravuras, de grande qualidade técnica, embora na maioria dos casos resultantes de um processo de reprodução e cópia²⁷⁵, conforme afirma o livro de comemoração do bicentenário da Casa Literária do Arco do Cego, surpreendem por vezes, pois em alguns pormenores são um pouco mais do que essa reprodução fiel em tom de falta de criatividade. Conforme se pode constatar na confrontação de uma publicação francesa do *Tratado de Gravura* de Abraham Bosse, e da tradução feita no Arco do Cego, as estampas reproduzidas são de um modo geral idênticas, havendo em alguns casos a inversão do desenho, observando-se porém diferenças em pormenores que não deixam de ser peculiares, demonstrando assim que a “cópia” não é tão rigorosa e ausente de qualquer tipo de intervenção criativa dos seus autores.

Fig. 736 a 741

Fig. 742 e 743

No entanto, as publicações nacionais, em grande parte dirigidas por Frei Veloso, apresentam estampas cujo desenho só poderia ter saído do corpo de desenhadores do Arco do Cego, ou por outros aos quais fosse encomendado o serviço. O legado criativo na concepção das ilustrações pode não ser muito extenso, mas é sem dúvida relevante no panorama nacional, e no que diz respeito à vasta cópia de gravuras estrangeiras deixa à gravura portuguesa um excelente domínio técnico por parte do corpo de gravadores desta Casa Literária que possuía uma bem equipada oficina de calcografia.

Devido ao encerramento precoce da Casa Literária, muitas das publicações que ficaram por concluir passaram, conforme o seu corpo técnico, para a Impressão Régia, não sendo por isso de estranhar que algumas das publicações desta tipografia régia apresentem

²⁷⁵ Biblioteca Nacional e Imprensa Nacional da Casa da Moeda, op. cit., p. 132

estampas assinadas ainda com o nome da Casa Literária, conforme se observa na *Arte do Louceiro*, traduzido do francês por José Ferreira da Silva, e impresso na Impressão Régia em 1804, com gravuras de Souza e a seguinte inscrição: *Souza esc. no Arco do Cego*. As famosas estampas do *Atlas Celeste* de Flamsteed, gravadas por vários gravadores do Arco do Cego, também só vieram a público aquando da publicação desta tradução, em 1804, pela mesma tipografia.

Mas o intrincado percurso destas gravuras e dos seus autores não ficaria por aqui. Outras estampas provenientes do Arco do Cego podem ainda observar-se em publicações saídas de outras oficinas, como se constata pela obra *Mineiro Nivelador ou Hydrometra, copiado do novo tratado de nivelamento de M. Le Febure*, impresso na Oficina de António Rodrigues Galhardo, 1803, com estampa de Vianna, assinada: *Vianna f. no Arco do Cego*.

O facto de Frei Veloso se ter dedicado, desde a sua vinda do Brasil até à criação da Casa Literária do Arco do Cego, à divulgação de obras científicas, fez com que uma longa lista de obras que se publicaram em Lisboa se estendesse por diversas tipografias, como a de João Procópio Correa da Silva (que era também *Impressor da Santa Igreja Patriarcal*, e cuja oficina passou a ser denominada mais tarde de Oficina Patriarcal), a Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, a Oficina de António Rodrigues Galhardo e ainda a Régia Oficina Tipográfica. Tal facto justifica a utilização de estampas executadas no Arco do Cego em publicações datadas da época em que essa Casa funcionava, conforme se observa na obra *Cultura Americana* (...), impresso na Oficina de António Rodrigues Galhardo, em 1799, com um mapa assinado por Neves e a referência ao Arco do Cego, e ainda na obra *Ensaio sobre a Theoria das Torrentes e Rios*, publicada em 1800, na Oficina Patriarcal de João Procópio Correa da Silva, também com estampas assinadas pelo Arco do Cego.

Alguns dos gravadores que viriam a trabalhar na calcografia desta casa, já ilustravam essas obras promovidas por Frei Veloso, conforme se constata por algumas estampas de publicações como *O Fazendeiro do Brasil*, impresso em três das tipografias acima mencionadas, com gravuras de Vianna e Freitas.

4.4 – Publicações de outras tipografias

Exceptuando as publicações já descritas, as restantes que saíram dos inúmeros prelos existentes no país, durante todo o século XVIII, pouco mais acrescentariam à questão da composição gráfica do livro português deste período.

Vinhetas, capitulares e pequenas ilustrações de qualidade variada, com motivos florais, religiosos, ou com as armas de Portugal, ilustram a maior parte das publicações saídas das mais diversas tipografias, conforme se pode observar em obras como o *Tratado da Sciencia Cabala ou Noticia da Arte Cabalística*, de Matias Pereira da Silva, impresso na Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, *Impressor do Sereníssimo Senhor Infante*, em 1724; *Grammatica Italiana (...)*, de Luís Caetano de Lima, impresso na Oficina de José da Costa Coimbra, em 1756; e *Cultos de Devoção e Obséquios*, impresso pela Oficina de Miguel Manescal da Costa, em 1761. Como estas existem numerosas publicações que compreendem grande parte das obras impressas nesta época em Portugal.

Fig. 744 a 748

Fig. 749 a 754

Fig. 755 a 757

As gravuras alegóricas não são muito usuais, mas não deixam de se encontrar nos mais diversos tipos de livros. No entanto, são os livros didáticos cujas demonstrações práticas são de extrema importância, que mais recorrem à gravura, como se observa na obra *Arte de Navegar (...)*, de Manoel Pimentel, impresso na Oficina de Francisco da Silva, em 1746, onde gravuras de mapas, instrumentos náuticos e rosas-dos-ventos, de relativa qualidade, se misturam com vinhetas, capitulares e outros motivos decorativos de atributo manifestamente inferior. Nesta obra, onde são colocados alguns problemas e respectivas soluções, o texto é composto com pequenas ilustrações que ajudam compreender a questão apresentada.

Fig. 758 a 771

Os mais diversos livros impressos pelas tipografias portuguesas, embora utilizem com grande frequência variados elementos decorativos, como as vinhetas e as capitulares, nunca investiram grandemente nestes motivos, como a Academia Real de História Portuguesa, criando um certo choque visual nas obras ilustradas com gravuras que são geralmente de qualidade superior a esses elementos.

Graficamente, os diversos momentos decorativos ou ilustrativos estão constantemente a ser misturados, e o resultado visual fica enfraquecido, pois a qualidade do desenho e da

técnica utilizada são demasiado contrastantes. Esta questão observa-se na maior parte das obras, ao longo do século, das quais se destacam as seguintes: *O Engenheiro Português (...)*, de Manoel Azevedo Fortes, impresso em 1728 e 1729, na Oficina de Manoel Fernandes da Costa, *Impressor do Santo Offício*; *Nova Arte da Viola (...)*, de Manoel da Paixão Ribeiro, impresso na Real Oficina da Universidade de Coimbra, em 1789, ilustrada com diversas estampas desdobráveis sobre o modo de tocar viola, e ainda algumas partituras; *Tratado de Artilharia*, de João Muller, traduzido do inglês para uso da Real Academia Militar, e impresso em 1792, na Oficina de João António da Silva (esta obra explora também exaustivamente a ilustração, mas tal como pouco tempo mais tarde a Tipografia do Arco do Cego faria com a maior parte das suas publicações, as estampas aparecem no fim da obra, e devido às suas grandes dimensões são dobradas várias vezes); *Manejo Real, Escola Moderna de Cavallaria da Brida*, de José de Barros Paiva, impresso na Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, em 1762, com 16 estampas de página inteira gravadas a buril, e outras mais pequenas gravadas em madeira, colocadas juntamente com o texto; e *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar (...)*, de Manuel de Andrade de Figueiredo, impresso na Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, em 1718, com 44 bonitas estampas desenhadas e gravadas pelo autor, que contrastam com os elementos xilogravados espalhados pela obra.

Fig. 772 a 783

Fig. 784 a 791

Fig. 792 a 796

Fig. 797 a 813

No entanto, por vezes, pequenos livros de oração, elogios, odes, sonetos e poemas heróicos, geralmente com muito poucas folhas, investem na parca ilustração que podem comportar, e algumas vinhetas e retratos de boa qualidade aparecem, sem se poder constatar, na maior parte das vezes, a sua autoria.

A identificação do autor das obras gravadas é uma questão relevante no panorama artístico português, pois ajuda a elevar o estatuto desta arte dita menor, valorizando o livro enquanto objecto em que um determinado artista contribuiu para a sua concretização e consequente enriquecimento. O livro, enquanto estrutura gráfica que compreende a articulação de vários elementos, cuja técnica e materiais devem ser o mais aperfeiçoados de forma a obter um bom resultado, deteve sempre o estatuto de obra assinada, embora nunca no sentido de criação e concretização do objecto em si, mas sim da execução técnica de uma determinada oficina ou impressor, que passou um determinado texto do manuscrito ao prelo. Mas a assinatura de uma pequena chapa, ou de uma grande e bonita gravura a buril

ou a água-forte, é o reconhecimento do estatuto do artista, enquanto autor executante e dominador da técnica, no caso do gravador que utiliza o desenho de outro, e o reconhecimento do artista criador e executante de uma ideia que concebeu e desenhou, passando posteriormente essa composição à chapa. Contudo, muitas das obras são fruto da concepção e desenho de um artista, muitas vezes ligado à pintura e ao desenho, que faz o delineamento da composição na chapa, posteriormente gravada por um gravador que domina a técnica. Mas como já mencionado, alguns pintores e desenhadores foram também excelentes gravadores, passando à chapa as suas próprias criações.

O propósito da gravura foi durante muito tempo a divulgação das obras dos grandes mestres, que os gravadores executavam para que dela saíssem inúmeras impressões que levavam a obra a um vasto público. E o gravador, mero “copista”, foi considerado durante muito tempo apenas um executante, remetendo assim a gravura para um patamar inferior na hierarquia das artes. Com a grande utilização da gravura, como meio de divulgação durante todo o século XVIII e XIX, o gravador e a gravura deixariam de ser vistos apenas como operador e cópia, e esta arte seria valorizada, não só pela beleza do resultado final das técnicas mais recentes do buril e da água-forte, mas também pela criação de composições específicas para ilustração através de gravura, como foram as chapas abertas para a maior parte dos livros, tanto nas alegorias e retratos, como também nas vinhetas, capitulares, e estampas técnicas.

Mas o século XVII português já assistira à assinatura de algumas portadas e gravuras por parte dos seus autores, no entanto, em pequena escala. Embora tenha sido após a chegada dos gravadores franceses, durante a segunda década do século XVIII, que os artistas portugueses começaram a assinar com regularidade as suas obras, principalmente após o exemplo de Vieira Lusitano que trabalhara juntamente com os franceses, o certo é que no início do século já se encontravam obras profusamente ilustradas, de qualidade razoável, onde os autores não abdicaram de assinar a maioria das suas chapas, conforme se pode observar na obra *A Estrella Dalva a sublissima, e sapientissima mestra da Santa Igreja, a angelica, e serafica doutora mystica, Santa Theresa de Jesus*, do Padre António da Expectação, impresso na Oficina Real Deslandesiana, em 1710, com gravuras de Manuel Freyre, e na *Nova Arte de Aprender a Ler (...)*, de Manuel de Andrade de Figueiredo, com gravuras do mesmo.

4.5 – O livro de arte português e estrangeiro

As publicações portuguesas sobre temáticas artísticas, apesar de na maior parte dos casos não terem sido alvo de um tratamento gráfico específico ou diferenciado das publicações genéricas, revelam-nos poucas mas importantes alterações estruturais em determinados casos específicos.

Exemplo disso é a publicação de Joaquim Carneiro da Silva, *Breve Tratado Theórico das Letras Tipográficas*, cujo formato, vulgarmente chamado *landscape*, pouco explorado nas publicações desta época, mas já utilizado em 1757 por Carpinetti em *Mappas das Províncias de Portugal (...)* onde se ensina o modo de usar os *Mappas* e se explicam os caracteres, revela já uma pretensão diferenciada do grafismo, ou seja, para este tema foi escolhido um modelo pouco usual, mas que permite uma nova estrutura do conteúdo da obra, que se revela de grande interesse gráfico, não só por ser uma proposta diferente, mas também pela pretensão demonstrada em abordar esta temática com uma nova interpretação gráfica. O texto de Carneiro da Silva, que ensina a desenhar correctamente os caracteres utilizados na impressão, descreve os métodos aconselhados para obter um resultado satisfatório, ilustrados com algumas gravuras de grande qualidade e rigor, reflectindo uma atenta e preocupada interpretação do seu conteúdo, que sendo sobre a construção das letras tipográficas, procura construir uma estrutura harmoniosa que demonstre o bom uso das mesmas.

Fig. 814 a 820

Relativamente às artes do livro, esta é a obra portuguesa, do século XVIII, que adequa convenientemente o seu conteúdo à forma, procurando novas propostas estéticas mais apelativas e adequadas. É bem provável que Carneiro da Silva seja responsável por alguma parte, ou pela totalidade deste resultado final da sua publicação, pois para além de um exímio gravador, era também um artista interessado, que pretendia ver um uso correcto da actividade tipográfica, para a qual contribuía com as suas bonitas gravuras. A ausência de um percurso educativo na actividade tipográfica, ao contrário do que acontecia há já alguns anos na gravura, pode ter despoletado no mestre uma preocupação em contribuir para o desenvolvimento teórico desta actividade, ajudando a promover o desenvolvimento do objecto livro e uma correcta utilização dos seus principais elementos, os caracteres.

As outras publicações portuguesas desta época, sobre as artes do livro, a de Villeneuve, com três das muitas vinhetas utilizadas nas publicações da Academia, e a de Custódio José de Oliveira, com quatro estampas sobre *Ligações das Letras ou Abreviaturas*, constituem uma continuação da abordagem gráfica utilizada para os livros em geral, não representando nada de novo, ao contrário do tratado de Carneiro da Silva. Embora a qualidade técnica tenha de facto trazido melhorias significativas à actividade tipográfica, o certo é que a ausência de um tipógrafo mais interventivo em termos criativos não proporcionou uma mudança de atitude perante novas propostas gráficas, principalmente para uma categoria de livros, os livros sobre Arte, na qual se justificava tal investimento. É neste contexto que a publicação de Carneiro da Silva se revela como uma verdadeira conquista gráfica do século XVIII.

Fig. 821 a 823

Relativamente a outras obras portuguesas sobre diversas temáticas artísticas, pouco se pode dizer sobre um possível tratamento diferenciado das restantes publicações, pois a figura do tipógrafo português, embora nalguns casos com uma excelente qualidade técnica e material adequado, não potenciava a criação de novas propostas gráficas que saíssem daquilo que estavam usualmente habituados a fazer.

Assim, obras como *Espectaculo das Bellas Artes ou considerações acerca da sua natureza, dos seus objectos, dos seus efeitos e das suas regras principais*, de M. Lacombe, impressa no Porto em 1786, na Oficina de António Alvarez Ribeiro; *Compendio sobre as Artes e Sciencias (...)*, de João Palairat, traduzida por José Vicente Rodrigues, em 1788, e impresso na mesma oficina; *A Sciencia das Sombras relativas ao Desenho, obra necessária a todos, que querem desenhar Architectura Civil, e Militar, ou que se destinam a Pintura*, de M. Dupain, traduzida por Frei Joaquim da Conceição Veloso em 1799, e impresso na Oficina de João Procópio da Silva; e ainda duas publicações da Impressão Régia datadas de 1815, *As Honras da Pintura, Escultura e Architectura*, de João Pedro Bellori, traduzida do italiano para português pelo Príncipe Regente, e as *Regras da Pintura (...)*, de Michael Ângelo Prunetti, traduzida por José da Cunha Taborda, apresentam-se como obras simples, de formatos pequenos, entre o *in 24º* e o *in 16º*, atingindo poucas vezes, o formato *in 8º*, e onde as ilustrações e os elementos decorativos são totalmente inexistentes, ou por vezes remetidos para algumas gravuras esquemáticas acrescentadas no final da obra.

Fig. 824 e 825

Fig. 826 e 827

Fig. 828 e 833

Fig. 834 a 836

Mesmo as publicações sobre arte, que a Casa Literária do Arco do Cego rapidamente fez traduzir e sair dos prelos da sua tipografia, trata as estruturas gráficas destes livros como trata a das outras publicações. As gravuras são geralmente colocadas no fim, presas a um formato que as remete para uma variada quantidade de dobragens, que em nada dignificam a publicação, como se pode observar nos *Princípios do Desenho* de Gerard Lairese. No entanto, a tradução do *Tratado de Gravura* de Abraham Bosse abre uma excepção, e as bonitas gravuras do tamanho das páginas alternam com o texto, não sendo remetidas para o final da obra.

Fig. 837 a 841

Fig. 842 a 864

Estas “oscilações” gráficas, a que se assiste, podem ter que ver com a reprodução fiel das obras originais, ou de algumas traduções estrangeiras. A edição francesa do tratado de Abraham Bosse, impressa em Paris, em 1745, apresenta uma estrutura semelhante, diferenciando principalmente no uso das vinhetas ilustrativas da temática, elementos que a tradução portuguesa não utiliza.

Fig. 865 a 869

As estruturas gráficas das obras estrangeiras sobre os diversos ramos da arte também variam, consoante o investimento que os seus autores e editores determinaram ser o mais apropriado para cada publicação. O *Abecedario Pittorico (...)* de Pietro Guarienti, impresso em Veneza, em 1753, embora de apurado rigor compositivo, com texto em duas colunas e espaçamento mais largo do que o habitual, para um dicionário ou enciclopédia, apenas é ilustrado com três estampas pouco interessantes do ponto de vista artístico, ao contrário das grandes enciclopédias francesas, ainda mais rigorosas e cuidadas na sua composição tipográfica, como a *Encyclopédie (...)* de Diderot e D’Alembert, e a *Encyclopédie Méthodique – Arts et Métiers Mécaniques*, de Lacombe, impresso em Paris em 1782.

Fig. 870 a 872

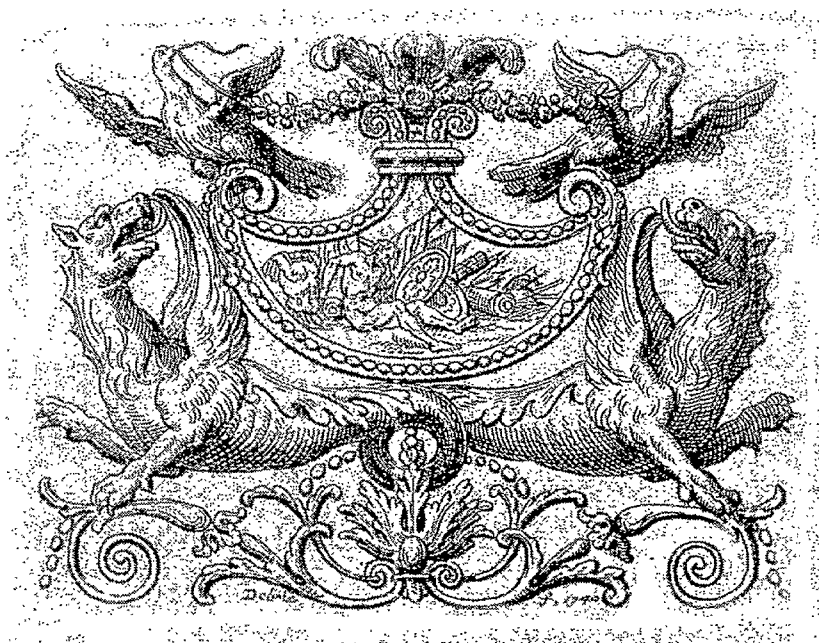
Fig. 873 e 877

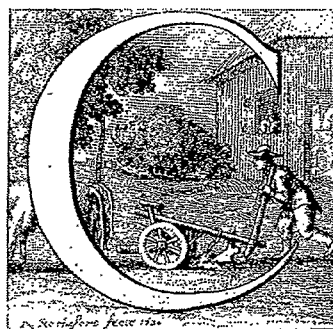
Uma das mais bonitas publicações sobre arte, é o tratado do Padre Andrea Pozzo, *Prospettiva de Pittori et Architetti*, que ensina a colocar correctamente os desenhos de arquitectura em perspectiva. A publicação, impressa na *Stamparia di Antonio di Rossi (...)* em Roma, no ano de 1717, compreende dois volumes de grande formato, superiores a um *in-folio*, e apresenta um riquíssimo espólio visual com excelentes exercícios de gravura técnica e artística envolvidos numa estrutura de texto, cuja articulação com as imagens resulta num excelente exercício gráfico. Cada imagem tem a sua legenda, tratada não como uma mera descrição da estampa, mas como uma mancha de caracteres de grande formato, bem articulada e com o seu próprio momento de expressão na totalidade da obra.

Fig. 878 e 891

Os grandes tratados sobre arte, encontram em países como a França ou a Itália, um elevado investimento na estruturação e ilustração das obras. Esse investimento em livros que se traduzem em verdadeiros objectos de arte, não é mais do que a continuação de um grande interesse dedicado às várias formas de expressão artística, que encontraram, nesses países, uma expressão e uma dimensão aquém da atingida em Portugal. O resultado das publicações sobre estas temáticas não é mais do que o reflexo do tipo de desenvolvimento que cada país atinge no ramo das artes.

As traduções portuguesas, ou mesmo os textos nacionais sobre temáticas artísticas, são também o reflexo daquilo que se fez pela arte e pelo seu desenvolvimento neste país. As obras não abundam, mas existem, não atingem a qualidade das estrangeiras, mas fazem, por vezes, um esforço significativo para alcançar um nível razoável de rigor e interesse, e os artistas, embora apenas os de grande notoriedade, preocupam-se com as bases teóricas e os registos visuais necessários à boa formação, para que se construa um caminho sólido e estruturado que permita uma evolução a par dos grandes centros artísticos. O resultado pode não ser de facto de excelência, mas a tentativa, num país que apenas por alguns momentos da sua história esteve de facto empenhado em operar alguma mudança, é meritória, e os textos nacionais, assim como as traduções efectuadas, apesar de não atingirem a expressão de outros centros artísticos, são uma grande conquista para os artistas portugueses e para a história do livro de arte nacional.





ONCLUSÃO

A designação de *apogeu artístico* atribuída à evolução do livro português do século XVIII, levou-nos a centralizar esta dissertação, inicialmente pensada num período mais extenso, apenas nesta época de renascimento das artes que compreendem o objecto Livro. Constantemente conotado com a participação de artistas estrangeiros nas suas publicações, o percurso do livro português perde por vezes a justa atribuição do valor merecido ao restante caminho que percorreu.

Após a análise de várias questões relevantes para a compreensão do percurso do livro português deste período, concluímos este estudo com uma síntese das questões que desde o início desta pesquisa se revelaram, por vezes, serem mais extensas e favoráveis à questão da autoria nacional, do que previamente se tinha observado nas diversas obras e estudos existentes, contrariando uma certa opinião mais ou menos generalizada, de que as artes gráficas portuguesas do século XVIII, ou se devem quase exclusivamente aos estrangeiros ao serviço da Academia, ou se devem a alguns, mas poucos, bons gravadores portugueses, que foram fortemente influenciados por essa presença. O mesmo se passaria com o ensino e a teorização das artes do livro, que ganham durante este século uma expressão relevante, iniciando a construção de uma sustentação teórica tão importante, e até então ausente, no panorama nacional.

Em primeiro lugar, é certo que a renovação operada nas artes do livro em Portugal se deveu essencialmente à presença dos gravadores estrangeiros, maioritariamente franceses, contratados para trabalhar ao serviço da Academia Real de História Portuguesa. O seu rigor técnico e a sua indiscutível qualidade artística trouxeram a Portugal o que de melhor e mais recente se fazia lá fora, não só na gravura, mas também na tipografia. Os seus trabalhos, famosos pela excelente qualidade do resultado final das grandes publicações da instituição, serviriam de incentivo e de suporte visual, de extrema importância, para os gravadores e tipógrafos portugueses que pretendiam evoluir no seu mester.

Em segundo, e ainda relativamente à Academia Real de História Portuguesa, conforme relatado frequentemente, esta instituição não teve uma *tipografia própria bem equipada*, mas antes, inicialmente a tipografia do impressor Pascoal da Silva, que terá herdado o espólio tipográfico da Oficina Deslandesiana, e que posteriormente ficou para o seu herdeiro José António da Silva, culminando com a Oficina Silviana, continuada pelos

seus descendentes. De facto, o que a Academia sempre teve foi uma oficina à sua disposição, e outras que frequentemente auxiliavam na impressão das vastas obras impressas pelos *Impressores da Academia Real de História Portuguesa*, título que a família Silva foi passando de pais para filhos. Tal conclusão deveu-se à observação de várias dezenas de volumes das principais obras patrocinadas por esta Academia, sempre impressas por estas oficinas tipográficas. Nenhuma destas publicações foi impressa numa suposta *Tipografia da Academia Real de História Portuguesa*, mas antes na Oficina de Pascoal da Silva, na Oficina de José António da Silva e na Oficina Silviana, todas elas ostentando o título já mencionado.

O que de facto a Academia possuía era uma Oficina de Gravura, onde trabalhavam os franceses Debrrie, Rochefort, Le Bouteux e Rousseau, o flamengo Harrewyn e o português Vieira Lusitano, e uma Oficina de Caracteres dirigida por Jean Villeneuve, que produzia matrizes e tipos para uso das publicações da instituição. Nestas oficinas predominavam de facto os artistas estrangeiros, mas no que diz respeito à oficina tipográfica, esta não podia ser mais portuguesa, embora tivesse ao seu dispor material de grande qualidade produzido por estes excelentes artistas. No entanto, algumas publicações da Academia saíram de outros prelos nacionais, de algumas das tipografias mais importantes do reino, às quais o material necessário para manter o nível das publicações era facultado, sem prejuízo para a qualidade que se pretendia manter.

Mas as grandes produções da Academia, que marcaram a primeira metade do século e contrastaram com as restantes que se produziram no mesmo período, desapareceriam com o fim da instituição. Só após alguns anos um novo projecto editorial de relevante expressão voltaria a elevar o livro português, fazendo-o encontrar novas propostas gráficas, transformando-se num local de revelação dos excelentes gravadores portugueses que a figura do mestre Joaquim Carneiro da Silva ajudaria a formar.

A criação da Régia Oficina Tipográfica marcaria o segundo grande momento do livro em Portugal, adaptando os seus formatos e o seu grafismo a um projecto editorial que visava a informação e a divulgação da cultura pelas mais variadas faixas sociais. Com este projecto nasce a primeira escola oficial de gravura, que vai ser de extrema importância para o desenvolvimento dos artistas portugueses, permitindo o nascimento de uma geração de gravadores que vai marcar o livro nacional do último quartel do século e início do seguinte. As publicações simples, mas com excelentes gravuras, quer do mestre Carneiro da Silva

quer dos seus discípulos, valorizam substancialmente o livro que encontra mais dois momentos de grande relevância. O primeiro, mesmo no virar do século, com a Casa Literária do Arco do Cego a albergar a Aula de Gravura de Carneiro da Silva e a produzir gravuras técnicas e científicas de grande qualidade, e um segundo, já no início do século XIX, com a Impressão Régia a adoptar uma postura editorial e gráfica que reflectia a fusão da Casa Literária do Arco do Cego, com a sua excelente tipografia e aula de gravura, na antiga Régia Oficina Tipográfica, agora renovada.

A breve abordagem da Imprensa da Universidade de Coimbra, que sofre uma importante reestruturação no último quartel do século, ajuda a compreender as dificuldades técnicas por que passava um centro impressor, que não os já mencionados, para conseguir alcançar um nível de rigor que o colocasse a par do que de melhor se fazia na capital.

Embora o século XVIII assista a pelo menos quatro grandes momentos de actividade impressória, onde a gravura é sempre uma peça fundamental, outras tipografias e pequenos centros impressores tentavam, por vezes, alcançar um pouco do brilho que as mais belas publicações nacionais conquistavam. No entanto, a grande proliferação de pequenas tipografias espalhadas pelo país, deixaram um grande legado de publicações de fraquíssima qualidade, tornando-se numa parte expressiva do percurso do livro português desse período.

Tal quantidade de obras, onde proliferam pequenos elementos decorativos xilogravados de má qualidade, conseguem não fazer desmerecer o que de muito bom se alcançou, mas ajudam a não esquecer o que seria da tipografia, da gravura, enfim, do livro nacional, se o olhar atento do monarca não tivesse reagido na altura certa, iniciando um processo de crescimento, não só prático, mas também teórico, devido em parte à institucionalização dos cursos de gravura, como também devido ao conhecimento do que se fazia lá fora, por parte dos seus artistas e homens das letras.

Durante a pesquisa para esta dissertação fomos surpreendidos com uma “não ausência” de material teórico escrito durante os século XVIII, pelos próprios artistas, que rapidamente entenderam a necessidade de começar a contribuir para a teorização dos seus mesteres. Algumas tentativas não chegaram a passar pelos prelos, mas a consciência e o esforço de concretização de um bloco teórico teve algumas contribuições de extrema relevância, principalmente na área da tipografia. E, apesar da produção escrita não ser tão

extensa como noutras áreas, o facto é que a atitude perante a teorização destas artes, ditas menores, em pleno século XVIII português, não deixa de ser algo muito positivo para o panorama artístico nacional. A crescente abertura de aulas e de oficinas-escolas de gravura, ajudou a transportar os artesãos para um espaço dedicado aos artistas, e o estatuto destes ilustradores do livro atingiu um espaço na arte portuguesa que até então não tinha alcançado.

Das três artes do livro, foi a encadernação a que mais tempo levou a soltar-se desse estatuto de “artesão a operar na oficina”, mas embora o século XVIII português não tenha contribuído tanto para o desenvolvimento desta arte, como se observou nas outras duas, o certo é que o Livro, enquanto objecto, cresceu e evoluiu, nas suas partes e no seu todo, legitimando assim a afirmação de *apogeu artístico* do livro português durante esse século.

Esta renovação gráfica, conforme se pode constatar, pode ter sido iniciada por artistas estrangeiros, mas o culminar deste percurso, antes do aparecimento da litografia e do desenvolvimento dos prelos mecânicos, foi dominado por artistas nacionais cuja formação, apuramento técnico e muitas vezes qualidade artística, nos surpreendem ao folhear um bonito Missal, um pequeno manual ou livro técnico, ou mesmo uma simples Oração de algumas folhas.

O livro impresso, tão fortemente enraizado na nossa cultura, encontrou nesta época áurea da tipografia e da gravura nacional um espaço de registos visuais não só importantes para a história das artes gráficas portuguesas, mas também para a tal imortalização de que Villeneuve falava:

(...) A Arte de Imprimir he a mais precisa para os homens de letras, e para todas as Artes, e sciencias que também ajudão ao negocio, e à conservação do género humano, com a differença, que a Arte de escrever suppre ordinariamente a falta da presença dos que vivem, e a Arte de imprimir, resuscita os que já não existem, conservando lhes o nome, e a fama, que he huma vida mais perdurável.



IBLIOGRAFIA

FONTES IMPRESSAS

- ALMEIDA, Teodoro de, *O feliz independente do mundo e da fortuna ou Arte de viver contente em quaesquer trabalhos da vida*, Regia Oficina Tipográfica, Lisboa, 1786
- *Recreação Filosófica ou Diálogo sobre a Filosofia Natural*, Regia Oficina Tipográfica e Impressão Régia, Lisboa, 1786-1819
- ANDRADA, Jacinto Freire de, *Vida de Dom João de Castro, quarto visórey da Índia*, Casa de Bonardel e Dubeux, Paris, 1759
- ANDRADE, Francisco de, *Chronica do muyto alto e muyto poderoso rey destes reynos de Portugal Dom João o III*, Real Officina da Universidade, Coimbra, 1796
- ARGOTE, Jerónimo Contador de, *Memorias para a historia ecclesiastica do arcebispado de Braga, primaz das Hespanhas*, Oficina de José António da Silva e Oficina Silviana, Lisboa, 1732-1747
- BARBOSA, José, *Archiatthenaeum Lusitanum*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1733
- *Catalogo chronologico, historico, genealogico, e critico das Rainhas de Portugal e seus filhos*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1727
- BARROS, João, *Da Ásia; Vida de João de Barros (...) e índice geral das quatro décadas da sua Ásia*, Regia Oficina Tipográfica, Lisboa, 1778
- BEZERRA, Manuel Gomes de Lima, *Os Estrangeiros no Lima ou conversações eruditas*, Real Officina da Universidade, Coimbra, 1785-1791
- BLYTH, Francis, *Oração funebre nas solemnes exequias do augustissimo Senhor D. João V*, Oficina de Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1751
- BOSSE, Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin (...)*, Charles-Antoine Jombert, Paris, 1745
- *Tratado da Gravura a Água-Forte, e a Buril (...)*, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- BOTELHO, Abade José de S. Bernardino, *Ode ao feliz governo de s. Alteza real o príncipe regente nosso senhor*, Oficina da Casa Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1800

- CADAVAL, Dom Jayme Duque do, *Ultimas acções do duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello*, Lisboa, 1730
- CARPINETTI, João Silvério, *Mappas das províncias de Portugal novamente abertos, e estampados em Lisboa*, Loja de Francisco Manuel Pires, Lisboa, 1762
- CARVALHO, João Jorge, *Gaticanêa, ou a cruelissima guerra entre os cães, e os gatos, decidida em huma sanguinolenta batalha na Grande Praça da Real Villa de Mafra*, Impressão Regia, Lisboa, 1816
- CASTRO, Joaquim Machado, *Carta, que hum affeiçãoado às artes do desenho escreveo a hum alumno da escultura*, Regia Oficina Tipografia, Lisboa, 1780
- CATARINA, Frei Lucas de, *Memórias da Ordem Militar de S. João Militar*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1734
- CLERK, John, *Ensaio de táctica naval*, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- COSTA, Frei Xavier da, *Oração funebre nas exequias del Rey Fidelissimo, o Senhor D. João V as quaes lhe fez na Se Primacial de Braga seu irmão, o serenissimo senhor D. Joseph, Arcebispo, e Senhor de Braga, Primaz das Hespanhas*, s. l., s. d.
- COUTO, Diogo de, *Da Ásia: [continuação Da Ásia de João de Barros]: dos feitos, que os portugueses fizeram na conquista, e descobrimento das terras, e mares do Oriente*, Regia Oficina Tipográfica, Lisboa, 1778-1788
- Cultos de Devoção, e obsequios, que se dedicão ao thaumaturgo portuguez Sto. Antonio de Lisboa*, Oficina de Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1761
- DICKSON, Jacobi, *Jacobi Dickson fasciculus plantarum cryptogamicarum britanniae lusitanorum botanicorum*, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1800
- FALCONER, William, *Memoria sobre as moléstias dos agricultores*, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- FARIA, Manuel Severim de, *Noticias de Portugal: em que se declarao as grandes commodidades, que tem para crescer em gente, industria, commercio...e varoens illustres portugueses*, Oficina de António Gomes, Lisboa, 1791

- FERREIRA, Alexandre, *Supplemento historico, ou memorias, e noticias da celebre Ordem dos Templários, para a historia da admirável Ordem de Nosso Senhor Jesus Christo*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1735
- FERREIRA, Francisco Leitão, *Noticias Chronologicas da Universidade de Coimbra*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1728
- FIGUEIREDO, Manuel de Andrade de, *Nova escola para aprender a ler, escrever e contar, offerecida a Á Augusta Magestade do senhor Dom João V. rey de Portugal*, Sam Carlos, Lisboa, 1973
- FIGUEIREDO, Padre António Pereira de, *A Bíblia Sagrada*, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Oficina da Viúva Neves, Oficina da A. Real das Ciências, Lisboa, 1794-1818
- FORTES, Manuel Azevedo, *O Engenheiro Portuguez: dividido em dous tratados*, Oficina de Manoel Fernandes da Costa, Lisboa, 1728-1729
- *Tratado do modo mais fácil e o mais exacto de fazer as cartas geográficas*, Oficina de Pascoal da Silva, Lisboa, 1722
- FRESNOY, C. A., *A Arte da Pintura*, Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- FULTON, Robert, *Tratado do melhoramento da navegação por canaes*, Oficina da Casa Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1800
- LACOMBE, Jacques, *Arts et Métiers Mécaniques (...)*, Panckoucke, Paris, 1782-91
- *Espectaculo das bellas artes ou considerações acerca da sua natureza, dos seus objectos, dos seus effeitos e das suas regras principais*, Oficina de António Alvarez Ribeiro, Porto, 1786
- LAIRESSE, Gerard, *Princípios da Arte da Gravura trasladados do grande livro dos pintores*, Tip. Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- *Princípios de Desenho tirados do grande livro dos pintores da arte da pintura*, Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1801
- LIMA, Luís Caetano de, *Epigrammata*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1730
- *Geografia Histórica de todos os estados soberanos da Europa*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1734-36
- *Grammatica italiana, e arte para apprender a língua italiana por meyo da língua portugueza*, Oficina da Congregação do Oratório, Lisboa, 1734

- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana histórica, crítica e cronológica*, Oficina de António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1741-59
- *Memorias para a Historia de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião*, Oficina de José António da Silva e Oficina Silviana, Lisboa, 1736-51
- MAURÍCIO, José, *Methodo de Musica*, Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1806
- MELO, Francisco Manuel de, *Tratado da Sciencia Cabala ou Noticia da Arte Cabalística*, Oficina de Bernardo da Costa de Carvalho, Lisboa, 1724
- MELO, José Correia de, *Joanneida ou a liberdade de Portugal defendida pelo senhor Rey D. João I: poema epico offerecido ao Serenissimo senhor D. José*, Real Oficina da Universidade, Coimbra, 1782
- MELO, Pascoal José de, *Institutiones juris civilis lusitani, cum publici tum privati*, Tipografia Académica, Coimbra, 1845
- MENESES, Francisco Xavier de, *Oração Panegyrica, no felicíssimo casamento da Sereníssima Senhora D. Maria Barbara, Infante de Portugal, e do Sereníssimo Senhor D. Fernando, Príncipe de Astúrias, recitada pelo Conde da Ericeira*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1728
- MILLY, Conde Jean, *Arte da Porcelana ou tractado sobre o modo de fazer a porcelana*, Impressão Regia, Lisboa, 1806
- MONTEIRO, Padre Manuel, *Elogio dos Reys de Portugal de nome João*, Lisboa, 1749
- MONTESSON, Dupain de, *A sciencia das sombras relativas ao desenho*, Oficina de João Procópio Correa da Silva, Lisboa, 1799
- MOREIRA, António José, *Regras de desenho para delineação das plantas, perfis e perspectivas pertencentes à architectura militar e civil*, Tipografia de João António da Silva, Lisboa, 1793
- MORGANTI, Bento, *Nummismalogia, ou Breve recompilação de algumas medalhas dos Imperadores Romanos*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1737
- MULLER, João, *Tratado de Artilharia*, Oficina de João António da Silva, Lisboa, 1792
- OLIVEIRA, Custódio José de, *Diagnosis Typografica dos caracteres gregos, hebraicos, e arabigos [...] dos compositores, e aprendizes da imprensa regia*, Impressão Regia, Lisboa, 1804

- ORLANDI, Pellegrino António, *Abecedario pittorico [...] contenente le notizie de professori [...] di nuove notizie*, Giambatista Pasquali, Veneza, 1753
- PALAIRET, João, *Compendio sobre as artes, e sciencias em portuguez e francez, por perguntas, e respostas*, Oficina de António Alvarez Ribeiro, Porto, 1788
- PIMENTEL, Manuel, *Arte de navegar em que se ensinam as regras praticas e os modos de cartear e de graduar a Balestilha por via de números e muitos problemas úteis à Navegação e roteiro das viagens*, Oficina de Francisco da Silva, Lisboa, 1746
- PINHEIRO, José Feliciano Fernandes Nunes, *Discursos apresentados à meza da agricultura sobre melhoramentos internos do reino, e construcção dos edificios ruraes*, Tipografia Calcográfica e Literária do Arco do Cego, Lisboa, 1800
- PONA, Joseph de Barros Paiva e Morais, *Manejo Real: Escola Moderna da Cavallaria da Brida*, Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1762
- PORTUGAL, José Miguel João de, *Vida do infante D. Luiz*, Oficina de António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1735
- POZZO, Padre Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Roma, 1717-23
- PRADO, Frade João de S. José do, *Monumento Sacro da Fabrica e solemnissima sagração da Santa Basílica do Real Convento (...)*, Oficina de Miguel Rodrigues, Lisboa, 1751
- PRUNETTI, Michael Ângelo, *Regras da Arte da Pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas*, Impressão Régia, Lisboa, 1815
- RODRIGUES, Padre Manuel Oliveira, *Panegyrico fúnebre que nas exéquias do muito alto, Poderoso, Fidelíssimo Rey e Senhor D. João V de Portugal, celebradas pelos Religiosos Alemães na sua Igreja de S. João Nepomuceno em 31 de Outubro de 1750*, Oficina de Miguel Manescal da Costa, Lisboa, 1750
- SAMPAIO, Diogo de Carvalho, *Dissertação sobre as cores primitivas com hum breve tratado da composição artificial das cores*, Regia Oficina Tipográfica, Lisboa, 1788
- SEPÚLVEDA, Francisco Xavier Gomes de, *Sepúlveda patenteado, ou, voz publica, e solemne depositada em documentos authenticos*, T. C. Hansard, Londres, 1813
- SEQUEIRA, Manuel Franco de, *Ode, e soneto recitado na sessão fúnebre, que a Academia de Humanidades de Lisboa celebrou em 5 de Outubro de 1788 pela morte do Sereníssimo Senhor D. José Francisco Xavier*, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa, 1789

- SILVA, Joaquim Carneiro, *Breve Tratado Theorico das Letras Typograficas, offerecido a Sua Alteza Real O Príncipe Regente Nosso Senhor*, Regia Oficina Tipográfica, Lisboa, 1803.
- SILVA, José Soares, *Memórias para a História de Portugal que comprehendem o governo del rey D. João I do anno de 1383, até o anno de 1433 dedicadas a el rey D. João V*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1730-31
- SILVA, Manuel Teles da, *Collecçam dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*, Oficina de Pascoal da Silva e José António da Silva, Lisboa, 1721-36
- *Historia da Academia Real da Historia Portugueza*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1727
- SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portugueza desde a sua origem até ao prezente*, Oficina de José António da Silva e Oficina Silviana, Lisboa, 1735-48.
- *Memórias históricas e genealógicas dos grandes de Portugal*, Oficina de António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1742
- *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portugueza*, Oficina de José António da Silva e Oficina Silviana, Lisboa, 1739-48
- SOYÉ, Luís Rafael, *Cartas pastoris de Myrtillo escritas a sua lyra (...) dedicadas ao (...) Marquez do Pombal*, Oficina de Felipe da Silva e Azevedo, Lisboa, 1787-91
- *Sonho: Poema Erótico*, Oficina de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1786
- VASCONCELOS, Padre Inácio da Piedade, *Artefactos Symmetriacos e Geometricos*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1733
- VIEIRA, Padre António, *Arte de furtar, espelho de enganos, theatro de verdades*, Oficina de Martinho Schagen, Amesterdão, 1744
- VILLENEUVE, Jean, *Primeira origem da arte de imprimir, dada à luz pelo primeiros caracteres*, Oficina de José António da Silva, Lisboa, 1732
- VITERBO, Sousa, *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1901

ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA

- ALBUQUERQUE, Martim de, *A Torre do Tombo e os seus tesouros*, Inapa, Lisboa, 1990
- ALIVON, Pascal, *Styles et modeles: guide des styles de dorure et de décoration des reliures*, Artnoville, Paris, 1990
- ANSELMO, Artur, *As Origens da Imprensa em Portugal*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1981
- *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos séculos XVI e XVII*, Imprensa Nacional, 1988
- *Estudos da História do Livro*, Guimarães, Lisboa, 1997
- *História da Edição em Portugal*, Lisboa, Lello & Irmão, Porto, 1991
- *Os Primeiros Impressores que Trabalharam em Portugal*, B. Nacional, Lisboa, 1987
- ARAÚJO, Norberto, e MENDES, Artur Pereira, *Aspectos da tipografia em Portugal*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1914
- BRUM, José Zephyrino de Menezes, *Estampas gravadas por Guilherme Francisco Lourenço Debrie*, Oficinas de Artes Graphicas da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1908
- BIBLIOTECA NACIONAL, INCM, *A Casa Literária do Arco do Cego – Sem Livros não há Instrução*, BN e INCM, Lisboa, 1999
- CABRAL, Luís, e MEIRELES, Maria Adelaide, *Tesouros da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, Inapa, Lisboa, 1998
- CANAVEIRA, Rui, *História das Artes Gráficas – dos primórdios a 1820*, Vol. I, Associação Portuguesa das Indústrias Gráficas e Transformadoras do Papel, Lisboa 1994
- CANHÃO, Manuel, *Os caracteres da Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica de Portugal*, Grémio Nac. dos Ind. de Tip. e Fotogravura, Lisboa, Porto e Coimbra, 1941
- CHAVES, Luís, *Registos de santos de Lisboa: 1 série*, s./l., s./d.
- *Subsídios para a história da gravura em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1924

- COSTA, Luís Xavier de, *Francesco Bartolozzi, R. A.: versão de extractos, em português, com anotações tiradas de outras fontes*, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 1943
- *Francisco Vieira Lusitano, poeta e abridor de águas-fortes: estudo crítico dos seus versos e das suas obras gravadas*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929
- D' ALVARENGA, João Pedro, *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Inapa, Lisboa, 1992
- DIAS, Ana Cristina Guimarães, *A Arte de Bem Cavalgar: gravuras da colecção Vitorino Ribeiro, Casa Tait*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 1989
- FARIA, Maria Isabel Ribeiro de, *Dicionário do livro*, Guimarães Editores, Lisboa, 1988
- FERREIRA, João Palma, *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982
- FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona, *A Arte do Livro – Manual do Encadernador*, Editora Sá da Costa, Lisboa, 1937
- *A Arte do Livro – Manual do Dourador e Decorador de Livros*, Sá da Costa, Lisboa, 1941
- *Arte do Livro: exposição de encadernações artísticas patrocinada pela Associação dos Livreiros e Editores Portugueses*, Associação dos Editores e Livreiros, Lisboa, s./d.
- *A Real Irmandade de Santa Catarina da Corporação dos Livreiros e os seus Juízes Nobres*, Coimbra, 1947
- *Um livreiro encadernador francês em Portugal*, Editora Marânus, Porto, 1945
- GAMA, Ângela Maria Barcelos da, *Livreiros, editores e impressores em Lisboa no séc. XVIII*, Coimbra, 1967
- JESUS, Júlio, Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha: *pintores dos séculos XVIII e XIX: subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, O Instituto, Lisboa, 1932
- LIMA, Henrique Ferreira, *O Dr. Xavier da Costa e a história das belas-artes menores em Portugal*, Minerva, Vila Nova de Famalicão, 1943
- LIMA, Matias, *A Encadernação em Portugal: subsídios para a sua história*, Pátria, Gaia, 1933
- *Encadernadores Portugueses: nótulas biográficas e críticas*, M. Lima, Porto, 1956
- MACHADO, Cirilo Volkmar, *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922

- MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi de Portugal*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, Paris, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1996-2003
- *Les Mariette et le Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1983
- MANUEL, Pedro, *Os caracteres de imprensa e a tipografia científica*, Imprensa Moderna, Porto, 1946
- MICHON, Louis-Marie, *La Reliure Française*, Larousse, Paris, 1951
- PACHECO, José, *A Divina Arte Negra e o Livro Português*, Editorial Vega, 1988
- PEIXOTO, Jorge, *António Narciso Pozier, encadernador de Lisboa, que aprendeu o ofício em Paris no primeiro quartel do séc. XIX*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1970
- *História do Livro Impresso*, Tipografia da Atlântida, Coimbra, 1967
- *Para a história do livro em Portugal: Sociedade tradutora e encarregada do melhoramento da arte de imprimir e de encadernar*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1970
- *Relações artísticas e de amizade entre o célebre impressor italiano Bodoni e Francisco Vieira Portuense*, Oficina Gráfica da Livraria Cruz, Braga, 1974
- *Técnica Bibliográfica: subsídio para a bibliografia portuguesa*, Atlântida, Coimbra, 1961
- PEREIRA, José Fernandes, *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989
- PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995
- RACZYNSKI, Conde Athanasius, *Dictionnaire historique et artistique du Portugal: les arts en Portugal*, Jules Renouard, Paris, 1847
- RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*, Tipografia da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1871-93
- SANTA CASA DA MISERICÓRDIA, *Catálogo das Obras Impressas no séc. XVIII: a colecção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Santa Casa da Misericórdia, Lisboa, 1999
- SARAIVA, Cardeal, *Lista de alguns artistas portugueses colligida de escriptos e documentos*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1839
- SHERRER, Bernadette, e AZEVEDO, Pedro, *Manual de Encadernação: técnicas essenciais*, Pedro de Azevedo, Lisboa, 2002
- SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1972

- SOARES, Ernesto, *A gravura artística sobre metal: síntese histórica*, Arquivo Histórico de Portugal, Lisboa, 1933
- *A Ilustração do Livro: séculos XV a XIX*, Excelsior, Lisboa, s./d.
 - *Evolução da gravura de madeira em Portugal, séculos XV a XIX*, C. M., Lisboa, 1951
 - *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*, Ed. Apolino, Gaia, 1930
 - *Francesco Bartolozzi em Portugal*, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, 1943
 - *Gregório Francisco de Queiroz: gravador em metal (a sua vida e a sua obra)*, Lisboa, 1941
 - *História da gravura artística em Portugal (...)*, San Carlos, Lisboa, 1971
 - *Inventário da colecção de registos de santos*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1955
 - *Retratos*, Imprensa Moderna, Porto, 1945
 - *Super-libris portugueses raros*, Arquivo Nacional de Ex-Líbris, Lisboa, 1928
 - *Vieira Portuense: na obra gravada de Bartolozzi*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1948
- VITERBO, Sousa, *A gravura em Portugal: breves apontamentos para a sua história*, Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes, Lisboa, 1909
- *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*, Ferin, Lisboa, 1920
 - *Artífices portugueses ou domiciliados em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1917
 - *O movimento tipográfico em Portugal no século XVI - Apontamentos para a sua História*, Coimbra, Tipografia da Imprensa da Universidade, 1924



NDICE ANALÍTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

A

ACADEMIA DE ROMA, 32, 100
 ACADEMIA DO NU, 28, 32
 ACADEMIA DO NU, A. S. JOSÉ, 33
 ACADEMIA REAL DE HISTÓRIA
 PORTUGUESA 8, 11, 22, 24-25, 43, 53, 59-
 62, 66-68, 70-72, 75, 79, 87, 89, 92, 94, 97,
 99-103, 161, 164, 166, Oficina de Caracteres
 10, Oficina de Gravura, 10, 110
 ACADEMIA REAL DAS CIÊNCIAS, 28, 74, 108
 ADORAÇÃO DOS PASTORES, 94
 ALEGRE, Manuel, 109-110
 ALEGORIA A D. JOÃO V, 92
 ALEGORIA À DESTRUIÇÃO DOS FRANCESES,
 112
 ALEGORIA A D. MARIA II, 136
 ALEGORIA À ESTÁTUA EQUESTRE, 110
 ALEGORIA A JORGE III DE INGLATERRA, 112
 ALEGORIA AO PADRE GABRIEL MALAGRIDA,
 109
 ALEGORIA AO REAL COLÉGIO DOS NOBRES,
 108
 ALEGORIA A WELLINGTON, 129
 ALMEIDA, Francisco Tomás, 135, 137-138
 ALMEIDA, Padre Theodoro de, 106, 111
 ALMEIDA, Romão Eloy, 120-123
 ÁLVARES, Rodrigues, 19
 ANDRADE, Gomes, Freire, 109
 ANDRADE, Manoel Carlos de, 79, 109
 ÁGUA-TINTA, 127
 APARIÇÃO DE JEOVÁ A MOISÉS, 105
 APÓSTOLO SANTIAGO MAIOR, 100
 ARGOTE, Jerónimo Contador, 61, 64, 72-73

ASSOCIAÇÃO DE CLASSE DOS
 ENCADERNADORES, 55
 ASSOCIAÇÃO DOS LIVREIROS, 55
 AS TRÊS PARCAS, 100-101
 AULA DE DESENHO E DEBUXO DA
 COMPANHIA DE VINHOS DO ALTO
 DOURO, 33
 AULA DE ESCULTURA, 33
 AULA DE FORTIFICAÇÃO E ARQUITECTURA
 MILITAR, 31
 AULA DO RISCO, 31
 AULAS RÉGIAS, 33, 107
 A VIRGEM, O MENINO JESUS E SÃO JOÃO,
 134

B

BACANTE, 131
 BARBOSA, José, 64, 94
 BARRETO, José Teixeira, 33
 BARROS, Eleutério José, 28
 BARROS, Eleutério Manuel, 33, 89, 110, 122,
 125, 135
 BARTOLOZZI, Francesco, 10, 35, 78, 110-111,
 126-133, 136-138
 BELLORI, G. P., 37, 80, 174
 BERTIN, João Gaspar, 149-150
 BEZERRA, Manoel Gomes de Lima, 85, 113
 BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA, 119
 BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO,
 119
 BLUTEAU, Rafael, 22, 61, 79
 BOCAGE, Manuel Maria Barbosa do, 115, 121

BODONI, Bauer, 130
BOSSE, Abraham, 17, 37-40, 119, 168, 175
BOUTEUX, Michel Le, 25, 89-90, 95-96, 98-99,
135
BRAK-LAMY, Maria, 50, 51, 54-55, 157
BRITO, Joaquim José Rodrigues, 80

C

CAILLE, João de la, 44
CARDOSO, Padre Luiz, 65
CARPINETTI, João Silvério, 89, 103, 105-106,
173
CARVALHO, Bernardo da Costa de, 27
CASA LITERÁRIA DO ARCO DO CEGO, 9, 28,
48, 74, Gravadores, 38, 78, 116, 120-122,
124, 135-136, 168-169, Tipografia, 50, 113,
115-116, 118-120, 167-168
CASA DO RISCO, 31
CASA PIA DE LISBOA, Aula Pública de Desenho,
28
CASA PIA DO CASTELO, 34
CASTRO, Bernardo Ósorio de, 96, 102
CASTRO, Joaquim Machado, 33-34, 80, 121
CASTRO, José de Oliveira, 24, 150
CATARINA, Frei Lucas de Santa, 61, 64
CENÁCULO, Frei Manuel do, 105
CLARAINT, Alexis-Claude, 79, 108
CÓDICES, 14
COIMBRA, Manuel Pedroso, 27
COLÉGIO DAS ARTES, 21, Tipografia, 27, 81
CONCA, Sebastiano, 100
CONGREGAÇÃO DO ORATÓRIO, 22, 26, 75,
COROAÇÃO DE D. JOÃO V, 102
CÔRTE-REAL, Diogo Mendonça, 62, 87-88, 90,
94, 153
CORTEJO FÚNEBRE, 98
COSTA, Miguel Manescal, 27, 76-79, 105, 109

COSTA, Raimundo Joaquim, 33, 89, 110, 120-
122
COUTINHO, Pascoal Ribeiro, 54
COUTINHO, D. Rodrigo de Sousa, 114-116,
127-128
COUTO, Diogo de, 79,
CRAESBEECK, Pedro, 20
CREMONA, João Pedro, 19
CROMBERGER, Jacopo, 19
CUSCO, João Francisco del, 32

D

DANÇA DAS BACANTES, 131, 134
DANÇA DO OUTAVADO, 94
D' ANDRADA, Francisco, 85
DEBRIE, Francisco Lourenço Guilherme, 25, 64,
89-90, 92-96, 99, 162-163
DEROME, Jacob, 154, 159
DESIGN, 45
DESLANDES, Miguel, 20, 68-69,
DESLANDES, Valentim da Costa, 21, 27, 68-69,
70,
DIDOT, François Ambroise, 68
D'OLIVEIRA, FREI Nicolao, 80
D'ORTAS, Samuel e Abrão 18
DU FRESNOY, 36-37
DUPAIN, 37
DUPRÀ, 98

E

ENCADERNAÇÕES À DENTELLE, 146-148,
154, 159
ENCADERNAÇÕES DUSEIL, 148
ENCADERNAÇÕES À LA FANFARE, 147, 159
ENCADERNAÇÕES À L'ÉVENTAIL, 153, 159
ENCADERNAÇÕES EM LEQUE, 148, 153
ENCADERNAÇÕES EM MOSAICO, 146

ENCADERNAÇÕES POINTILLÉ, 147
 ENCADERNAÇÕES SEMIS, 148, 153-154
 ESCOLA DE DESENHO DA MADEIRA, 35
 ESCOLA DO ARSENAL, 32
 ESCUDO DAS ARMAS PORTUGUESA, 102
 ESCUDO DAS ARMAS REAIS, 102
 ESTAMPA CARICATURAL, 101
 ESTÁTUA EQUESTRE DE D. JOSÉ, 108
 EX-LÍBRIS, 96-97, 104, 130

F

FÁBRICA DAS CAIXAS, 111
 FÁBRICA DAS CARTAS, 33, 77, 125
 FÁBRICA DE PAPEL DA LOUSÃ, 22
 FARIA, Marquês de, 51
 FAUNO, 131
 FAUSTE, João, 44
 FERNANDES, Valentim 18-19
 FERREIRA, Alexandre, 65
 FERREIRA, Francisco Leitão, 61, 64, 69-70,
 FEYJÓ, João de Moraes Madureira, 79
 FIGUEIREDO, António Pereira de, 109
 FIGUEIREDO, Francisco Xavier de, 32
 FOGO DE ARTIFÍCIO, 98
 FORTES, Manuel Azevedo, 61, 70, 91, 98, 171
 FOURNIER, 68,

G

GACOM, Samuel, 18
 GAILLARD, Germain, 19
 GARAMOND, 17
 GASCON, 154, 159
 GAZINI, Nicolau, 19
 GHERLINC, Johann, 18
 GIUSTI, Alessandro, 33, 111
 GODINHO, Manuel da Silva, 89, 110-111
 GRANPRÉ, 89, 106

GRAVURA, 39, Quadro Alegórico, 38
 GRAVURA A ÁGUA-FORTE, 40, 41, 89
 GRAVURA A ÁGUA-TINTA, 127
 GRAVURA A BURIL, 40, 89
 GRAVURA À MANEIRA NEGRA, 127
 GRAVURA EM TALHE DOCE, 16, 17
 GROSSI, João, 32
 GUERRA ENTRE CÃES E HOMENS, 101
 GUTTENBERG, 44

H

HARREWYN, François 9-10, 62, 89, 96, 162
 HARREWYN, Theodore André, 87-88, 96
 HENRIQUES, António Pires, 24, 151
 HISTÓRIA NATURAL DO HOMEM, 121
 HOMENAGEM A VIEIRA LUSITANO, 106

I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE, 27, 81, 83-85,
 IMPrensa NACIONAL, 68, 78, 85, 118-119
 IMPRESSÃO A SECO, 155
 IMPRESSÃO RÉCIA 10, 43, 68, 80, 84, 118,
 121-123, 125, 127-128, 131-133, 136-137,
 167-168
 IMPRIMERIE ROYALE 17, 21, 67
 IRMANDADE DE S. LUCAS, 31
 IRMANDADE DE SANTA CATARINA DA CORP.
 DOS LIVREIROS, 55, 149-151
 IRMANDADE DOS LIVREIROS, 139

J

JÁCOME, António Fernandes, 33
 D. JOÃO V, 8, 10, 20-22, 24, 26, 32, 36-37, 58-
 61, 65, 67, 70-72, 74, 80, 86-88, 97, 100,
 111, 128, 143-145, 147-148, 150, 153
 D. JOSÉ I, 21, 23-24, 26, 75, 81, 147
 JURAMENTO DE VIRIATO, 131

L

LACOMBE, J., 37, 174
 LAIRESSE, Gerard, 37- 39, 175
 LAMENTO DE CÓRIDON, 131
 LANÇAMENTO (...) DA NAU LAMPADOSA, 98
 LE GRAND, 22
 LEAL, Manuel Pereira da Sylva, 65
 LIMA, D. Luís Caetano, 61, 65, 170
 LIMA, Matias, 54, 55, 151-152, 155
 LIMA, Teodoro António de, 32, 35, 135-136
 LIVRARIA REAL, 23
 LOUREIRO, Diogo Gomes, 20
 LUSITANO, Francisco Vieira 9, 25, 33, 60, 64,
 89, 98-99, 103-105, 162

M

MACHADO, Diogo Barbosa, 61, 63, 73, 97, 151
 MACHADO, Gaspar Fróis, 33, 89, 109-111
 MANIQUE, Intendente Pina, 34
 MARIETTE, Francisco, 24, 150, Família, 26
 MARIETTE, Jean, 86, 144-145, 147, 150
 MARECOS, Frederico, 78
 MARVEILLEUX, 97
 MAURÍCIO, José, 85
 D. MARIA I, 26, 28, 33, 37, 83, 103, 107, 149
 MARQUES, José Joaquim, 120, 123-124
 MARQUÊS DE POMBAL, 75, 80-83, 107, 153
 MAY, João Policarpo, 32
 MEDALHA A D. JOÃO V, 124
 MELLAN, Claude, 17
 MELLO, Duque D. Jayme, 88, 98
 MELO, António Craesbeck, 68,
 MENESES, D. Fernando, 94
 MENEZES, D. Francisco Xavier de, Conde da
 Ericeira, 53
 MILLY, Conde de, 80

MINERVA TRANSFORMANDO CORÓNIS EM
 GRALHA, 101
 MONTEYRO, Manuel, 94
 MORGANTI, Bento, 92, 102
 MORTE DE DIDO, 131
 MORTE DE EURÍALO, 131
 MOUROS CONVERSANDO, 101

N

NEVES, Ventura da Silva, 89, 110, 112
 NOGUEIRA, Mateus, 24, 151
 NOSSA SENHORA DA BONANÇA, 138
 NOSSA SENHORA DAS DORES, 104
 NOSSA SENHORA DO CABO E JESUS E AS
 CRIANÇAS, 134
 NOSSA SENHORA DO CARMO, 101

O

OFICINA DE ANTÓNIO ISIDORO DA
 FONSECA, 66, 73
 OFICINA DE ANTÓNIO RODRIGUES
 GALHARDO, 169
 OFICINA DE JOSÉ ANTÓNIO DA SILVA, 42, 66,
 71-72, 98, 102, 161
 OFICINA DE IGNÁCIO RODRIGUES, 73
 OFICINA DE PASCOAL DA SILVA, 66, 70-71,
 161
 OFICINA DE SIMÃO T. FERREIRA, 109, 169
 OFICINA PATRIARCAL DE JOÃO PROCÓPIO
 CORREA DA SILVA, 169
 OFICINA REAL DESLANDESIANA, 27, 69
 OFICINA SILVIANA, 66, 72, 161
 OLIVEIRA, José Custódio, 43, 48, 80, 174
 ORFEU, 101
 ORLANDI, António, 36
 OSÓRIO, Simão de Oliveira, 79

P

PADELOUP, Antoine-Michel, 24, 145-147, 159
PADELOUP, Jean, 24
PADELOUP, Nicolas, 146
PADRÃO, António Joaquim, 89, 103-106
PAGLIANINI, Nicolau, 27, 76
PAIVA, José de Barros, 93
PALÁCIO DE MAFRA 10, Biblioteca, 23, 26, 75
PEREIRA, José Maria Dantas, 79
PINTO, José Correa, 85
PORTUENSE, Vieira, 33, 122, 126, 130, 132,
134
POZZO, PADRE ANDREA, 36, 37, 175
PRADO, Frei João de S. Joseph, 94
PRUNETTI, M. Ângelo, 37, 174

Q

QUEIROZ, Gregório Francisco, 9, 35, 107, 110,
126-127, 131-133
QUILLARD, Antoine, 25, 88-89, 95, 97-99

R

RAMALHO, José Joaquim, 109, 131
REAL BIBLIOTECA PÚBLICA, 28
REAL COLÉGIO DOS NOBRES, 35, 77, 107
REAL FÁBRICA DAS SEDAS, 32
RÉGIA OFICINA TIPOGRÁFICA, 10, 27, 28, 75-
80, 83, 106, 109, 111, 115, 117-118, 167,
169, Oficina de Caracteres, 27, Aula de
Gravura, 28, 33, 66, 78, 106-107, 109, 112,
120, 166
REIS, Padre António, 61, 64, 88, 98
RESTITUET OMNIA, 60, 64, 101-102
RETRATO DA INFANTA D. ANA DE JESUS
MARIA, 134
RETRATO DA PRINCESA SANTA JOANA, 108
RETRATO DE ALEXANDRE POPE, 134

RETRATO DE BERNARDINO DE ARAÚJO, 134
RETRATO DE BERNARDIM FREIRE DE
ANDRADE E CASTRO, 134
RETRATO DE CYRILLO VOLKMAR
MACHADO, 134
RETRATO DE D. AFONSO DE
ALBUQUERQUE, 108
RETRATO DE D. CARLOTA JOAQUINA, 111
RETRATO DE DIOGO DE COUTO, 111
RETRATO DE DIOGO INÁCIO DE PINA
MANIQUE, 134
RETRATO DE D. LUIZ DA CUNHA, 134
RETRATO DE D. JOÃO I, 97
RETRATO DE D. JOÃO PRÍNCIPE DO BRASIL,
134
RETRATO DE D. MARIA I, 134
RETRATO DE D. MARGARIDA TELES DA
SILVA, 134
RETRATO DE D. RODRIGO DE SOUSA
COUTINHO, 130
RETRATO DE FRANCISCO BENTO MARIA
TARGINI, 134
RETRATO DE FRANCISCO VIEIRA LUSITANO
E MULHER, 111
RETRATO DE FRANCISCO VIEIRA
PORTUENSE, 130
RETRATO DE FREI ANTÓNIO DAS CHAGAS,
111
RETRATO DE JOÃO DE BARROS, 111
RETRATO DE MADRE MARIA DE SANTO
ALEIXO, 95
RETRATO DE MANUEL MARIA BARBOSA DO
BOCAGE, 130
RETRATO DE PASCOAL JOSÉ DE MELO
FREIRE, 129
RETRATO DE SEPÚLVEDA, 129

- RETRATO DE WELLINGTON, 130
 RETRATO DE VASCO DA GAMA, 123
 RETRATO DO 4º MARQUÊS DE MARIALVA, 134
 RETRATO DO BISPO ADEODATO TURCHI, 131
 RETRATO DO CONDE DE PENICHE, 134
 RETRATO DO DUQUE DO CADAVAL, 98
 RETRATO DO INFANTE D. HENRIQUE, 108
 RETRATO DO MARQUÊS DE CHAVES, 134
 RETRATO DO MARQUÊS DE POMBAL, 105
 RETRATO DO PADRE TEODORO DE ALMEIDA, 136
 RETRATO DO PRÍNCIPE DO BRASIL D. JOÃO, 130
 RETRATO DO PRÍNCIPE D. JOÃO, 110
 RETRATO DO PRÍNCIPE D. JOSÉ, 108
 RETRATO DO PRÍNCIPE D. JOSÉ DO BRASIL, 112
 RETRATO DO PRÍNCIPE REGENTE, 129
 RETRATO DO V. BENTO JOSÉ LABRE, 108
 RIBEIRO, Manuel da Paixão, 85, 171
 ROCHA, Joaquim Leonardo, 103
 ROCHA, Joaquim Manuel, 28, 33-35, 89, 103-104, 107, 110
 ROCHEFORT, Charles, 89, 92
 ROCHEFORT, Pedro de, 25, 62, 64, 89-92, 95-96, 98, 162-163
 RODRIGUES, Luís, 19
 ROMANTISMO, 46
 ROUSSEAU, 62, 89
 ROUSSET, Jean, 66
- S
- S. BERNARDO, 101
 S. FRANCISCO DE ASSIS, 101
 S. FRANCISCO DE BORJA, 104
 S. JOÃO, 101
 S. LUCAS, 99
 S. PAULO, 101, 104-105
 S. PEDRO, 101, 104
 SAXÓNIA, Nicolau, 18,
 SAMPAIO, Diogo de Carvalho e, 79
 SANTA MARTA, 101
 SANTA RITA DE CÁSSIA, 92
 SANTO ANDRÉ AVELINO, 109
 SANTO ANTÓNIO, 96
 SANTO ANTÓNIO COM O PINHEIRO, 101
 SANTO ANTÓNIO E O MENINO, 104
 SANTO ANTÓNIO E O NÚMERO IX, 101
 SANTO ANTÓNIO RECEBENDO O MENINO JESUS, 101
 SANTOS, António Ribeiro dos, 48
 SAURÍ, Abade, 80
 SCHOFFER, Pedro, 44
 SESSÃO DO CONCELHO (...), 131
 SILVA, Agostinho Néri da, 80
 SILVA, Cipriano, 32
 SILVA, Domingos José, 135-136
 SILVA, João Soares, 61
 SILVA, Joaquim Carneiro, 9, 27, 33-35, 37, 46-48, 76, 78-80, 89, 107-111, 120, 122, 132, 135, 173-174
 SILVA, Padre João Crisóstomo Policarpo, 34-35
 SPANISH DOLLARS MAKE THE ENGLISH SAILORS MERRY, 131
 SOLANO, Francisco Inácio, 79
 SOUSA, D. António Caetano, 60, 62, 65, 94
 SOUSA, D. Manuel Caetano, 53, 54, 59, 141
 SOUSA, Joaquim Inácio Ferreira de, 120, 123, 125
 SOUSA, Luís Vasconcelos, 114
 SOYÉ, Luís Rafael, 79, 99, 111-112
 SYLVA, Manoel Telles da, 92

T

TÉCNICA DO *POINTILLÉ*, 126

TIPOGRAFIA PATRIARCAL DE FRANCISCO

LUÍS AMENO, 27, 66, 73, 93, 99, 105, 109,
112

TOLDANO, Eliseu, 18

U

UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 85, Biblioteca,
23, 26, 75, 77, 153, Imprensa, 81-85

V

VANDELLI, Domingos, 85

VASCOCELOS, Padre Inácio da Piedade, 96

VELOSO, Frei Joaquim da Conceição, 28, 41, 78,
80, 113-115, 117-119, 124, 168-169

VIANA, Manuel Luís Rodrigues, 120, 123-125,
169

VIDA DE S. JERÓNIMO, 96

VIEIRA, Padre António, 94, 143

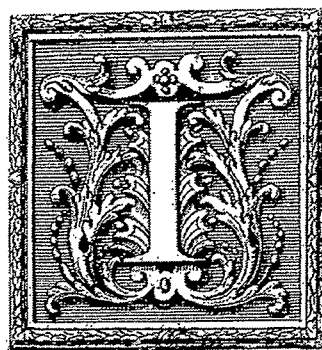
VILLENEUVE, Jean, 10, 27, 42, 43, 44, 45, 64,
66-67, 76, 164

W

WATTEAU, 97

X

XILOGRAVURAS, 15



NDICE DE TÍTULOS

ÍNDICE DE TÍTULOS

A

ABECEDÁRIO PITTORICO, 36, 175
 ACADEMIA CELEBRADA PELOS RELIGIOSOS
 DA ORDEM TERCEIRA DE S. FRANCISCO,
 110
 ÁLBUM DE ESTAMPAS DA OFICINA
 TIPOGRÁFICA, CALCOGRÁFICA E
 LITERÁRIA DO ARCO DO CEGO, 119
 ALOGRAPHIA DOS ALKAIS FIXOS VEGETAL
 OU POTASSA MINERAL OU SODA, 124
 APPARATO PARA A DISCIPLINA E RITOS
 ECLESIASTICOS DE PORTUGAL, 92
 ANAIS DAS BIBLIOTECAS E ARQUIVOS, 54
 ANALYSE GRAFIC'ORTHODOXA, E
 DEMONSTRATIVA, 80
 ANTIGUIDADES DOS OFÍCIOS MECÂNICOS E
 DAS ARTES, 54
 ARCHIATHENAEUM LUSITANUM, 94
 ARTE (A) DA PINTURA, 37
 ARTE DA PORCELANA OU TRATADO SOBRE
 O MODO DE FAZER A PORCELANA, 80
 ARTE DE LOUCEIRO OU TRATADO SOBRE O
 MODO DE FAZER AS LOUÇAS DE BARRO
 MAIS GROSSAS, 80, 125, 169
 ARTE DE NAVEGAR, 170
 ARTE DO CARVOEIRO, 124
 ARTE DO FLORETO, 124
 ARTE DO LIVREIRO, 53
 ARTE DO LIVRO (A) – MANUAL DO
 DOURADOR E DECORADOR DE LIVROS,
 52
 ARTE DO LIVRO (A) – MANUAL DO
 ENCADERNADOR, 50

ARTEFACTOS SYMMETRIACOS E
 GEOMÉTRICOS, 96
 ATLAS CELESTE, 80, 113, 123-124, 137, 169
 AVIÁRIO BRASÍLICO, 117
 AVISOS E REFLEXÕES SOBRE O QUE DEVE
 OBRAR HUM RELIGIOSO, 154

B

BÍBLIA SAGRADA, 109, 111
 BIBLIOTHECA LUSITANA, 63, 73, 94, 151
 BRASÃO DE ARMAS DE CAETANO DE
 OLIVEIRA DA MATTA CAVALLEIRO
 PROFESSOR NA ORDEM DE CRISTO, 153
 BREVE COMPENDIO OU TRATADO SOBRE A
 ELECTRICIDADE, 121
 BREVE TRATADO THEORICO DAS LETRAS
 TIPOGRÁFICAS, 46, 80, 108, 173
 BREVES INSTRUÇÕES PARA PINTAR A
 FRESCO, 36
 BREVIARIUM BRACARENSE, 18
 BREVIÁRIO EBORENSE, 19
 BREVIÁRIO ROMANO, 129, 137

C

CAMPAIGNS OF THE BRITISH ARMY IN
 PORTUGAL, 129
 CARTAS SOBRE OS ELEMENTOS DE
 BOTÂNICA, 117
 CATÁLOGO CHRONOLOGICO DAS RAINHAS
 DE PORTUGAL, 64
 CATÁLOGO HISTÓRICO DOS SUMOS
 PONTÍFICES, CARDEAIS, ARCEBISPOS, E
 BISPOS PORTUGUESES, 70

CHRONICA DO MUYTO ALTO E MUYTO
 PODEROSO REY DESTES REYNOS DE
 PORTUGAL DOM JOÃO O III, 84
 COLECÇÃO DE COSTUMES SERVIS DA
 CIDADE DE LISBOA, 112
 COLECÇÃO DE ESTAMPAS INTITULADAS
 RUAS DE LISBOA, 112
 COLECÇÃO DE MEMÓRIAS (...), 134
 COLECÇÃO DE OPÚSCULOS REIMPRESSOS,
 74
 COLECÇÃO DE RETRATOS DOS HERÓIS
 PORTUGUESES, 122
 COLECÇÃO DE VARIAS NOTICIAS A
 RESPEITO DO SERVO DE DEOS BENTO
 JOSÉ LABRE, 108
 COLECÇÃO DOS DOCUMENTOS
 ESTATUTOS E MEMÓRIAS DA ACADEMIA
 REAL DA HISTÓRIA PORTUGUEZA, 70,
 163, 165
 COLECÇÃO DOS LIVROS INÉDITOS DA
 HISTÓRIA PORTUGUESA, 74
 COLECÇÃO DOS UNIFORMES DA TROPA
 PORTUGUESA, 112
 COMPENDIO DAS MAIS NOTÁVEIS COISAS
 QUE NO REINO DE PORTUGAL
 ACONTECERAM DESDE A PERDA DEL-
 REY D. SEBASTIÃO, 70
 COMPÊNDIO DE AGRICULTURA, 117
 COMPÊNDIO DE MATEMÁTICA, 80
 COMPENDIO HISTÓRICO DO ESTADO DA
 UNIVERSIDADE DE COIMBRA NO TEMPO
 DA INVASÃO DOS DENOMINADOS
 JESUÍTAS, 79
 COMPÊNDIO SOBRE A CANNA, 117
 CONTINUAÇÃO DA ÁSIA DE JOÃO DE
 BARROS, 79

CONSIDERAÇÕES CÂNDIDAS E
 INTEMPORAIS SOBRE A NATUREZA E
 COMÉRCIO DO AÇÚCAR, 117
 CONSÓRCIO DAS FLORES: EPÍSTOLA DE
 LACROIX A SEU IRMÃO, 121
 CONSTITUIÇÕES DO BISP. DO PORTO, 19
 COPLAS DE MINGO REVULGO, 19
 CORPUS POETARUM LUSITANARUM, 64
 CULTURA AMERICANA, 113, 124
 CURSO DE ESTUDOS PARA USO DO
 COMMERCIO, E DA FAZENDA: PRIMEIRO
 COMPENDIO, QUE TRATA DA
 ARITHMETICA UNIVERSAL, 79

D

DA ÁSIA DE JOÃO DE BARROS E DE DIOGO
 DE COUTO, 79, 108, 111
 DE ANTIQUITATIBUS CONVENTUS
 BRACARAUGUSTANI, 92, 102
 DE ARTE GRAPHICA, 36
 DEMONSTRAÇÃO ANALÍTICA DOS
 FRANCESES, 129
 DE REBUS RUSTICIS BRASILICIS, 124
 DESCRIÇÃO ANALÍTICA DA EXECUÇÃO DA
 ESTÁTUA EQUESTRE, 121
 DESCRIÇÃO DO BRANQUEAMENTO DOS
 TECIDOS E FIADOS DE LINHO, E
 ALGODÃO, 117
 DESCRIÇÃO TOPOGRAPHICA, E HISTÓRICA
 DA CIDADE DO PORTO, 102
 DESCRIÇÃO DA ARVORE ASSUCAREIRA, 124
 DESCRIPTIO ET ADUMBRATIO PLANTARUM,
 124
 DESENGANO DE PECADORES, 102
 DIAGNOSIS TYPOGRAFICA, 43, 47, 80

DICCIONARIO DOS TERMOS TECHNICOS DE
HISTÓRIA NATURAL, EXTRAHIDOS DAS
OBRAS DE LINNEO, 85
DICCIONARIO GEOGRAPHICO, 65
DISCURSO APOLOGÉTICO, 102
DISCURSOS APRESENTADOS (...) SOBRE A
CONSTRUÇÃO DOS EDIFÍCIOS RURAIS,
117, 121, 123-124
DISSERTAÇÃO SOBRE AS CORES PRIMITIVAS
COM HUM BREVE TRATADO DA
COMPOSIÇÃO ARTIFICIAL DAS CORES, 79

E

ELEMENTOS DA HISTORIA OU O QUE HE
NECESSÁRIO SABER-SE DA
CRONOLOGIA, DA GEOGRAFIA, DA
HISTÓRIA UNIVERSAL, 92
ELEMENTOS DE CIRURGIA OCULAR, 135
ELEMENTOS DE GEOMETRIA, 37, 79, 108
ELEMENTS OF DRAWINGS, 131
ELOGIO FÚNEBRE DO PADRE FREI
JOAQUIM DE S. JOSÉ, 105
ENCADERNAÇÃO ARTÍSTICA, 54
ENCADERNAÇÃO EM PORTUGAL, 54
ENCADERNADORES (OS) PORTUGUESES, 55
ENGENHEIRO PORTUGUÊS, 91, 96, 171
ENSAIO DE TÁCTICA NAVAL, 125, 137
ENSAIO SOBRE A CRÍTICA DE ALEXANDRE
POPE, 122
EPISTOLA AD JAMETAM, 88, 98
EPÍTOME DA VIDA DE SANTA JOANNA
PRINCESA DE PORTUGAL, 108
EPITOME DE LAS HISTORIAS
PORTUGUESAS, 97
ESCULTURA (A), OU A HISTÓRIA, E ARTE DA
CALCOGRAPHIA E GRAVURA EM COBRE,
37

ESPECTÁCULO DAS BELAS ARTES, 37, 174
ESPELHO DE PENITENTES, 105
ESTATUTOS DA UNIVERSIDADE DE
COIMBRA DO ANNO DE 1772, 153
ESTRANGEIROS NO LIMA, 85, 108, 113
EVANGELHOS E EPISTOLAS, 19
EXERCITATIONES DE RE LÓGICA, ET
METAPHYSICA, 109
EXTRACTO SOBRE OS ENGENHOS DE
ASSUCAR DO BRASIL, 124

F

FÁBULAS DE FEDRO, 95
FAZENDEIRO (O) DO BRAZIL, 113, 124, 169
FELIZ (O) INDEPENDENTE, 111
FLORA FLUMINENSIS, 114

G

GATICANEA OU CRUELISSIMA GUERRA
ENTRE OS CÃES E GATOS, 112
GEOGRAFIA HISTÓRICA (...) EUROPA, 65, 89
GEOMETRIA DOS PINTORES, 37
GRAMMATICA ITALIANA, 170
GRANDE (O) LIVRO DOS PINTORES, OU
ARTE DA PINTURA, 117

H

HELMINTHOLOGIA PORTUGUEZA, 113, 117
HISTÓRIA DA ACADEMIA REAL DE HISTÓRIA
PORTUGUESA, 92
HISTÓRIA DA IMPRESSÃO, 44
HISTORIA DEL REYNO DE PORTUGAL,
DIVIDIDA EM CINCO PARTES, 97
HISTÓRIA E MEMÓRIAS DA ACADEMIA DAS
CIÊNCIAS DE LISBOA, 74
HISTÓRIA GENEALÓGICA DA CASA REAL
PORTUGUEZA, 23, 62, 63, 72, 91, 101

HONRAS (AS) DA PINTURA, ESCULTURA E
ARQUITECTURA, 37, 80, 174
HYMNUS TABBACI, 121

I

INSTITUTIONES JURIS CIVILIS LUSITANI,
129
INSTRUÇÃO DIRIGIDA AOS OFFICIAES DE
INFANTARIA, 112
INSTRUÇÃO SOBRE A CULTURA DAS
AMOREIRAS, E CRIAÇÃO DOS BICHOS DE
SEDA DIRIGIDA À CONSERVAÇÃO, E
AUMENTO DAS MANUFACTURAS DA
SEDA, 79

J

JACOBI DICKSON FASCICULUM, 117, 124
JARDINS (OS) OU A ARTE DE AFORMOSEAR
AS PAISAGENS, 117
JOANNEIDA OU A LIBERDADE DE
PORTUGAL, 85
JOANNES PORTUGALLIAE REGES, 94
JOANNI V. EPIGRAMMATUM, 98

L

LIVRO (O) DAS GRANDEZAS DE LISBOA, 80
LUSÍADAS (OS), 20
LUZ DA LIBERAL E NOBRE ARTE DA
CAVALARIA, 79, 109, 111, 135

M

MANEJO REAL, ESCOLA MODERNA DE
CAVALARIA E BRIDA, 93, 171
MANUAL DE ORAÇÕES PARA ASSISTIR AO
SACRIFÍCIO DA MISSA, 92
MANUAL DO MINERALOGICO, 124

MANUAL PRATICO DO LAVRADOR COM UM
TRATADO SOBRE AS ABELHAS, 117
MAPAS MILITARES, 124
MAPPAS DAS PROVÍNCIAS DE PORTUGAL,
106, 173
MEDIDAS GERAES DO CORPO HUMANO
PARA USO DA REAL ACADEMIA DE
DESENHO, 103
MEIO (O) DE SE FAZER PINTOR EM 3
HORAS, 117
MEMÓRIAS DA ORDEM MILITAR DE S. JOÃO
DE MALTA, 64, 91, 96, 102
MEMÓRIAS E NOTÍCIAS HISTÓRICAS DA
CELEBRE ORDEM MILITAR DOS
TEMPLÁRIOS, 65, 91, 163
MEMÓRIAS HISTÓRICAS E GENEALÓGICAS
DOS GRANDES DE PORTUGAL, 63
MEMÓRIAS PARA A HISTÓRIA DA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 64
MEMÓRIAS PARA A HISTÓRIA DE PORTUGAL
QUE COMPREHEDEM O GOVERNO
DEL REY D. JOÃO I, 64, 92, 97, 102
MEMÓRIAS PARA A HISTÓRIA DE PORTUGAL
QUE COMPREHEDEM O GOVERNO DE
DEL REY DOM SEBASTIÃO, 63, 73, 94
MEMÓRIAS PARA A HISTÓRIA ECLES. DO
ARCEBISPADO DE BRAGA, 64, 72, 92, 102,
MEMÓRIAS PARA A HISTÓRIA ECLESIASTICA
DO BISPADO DA GUARDA, 65, 92
MEMORIAS POLITICAS SOBRE AS
VERDADEIRAS BASES DA GRANDEZA DAS
NAÇÕES, E PRINCIPALMENTE DE
PORTUGAL, 80
MEMÓRIA SOBRE A CULTURA E PRODUTOS
DA CANA DO ASSUCAR, 117
MEMÓRIA SOBRE A REFORMA DOS
ALAMBIQUES, 124

METHODO DE MUSICA, 85
 MINEIRO LIVELADOR OU HYDROMETRA,
 124, 169
 MISSALE ROMANUM, 111, 137-138, 155
 MISSALE SECUNDUM CONSUEITUDIEM
 ELBORENSIS ECCLESIAE, 19
 MONUMENTO SACRO, DA FABRICA E
 SOLEMNISSIMA SAGRAÇÃO DA SANTA
 BASÍLICA DO REAL CONVENTO, 94, 96

N

NOITES JOSEFINAS DE MIRTILO, 79, 111-
 113
 NOTÍCIA DA SOPA DE RUMFORD, 121
 NOTÍCIAS CRONOLÓGICAS DA
 UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 64
 NOVAARTE DE ESCREVER, 112
 NOVAARTE DE VIOLA QUE ENSINA A
 TOCALLA COM FUNDAMENTO SEM
 MESTRE, 85, 171
 NOVA ESCOLA PARA APRENDER A LER,
 ESCREVER E CONTAR, 171-172
 NOVA GRAMMATICA DA LÍNGUA INGLESA:
 OU AARTE DE FALLAR, E ESCREVER
 COM PROPRIEDADE, E CORRECÇÃO O
 IDIOMA INGLEZ, 80
 NOVO TRATADO DE MÚSICA MÉTRICA, E
 RYTHMICA, 79
 NUMMISMALOGIA, 92, 102

O

OBRAS DE JEAN BERAIN, PINTOR DE
 DECORAÇÕES E DE ORNAMENTOS, 145
 OBRAS (AS) DO CELEBRADO LUSITANO, O
 DOUTOR FRANCISCO DE SÁ DE
 MIRANDA, 80

OBSÉQUIO DEVIDO AOS SAGRADOS
 TEMPLOS, 96
 OFFICIA PRÓPRIA SANCTORUM, 154-155
 ORAÇÃO DIRIGIDA AO MUITO ALTO E MUITO
 PODEROSO SENHOR D. JOÃO PRÍNCIPE
 REGENTE DE PORTUGAL, 124
 ORAÇÃO PANEGYRICA (...) D. MARIA
 BÁRBARA, 99
 ORDENAÇÕES E LEIS DO REINO DE
 PORTUGAL, 94
 ORTHOGRAPHIA, OU ARTE DE ESCREVER,
 E PRONUNCIAR COM ACERTO A LÍNGUA
 PORTUGUEZA, 79

P

PANEGÍRICO FÚNEBRE QUE NAS EXÉQUIAS
 DA MUITO AUGUSTA RAINHA D.
 MARIANNA DE ÁUSTRIA, 105
 PARNASO REAL EPITALAMICO, 96
 PENTATEUCO, 18
 PEREGRINAÇÃO, 20
 PERPECTIVAE PICTORUM ET
 ARCHITECTORUM, 37, 175
 PIA CHRISTANDADE NA REVERENTE
 ASSISTÊNCIA AO SANTO SACRIFÍCIO DA
 MISSA, 95
 PINTOR (O) EM 3 HORAS, 37
 PINTURA DA ILHA DA MADEIRA, 103
 PLANTAS (AS), 121
 PORTUGALIAE MONUMENTA HISTÓRICA, 74
 PRIMEIRA ORIGEM DA ARTE DE IMPRIMIR,
 43, 64
 PRINCÍPIOS (OS) DA ARTE DA GRAVURA, 37,
 117
 PRINCÍPIOS (OS) DO DESENHO TIRADOS DO
 GRANDE LIVRO DOS PINTORES, 37, 41,
 117, 175

PROPOSIÇÃO DA ACADEMIA DA HISTORIA
ECLESIÁSTICA DE PORTUGAL, 70, 72

R

RECREAÇÃO PHILOSOPHICA, 106, 136
RECREAÇÃO PROVEYTOSA, 102
REGIMENTOS DAS CONTAS DO REYNO, E
CASA, 153
REGIMENTO DOS LIVREIROS, 54
REGRAS DA ARTE DA PINTURA, 37, 174
REGRAS DE DESENHO PARA A DELINEAÇÃO
DAS PLANTAS, PERFIS E PERSPECTIVAS
PERTENCENTES À ARCHITECTURA
MILITAR E CIVIL, 135
RELAÇÕES DE NOVAS GERAIS OU NOTÍCIAS
AVULSAS, 20
RESUMO DA VIDA E MORTE DE BENTO
JOSÉ LABRE, 108
RETRATOS, E BUSTOS DOS VARÕES, E
DONAS, 113, 123
RIMAS SONORAS, 154

S

SERIE DOS REIS DE PORTUGAL, 94
SEPÚLVEDA PATENTEADO, 129
SISTEMA BRITANNICO DE EDUCAÇÃO, 123
SONHO (O), 99, 112
SUPLEMENTO À VIDA DE S. CAETANO, 73,

T

TENTAMEN DISPOSITIONIS METHODICAE
FUNGORUM, 124
THESOURO ESPIRITUAL DA NOVENA DO
GLORIOSO S. ANTÓNIO DE PÁDUA, 101
TRACTADO DAS SOMBRAS RELATIVAMENTE
DO DESENHO, 37

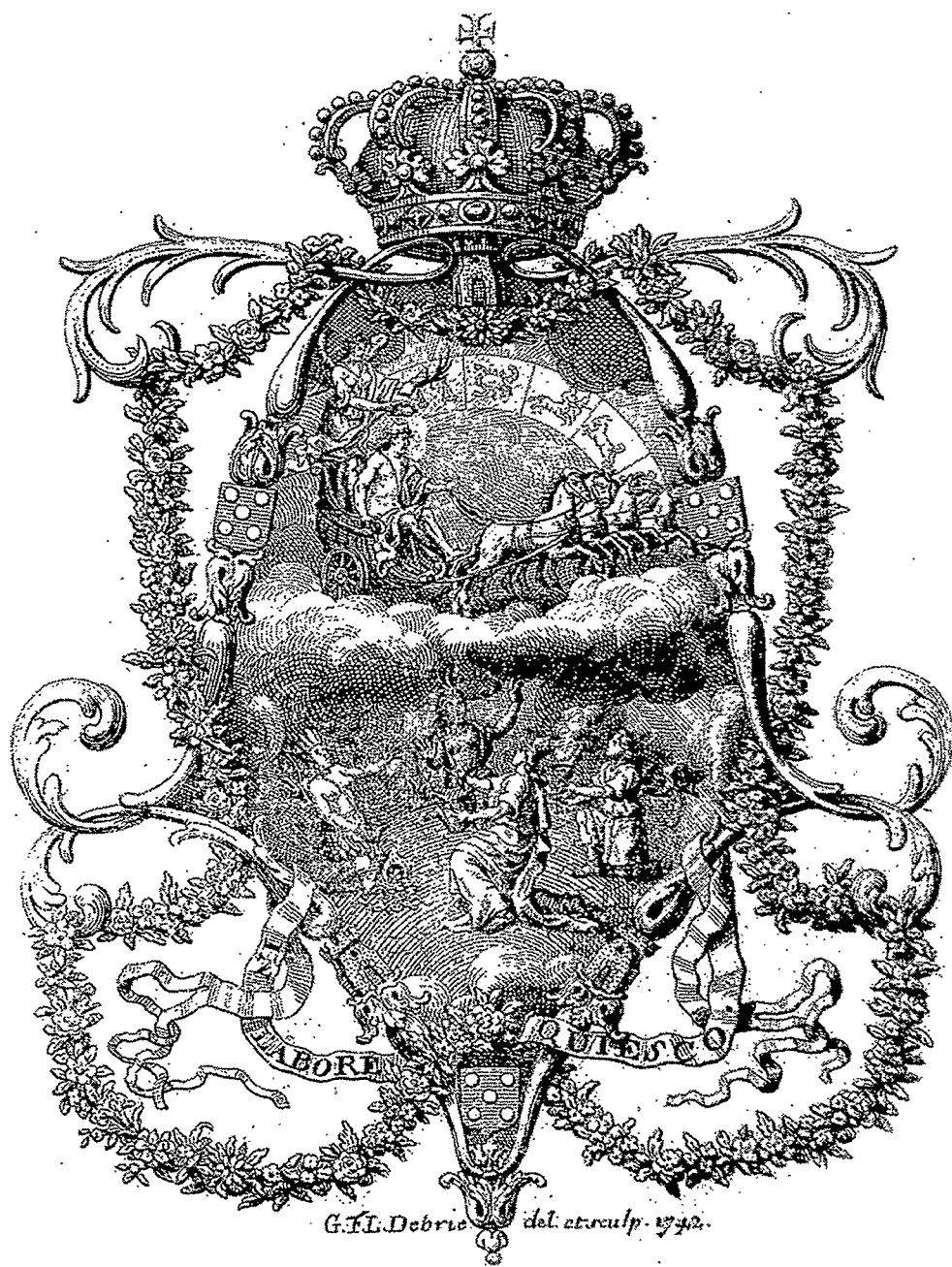
TRATADO DA ÁGUA RELATIVAMENTE À
ECONOMIA RÚSTICA, 117
TRATADO DA CULTURA DOS
PESSEGUEIROS, 117
TRATADO DA GRAVURA A ÁGUA-FORTE, E A
BURIL, 37, 119, 168, 175
TRATADO DE ARTILHARIA, 171
TRATADO DE MECHANICA, 85
TRATADO DO MELHORAMENTO DA
NAVEGAÇÃO POR CANAES, 117, 123-124
TRATADO DO MODO O MAIS FÁCIL, E O MAIS
EXACTO DE FAZER AS CARTAS
GEOGRÁFICAS, 70
TRATADO HISTÓRICO E FÍSICO DAS
ABELHAS, 117
TRATADO PRATICO DA CULTURA DE
AMOREIRAS, E DA CREAÇÃO DOS BICHOS
DA SEDA, 79

U

ÚLTIMAS ACÇÕES DO DUQUE D. NUNO
ALVARES PEREIRA DE MELLO, 88, 98

V

VIDA DE SANTO ANDRÉ AVELINO, 109
VIDA DO INFANTE D. LUIZ, 94
VITA CHRISTI, 19
VERSOS DE MYRTILLO, 112



G. F. L. Debric del. et sculp. 1742.