

Published by :



Bruno Martins é graduado e mestre em Comunicação pela UFMG (1995, 2005); doutor em Literatura pela PUC-Rio (2013). Professor Adjunto no departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 2006. Professor do Programa de Pos-graduação em Comunicação da UFMG desde 2015. Pesquisador convidado na Université Paul Valéry Montpellier 3 / Rirra21 (2019-2020). Pesquisador com projetos financiados pelo Centro de Aperfeiçoamento Docente (CAPES) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Suas pesquisas exploram as relações entre os meios de comunicação e cultura a partir de uma perspectiva material e histórica tomando como objeto a produção e circulação de textos e imagens. Autor de Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano (AnnaBlume, 2007), Corpo sem cabeça: o tipografo-editor e a Petalogica (Ed. UFMG, 2017) e de diversos artigos científicos. Membro do Grupo de pesquisa sobre a historicidade das formas comunicacionais, ex-press; Membro do Historicidades - Rede de Grupos de pesquisa em Comunicação, coordenador do Grupo de Pesquisa em Produção Editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação - Intercom.

ILUSÕES IMPRESSAS PARA UM LEITOR- ESPECTADOR NO BRASIL OITOCENTISTA:

VISTAS E GRAVURAS NAS
MARMOTAS DE PAULA BRITO¹

BRUNO GUIMARÃES MARTINS

Universidade Federal de Minas Gerais (Brazil)

brunomartins@ufmg.br

***PRINTED ILLUSIONS FOR A READER-SPECTATOR IN
NINETEENTH-CENTURY BRAZIL: VIEWS AND ENGRAVINGS
IN THE 'MARMOTAS' BY PAULA BRITO***

1) Uma primeira versão deste artigo se encontra publicada num livro com textos apresentados no XIV Seminário Internacional de Estudos de Literatura ocorrido na PUC-Rio em abril de 2017. Martins, B. G. Marmotas em vista, 1849-1864. (2019) In Olinto, H. K.; Schøllhammer, K. E.; Portas, D. D. Linguagens visuais. Literatura, artes, cultura. Ed. Puc-Rio, Rio de Janeiro, p. 93-116. <http://www.editora.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=665&sid=3>

Resumo

Na segunda metade do século XIX, a imprensa ilustrada dava os seus primeiros passos no Brasil Imperial, aproximando de uma forma inédita as figuras do leitor e do espectador. A experiência imersiva promovida pelos primeiros dispositivos ópticos era transposta para descrições textuais e para gravuras impressas que convocavam para a leitura a experiência ilusória das imagens ópticas. Este artigo tem como exemplos algumas “vistas” e imagens extraídas de três jornais de variedades impressos pelo editor pioneiro Francisco de Paula Brito (1809-1861). Publicados ininterruptamente de 1849 a 1864, *A Marmota na Corte*, *a Marmota Fluminense* e *A Marmota* trazem em seus títulos alusão às *marmotas*, designação utilizada para as caixas ópticas preparadas para o visionamento de estampas. Nestas folhas o leitor era atraído para a página impressa como se fosse o espectador que espreitava pelo orifício de uma caixa em busca da experiência de ilusão visual.

Palavras-chave: Espectador; Leitor; Marmota; Vistas; Imprensa brasileira oitocentista.

Abstract

In the second half of the 19th century, the illustrated press took its first steps in Imperial Brazil, approaching in an unprecedented way the figures of the reader and the spectator. The immersive experience offered by the first optical devices was translated into textual descriptions and printed engravings that brought to the reading the illusory experience of optical images. This article has as examples some “views” and images extracted from three newspapers of varieties printed by the pioneer editor Francisco de Paula Brito (1809-1861). Published uninterruptedly in sequence from 1849 to 1864, *A Marmota na Corte*, *a Marmota Fluminense* e *A Marmota* bring in their titles allusion to *marmosets*, designation used for optical boxes prepared for viewing prints. On these publications the reader was drawn to the printed page as if he were the spectator lurking through the orifice of a box in search of the experience of visual illusion.

Keywords: Spectator; Reader; Marmotes; Views; XIX century Brazilian press.

Eu gostaria de ter de volta os dioramas com sua magia imensa e grosseira a me impor uma ilusão útil. Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos. Estas coisas, porquanto absolutamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade; nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir.

Charles Baudelaire (*apud* Benjamin, 1994: 142)

1. Técnica e imaginação

Em *Media Óticos* (2016), Friedrich Kittler sugere uma investigação da cultura a partir da história técnica dos media que, diferentemente de serem simples respostas a transformações contextuais, são descritas a partir de intrincadas relações contingentes em uma longa linhagem de dispositivos “óticos” dedicados à produção, ao registo e à transmissão de imagens. O amplo espectro temporal observado pelo historiador remonta à arqueologia da *câmera obscura* para descrever o desenvolvimento de um sistema mediático relativamente autónomo onde as inovações técnicas relacionam-se entre si, permitindo à narrativa histórica alinhar fenómenos aparentemente distintos tais como a perspectiva linear, a impressão de livros, a literatura romântica, o filme. Tal panorama permite traçar paralelos entre media técnicos, imaginário e autoconsciência humana, especialmente para compreender

as significativas transformações estéticas no que já foi chamado de “cascatas de modernidade” (Gumbrecht, 1998). Ao explorar matizes epistemológicas e existenciais de seus pressupostos teóricos, sem deixar de lado o princípio industrial-militar que impulsionou a materialização das inovações técnicas, vejamos como o autor descreve sinteticamente sua intuição: “o interesse fundamental das artes e dos media é enganar um órgão sensorial” (Kittler, 2016: 43). Como exemplo emblemático deste princípio ilusório, o autor apresenta o estabelecimento de um padrão para registo e reprodução do filme em 24 quadros individuais por segundo, pois, tal padrão estabelece sua medida a partir da capacidade de enganar a percepção do olho humano.¹

Inserindo-se no debate académico aglutinado em torno da noção de simulação, o historiador destaca a “coincidência entre mediatização e realidade” (Kittler, 2016: 43) a partir da qual elabora seu conceito de media destacando sua qualidade autoreflexiva ao processar e registrar aspectos que escapam à capacidade de percepção humana: “Os media se tornam modelos privilegiados para a formação da nossa chamada autoconsciência justamente pelo fato de terem o objetivo declarado de enganar e trair esta autoconsciência.” (Kittler, 2016: 40). As hipóteses desenvolvidas por Kittler avançam ao identificar alguns dos impasses resultantes do embate entre os movimentos históricos conhecidos como reforma e contra-reforma, entre a disseminação de impressos protestantes e o exagero místico-performático das imagens no teatro jesuíta. De acordo com o autor, restou desta guerra

1) Da cronofotografia ao cinema mudo, diversos dispositivos ensaiaram seus padrões (Machado, 1997), a despeito dos inúmeros e significativos detalhes desta fascinante história da técnica cinematográfica importa aqui o estabelecimento de um padrão estável para o filme que ocorreu em 1929 juntamente com a inserção do som.

mediática de linguagens e propaganda uma oposição entre razão iluminista e superstição, cujo efeito contraditório, por um lado, mitigou a crença na capacidade reveladora da magia e da ilusão, e, por outro, despertou o desejo massivo pelo ilusionismo: “[...] o apetite insaciado por imagens animadas gerou outro *medium*, capaz de saciá-lo pelo menos no âmbito imaginário até a invenção do filme: a literatura romântica.” (Kittler, 2016: 140).

Ora, antes de se estabelecer no volume do livro, a tinta dos românticos era lançada sobre as páginas dos periódicos que dispunham uma grande diversidade de discursos e rubricas no mesmo espaço gráfico. A polifonia que se apresentava ao leitor na página do jornal oitocentista também o implicava numa hibridização mediática de várias ordens, por exemplo com os vestígios da oralidade e referências a outros meios artísticos tais como o teatro e a pintura. Nos interessa especificamente para este artigo abordar as modulações discursivas e figurativas na página do jornal impresso sobre os dispositivos ilusórios pré-cinematográficos em meados do século XIX quando a imprensa ilustrada se tornaria popular no Brasil. Para tal, analisaremos alguns exemplos de “vistas” narrativas (descrições escritas) e gravuras impressas nos periódicos “A Marmota na Corte” (1849-1852), “Marmota Fluminense” (1852-1859) e “A Marmota” (1859-1861). Os três títulos constituem uma “folha de moda e variedades” que foi

publicada ininterruptamente pelo editor pioneiro Francisco de Paula Brito (1809-1861) com periodicidade bissemanal durante 12 anos.²

Esta invulgar longevidade para a imprensa do período indica a relevância destes periódicos para a compreensão da cultura visual no período conhecido como Segundo Reinado (1840-1889). Antes do estabelecimento de revistas ilustradas mais emblemáticas como a *Semana Ilustrada* (1860-1875), as folhas de variedades foram importantes veículos para a circulação de imagens (Cardoso, 2014). Para os modos de ver oitocentista também é relevante considerar que “(...) as imagens que circulavam nas revistas ilustradas dialogaram fortemente com diversos tipos de imagens”, como, por exemplo, sofisticados álbuns de vistas, além de uma grande variedade de impressos efêmeros que traziam imagens estampadas, tais como jogos de baralho, cartões de visitas, etiquetas, embalagens, bilhetes de loteria, selos postais, folhetos, cartazes, santinhos, impressos fúnebres etc. Esta proliferação de imagens encontrou reflexo nas vistas narrativas publicadas em jornais de variedades. Neste contexto de profusão de imagens nos parece ser relevante lembrar que o imperador Pedro II foi sócio de Francisco de Paula Brito em seu maior empreendimento gráfico, a *Empresa Tipográfica Dois de Dezembro*. Para não deixar dúvidas, o nome da empresa citava a data do aniversário do Imperador, por coincidência a mesma

do editor. As tipografias da *Dois de Dezembro* foram responsáveis por imprimir a maior parte das marmotas.

2. O furo da leitura

Sugestivamente, a “marmota” mencionada nos títulos refere-se a uma caixa ótica, interpelando o leitor da publicação a aproximar-se da experiência ilusória do espectador de imagens mecânicas. Trata-se então de uma proposta editorial que convida o leitor a *transfigurar* sua experiência como se fosse um espectador. Neste sentido, nos parece significativo observar paralelamente às descrições escritas, o *fundo* visual que constitui o cenário mediático para a disseminação do texto literário. O desejo pelo ilusionismo identificado por Kittler na literatura romântica encontraria seu meio de materialização em publicações como as “marmotas”, uma vez que se apresentam como um espaço para uma composição artificial de textos e imagens apresentadas ao leitor-espectador como experiência da ilusão (Fig. 1).

Nativas em regiões montanhosas de clima frio, as *marmotas* são roedores quadrúpedes capazes de cavar túneis e se orientar em sua escuridão. Na Europa, em meados do século XVIII, um século antes do surgimento da fotografia, os animais foram utilizados como mascotes para promover o espetáculo oferecido por ambulantes. Infelizmente não encontramos registos de sua presença na antiga corte portuguesa. No entanto, estes animais cegos à luz do dia

emprestaram seu nome aos dispositivos óticos e aos periódicos à época, assim como se encontra registado na história do cinema:

As projeções e os brinquedos óticos criaram um novo ofício, o vendedor ou apresentador ambulante que viajava com a lanterna mágica ou com a caixa ótica. Era um ofício miserável, de pouquíssimo ganho. Os lanternistas ambulantes circulavam entre vilas e aldeias com suas caixas amarradas às costas, por vezes acompanhados de um macaco ou de uma “marmota viva”³ Perambulavam pelas ruas anunciando os seus produtos, esperando que uma janela ou uma porta se abrisse, e que lhes acenassem para que entrassem (...).

2) Em conhecida citação de Machado de Assis, o pioneiro Francisco de Paula Brito é descrito como “o primeiro editor, digno do nome, que houve entre nós” (*Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865). Pouco estudado, intelectual negro e autodidata em um Brasil escravocrata, polígrafo, tipógrafo, editor e empresário, foi proprietário de diversas tipografias no Rio de Janeiro de 1831 até sua morte em 1861. Publicou dezenas de periódicos e volumes em cujas paginas se encontram autores centrais para literatura brasileira tais como Casimiro de Abreu, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. Recentemente, duas publicações foram dedicadas ao editor: *Corpo sem cabeça: o tipógrafo-editor e a Petalógica* (Martins, 2018) e *Um editor no império* (Godoi, 2017).

3) Na edição em inglês manteve-se a expressão francesa original (‘marmotte en vie’) que designa as marmotas, ou seja, uma espécie de pequenos roedores da família dos esquilos, mas acrescentou-se, entre parêntesis, ‘live marmoset’, designando também assim os saguis, uma espécie de macacos exóticos pequenos. Além de referir ao animal e à caixa ótica, em português brasileiro a palavra pode significar “fantasma”, “espantalho”, “desajeitado”, “esquisito”, “mal arrumado” ou “mal vestido”, remetendo simultaneamente a movimentos ilusórios e ao cômico.

Entravam então na casa do cliente [...], estendiam um tecido branco, acendiam a lanterna ou posicionavam a caixa ótica, e o espetáculo tinha início. Frequentemente um auxiliar encarregava-se do acompanhamento musical, com uma sanfona ou realejo (Mannoni, 2003: 97).

Ao contrário dos dispositivos óticos grandiosos ou complexos, como o cosmorama ou o diorama, as marmotas eram pequenas caixas portáteis que se encontravam em espaços populares como feiras de rua e tendas de circo, encontrando espectadores curiosos que espreitavam em seu interior paisagens, cenas históricas e religiosas. As imagens cuidadosamente posicionadas no interior das caixas ganhavam vida com jogo de luzes e recursos óticos, além de muitas vezes serem acompanhadas por música e manipuladas por um apresentador, criando as condições para que ganhassem, aos olhos dos espectadores, profundidade e movimento. Importante destacar que se tratavam de caixas de ilusões portáteis e que poderiam ser transportadas com facilidade, o mesmo talvez não seja verdadeiro para os pequenos animais, diante da diferença climática. De qualquer forma a experiência foi comum no território europeu, assim como podemos ler na descrição de Kittler para a experiência do espectador europeu com as ilusões apresentadas por este “medium ótico”:

[...] eram pequenas caixas transportáveis, muitas vezes presas às costas dos saltimbancos, com furos para um ou, às vezes, dois olhos. Pagava-se uma pequena quantia pelo privilégio de dar uma olhada no interior desta caixa [...] recebendo em troca **a vista** de imagens que se alternavam mecanicamente.

Modelos mais sofisticados [...] permitiam até a instalação de palcos em miniatura, nos quais os cenários e as figuras se movimentavam independentemente uns dos outros, de forma a criar a ilusão de uma trama rudimentar (Kittler, 2016: 108-109).

Vejamos o que nos descreve o verbete “Marmota” em um dicionário português que circulava à época: “Caixa onde se põem estampas de países, e um espelho, onde elas se pintam, e olha-se por uma lente de aumentar a vista, para ver acrescentadas as figuras das estampas.” (Silva, 1813: 271). Se a relação com o aparelho foi apagada em verbetes contemporâneos, resistiram ao menos dois sinônimos – *estantalho* e *fantasma* – que nos remetem a seus aspectos de simulacro e ilusão. Infelizmente ainda não encontramos registros da exibição de marmotas ou macacos ao lado dos dispositivos óticos na antiga corte portuguesa. Entretanto, o deslize do significante para os títulos de imprensa demonstra que a experiência de espreitar para tais “figuras das estampas” era suficientemente apelativa para seduzir o novo público de leitores que se formava. Em uma folha intitulada simplesmente *Marmota*, publicada no Rio de Janeiro em 1833, não encontramos uma única figura. Contudo, além do título, os vestígios da experiência visual encontram-se gravados nos dizeres de seu cabeçalho: “Ora cheguem-se, cheguem-se meus senhores, venham ver coisas admiráveis por pouco dinheiro” (Marmota nº 1, 1833: 1).

Antes de prosseguir, façamos uma brevíssima contextualização da produção e circulação de imagens no Brasil oitocentista. Às margens do contexto europeu, é relevante lembrar que após a instalação tardia das prensas tipográficas

no Brasil com a vinda da família real portuguesa em 1808, foi somente na primeira metade do século XIX que surgiram no Brasil condições mínimas para a consolidação de um sistema comunicativo impresso com o estabelecimento de tipografias, escolas, bibliotecas, livrarias, etc. Não é difícil de imaginar que as raras imagens que circulavam pouco diziam de uma realidade local, uma vez que eram impressas alhures.

Só por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora: estavam presentes os mecanismos mínimos para produção e circulação da literatura como tipografias, livrarias, bibliotecas; a escolarização era precária, mas manifestava-se o movimento visando à melhoria do sistema. (Lajolo & Zilberman, 1998: 18).

As dificuldades para a impressão de figuras somente seriam superadas no contexto brasileiro com a proliferação de ateliês de gravura na segunda metade do século XIX, quando letras e imagens gravadas pelo buril ou desenhadas sobre a pedra calcária, ganhariam a paisagem urbana através de uma diversificada *gráfica efêmera* que disseminou imagens impressas para além de livros e periódicos, tornando-as comuns em ilustrações e vinhetas diversas, como em marcas, rótulos e embalagens comerciais; em recibos de compra e venda etc. Todavia, a circulação restrita e a baixa qualidade técnica revestiram a recepção de imagens de um certo aspecto místico, aproximando-se da experiência do espectador que se iludia diante dos populares dispositivos óticos, como podemos verificar em relato da época:

Em 1835, na década em que o Rio de Janeiro se encheu de cosmoramas, em permanente e rumorosa rivalidade, o proprietário do ‘Diorama’ da Rua do Ouvidor, 212, declarou no Jornal de 20 de junho que o seu espetáculo apresentava vistas exatamente iguais às que estavam causando admiração no Palais Royal de Paris. No entanto, continuava, ‘proprietários de marmotas e lanternas mágicas, conhecidas sob os pomposos nomes de cosmoramas e panoramas, têm despertado a curiosidade dos habitantes desta corte, dando-lhes assim uma ideia bem pouco lisonjeira destes espetáculos’, pois mostravam ‘através de vidros [...] pinturas inexatas, toscas estampas e até mesmo papéis de forrar salas’. (Ferreira, 1994: 448-449)

Independentemente da qualidade, as imagens se apresentavam aos espectadores com um poderoso efeito ilusório que foi espelhado em periódicos como as *Marmotas*, conformando um *habitat* propício para que a ficção literária estimulasse a imaginação romântica de seus leitores. O espectador-leitor inebriava-se com diversidade de narrativas que habitavam a página impressa, assim como já foi apontado por Flora Süssekind ao descrever o diversificado cenário gráfico e discursivo onde surgiu o narrador de ficção nas décadas de 30 e 40 do século XIX:

[...] é nas folhas e seções de variedades, em meio a charadas, relatos de viagens, estudos científicos, estampas de plantas, animais ou monumentos, pequenas biografias, anedotas e histórias exemplares, que de fato se ensaia, sob a forma de crônica, estudo

moral, novela histórica, e com telão de fundo em cores locais, uma prosa de ficção brasileira. (Süssekind, 1990: 82).

A importância da experiência de ilusão visual para os letrados pode ser demonstrada pelos muitos títulos de revistas e periódicos oitocentistas, tais como a já mencionada *Marmota* (1833), *A Lanterna Mágica* (1844), *O Cosmorama da Bahia* (1849), *A Marmota Pernambucana* (1850), *A verdadeira Marmota* (1851), *O Panorama* (1852), para ficar apenas em alguns exemplos. Foi esta fascinação pela experiência de espreitar os *teatrinhos mecânicos* o que inspirou a longa sequência de Marmotas publicada por Paula Brito, *A Marmota na Corte* (1849-1852), *Marmota Fluminense* (1852-1857) e *A Marmota* (1857-1864).

Em contraponto aos sisudos periódicos direcionados ao ba-charel e ao homem de negócios – cujas colunas eram preenchidas por debates políticos, discursos jurídicos e científicos, erudição histórica e informações comerciais –, as folhas de variedades atendiam aos interesses de um novo público leitor composto por jovens estudantes, mulheres, além de um conjunto heterogêneo de não letrados, constituindo assim um espaço gráfico permeável a novas e diversas formas literárias tais como o folhetim, a novela, a crônica, relatos de viagens, correspondência, anedotas, enigmas e jogos tipográficos. Além disso surgiram imagens mais cômicas e populares tais como caricaturas, figurinos de moda e partituras musicais. No seu primeiro número, *A Marmota na Corte* anunciou o seu contrato de leitura com uma parte deste

novo público leitor: “O nosso plano é reformar abusos, recriar leitores, e ganhar estimação das simpáticas meninas que honrarem a *Marmota* com as suas mãozinhas macias e acatinadas.” (A *Marmota na Corte* nº 1, 1849: 2).

3. Vistas: da ilusão à página

Em *A Marmota na Corte*, publicada de 1849 a 1862, as “vistas” redigidas pelo prolífico jornalista baiano Próspero Diniz⁴ eram anunciadas como a principal atração da folha: “Procuro sempre meios de apresentar a folhinha variada como um teatrinho agradável; vistas sérias, vistas jocosas, vistas críticas, vistas científicas e vistas poéticas (...)” (A *Marmota na Corte* nº 1, 1849: 2). Tais “vistas” são exemplares para compreender a transposição da experiência do espectador ao leitor, ou seja, não mais diante de imagens apresentadas pelo teatro ou por marmotas, cosmoramas e similares, mas através da leitura das páginas em folhas de variedades. Dessa forma, abriam-se para o leitor janelas de onde poderia observar temas sérios ou jocosos, do discurso político à poesia romântica. (Fig. 2).

As *vistas* exploravam habilmente a ambiguidade entre experiência visual e imaginação através de um narrador capaz de percorrer tanto diferentes tempos e espaços quanto conhecimentos e temáticas diversas, trajetos replicados e amplificados pela verdadeira miscelânea discursiva do jornal impresso, produzindo assim, como efeito de leitura, uma multiplicação de perspectivas. De forma similar a outros

periódicos da época, nas *vistas* publicadas n'A *Marmota na Corte*, temáticas distintas e contraditórias, supostamente inconciliáveis, coabitavam os mesmos espaços promovendo deslocamentos diversos na leitura. Enquanto uma vista tratava de ufanar os avanços tecnológicos do Império – “Vista progressiva brasileira” –, num número seguinte uma outra apontava justamente o contrário – “Vista do atraso e lamentável falta de indústria”. Por meio do artifício das *vistas*, projetadas para o leitor de *A Marmota na Corte*, tornou-se possível conciliar antinomias dentro de uma mesma unidade narrativa como, por exemplo, em uma “Vista científica e recreativa” ou em uma “Vista analítica, verdadeira e divertida”. Importante destacar a recorrência de uma retórica cômica, o que permitia ao narrador acomodar contrastes, diferenças e deslocamentos, como podemos perceber com matizes metalinguísticas e autocríticas neste trecho inicial de “Vistas Políticas”:

Antigamente entre os sábios Gregos, Romanos e de outros povos, era raríssimo haver um bom economista político, e só discorriam nesta matéria os homens

que com mais idade tinham estudado as leis, e praticado os maiores empregos políticos; mas hoje, graças ao século dos vapores, aparecem sábios tão repentinos, e abreviados, como as pipocas que se formam com pequeno calor! A cada canto se encontram políticos formando discussões, interpretando leis as-naticamente, dizendo centenas de parvoíces, e campando de grandes reformadores; falam todos de política: o lojista, que mal sabe medir covados de chita, expende atravancadamente suas ideias, persuadido de que está brilhando; o taverneiro tosco, e asselvajado, que apenas tem lido no toucinho e na manteiga, também dá a sua penada, e diz muito ufano – eu

4) Chegada da Bahia em 1849 após abandonar por problemas políticos o jornal “A Marmota”, o jornalista Próspero Diniz (1820-1852) fundou em sociedade com Francisco de Paula Brito “A Marmota na Corte” (1849-1852).

cá entendo assim; o carpinteiro, o sapateiro e até os rapazes das esquinas todos, todos se metem na política, e enfim, para mais admiração, até algumas senhoras, que d’antes só se ocupavam em falar de modas, casamentos e romances, hoje em dia deu-lhes a mania para politicarem, e tomarem partidos por este ou aquele sistema! As gazetas, isso é uma lástima!... com raríssimas exceções, andam pejadas de mentiras. (A Marmota na Corte nº 5, 1849: 1)

Algumas paisagens imaginadas nas *vistas*, cujas composições não dispensavam as reminiscências do narrador, muitas vezes conduziam os leitores por percursos peripatéticos em cenários e personagens urbanos, como em “Vista da Praça” e “Vista do Passeio Público”; mas também por espaços imaginados como em “Vista Pitoresca”. Por vezes, como em “Vista agradável!”, desvios metalinguísticos explicitavam a posição da imprensa e do leitor seduzindo-o de forma bem humorada para as ilusões de integridade e extensão territorial do Império que somente se realizaria na formação da comunidade leitora: “O redator tem GRANDES VISTAS a respeito da continuação da Marmota, baseado no geral acolhimento que do público recebe todos os dias, e de todas as províncias do Império.” (A Marmota na Corte nº 21, 1849: 1). Ainda é importante destacar o notável deslocamento promovido em “Vistas alheias: As pulgas” quando o narrador se metamorfoseia em inseto: “A quantos tenho eu ouvido dizer: – Quem me dera ser pulga!... Se eu o fosse passaria a vida folgada, teria minha cama no delicado seio das belas, ouviria seus segredinhos e suspiros e saberia muita coisa boa!” (A Marmota na Corte nº 12, 1849: 2).

Ao explicitar contradições temáticas e alimentar deslocamentos variados – espaciais, temporais, subjetivos – as *vistas* imprimiram nas páginas cenas projetadas com recursos narrativos que implicavam o próprio leitor nas ilusões que experimentava. Neste sentido, as *vistas* contribuíram para criar condições para o desenvolvimento de um leitor autoconsciente das artimanhas narrativas e mediáticas. Em “Vista séria”, publicada no primeiro número de *A Marmota na Corte*, descreve-se longamente as personagens presentes ao ritual de beija-mão ao Imperador Pedro II, certamente com a intenção em acenar ao maior mecenas da época. Entretanto, em sentido contrário, alguns números depois, criou-se um espaço intitulado “Império da Marmota – Parte Oficial” dedicado a satirizar as pomposas formalidades da burocracia imperial.

Este espaço original funcionava ao modo de uma rubrica, permitindo o desenvolvimento em série de ao menos duas dimensões da imaginação crítica. Em primeiro lugar, mimetizava o discurso oficial destacando sua dependência de uma formalização que ali se demonstrava pela linguagem e pela composição tipográfica. Contudo, ao serem inseridos conteúdos cômicos, como a substituição de “Vereadores” por “Varejadores”, aludindo à pouco agradável mosca varejeira, tornava-se explícito que a seriedade e a formalidade do discurso poderiam ser facilmente replicados de forma mecânica. Assim a gralha tipográfica intencional clamava a atenção do leitor para o dispositivo impresso que tinha em mãos, permitindo, em segundo lugar, que o espaço gráfico do *Império da Marmota* reformulasse seus textos endereçando críticas ao próprio Império:

IMPÉRIO DA MARMOTA – Parte oficial
Tendo de ir ao mar no dia 16 do corrente a nova Corveta por nome Theodolinda, há pouco acabada no Arsenal da Marinha, e sendo provável que Sua Majestade queira assistir a este pomposo ato; é mister que vmcs. sem demora mandem tapar um enorme buraco que existe no meio da rua, bem defronte do referido Arsenal, a fim de que algum dos camaristas, ou pessoas que acompanham, não caiam dentro do sobredito buraco, o que causaria sem dúvida um sentimento profundo na população.
Deus guarde a vmcs. Palácio do governo da Marmota, aos 9 de outubro de 1849.
Srs. Presidente e mais Varejadores da Câmara Municipal.
O Dr. Próspero Diniz. (A Marmota na Corte n. 11, 1849: 1)

Foi também neste espaço reservado às ilusões satíricas onde alguns devaneios românticos puderam ser contrastados com a realidade cotidiana, desdobrando-se uma reflexão estilística que questionava a pedagogia moral a partir de um jocoso realismo, como o próximo exemplo que versa sobre uma temática onnipresente à literatura da época: as relações matrimoniais.

IMPÉRIO DA MARMOTA. – *Parte Oficial*
Chegando ao conhecimento deste governo que em certos dias, à tarde, costumam passar publicamente pelas ruas desta cidade carroças cheias de chifres, instrumentos estes considerados indecorosos, entre a gente honesta; julga de urgente necessidade que,

quanto antes, Vosmicês ordenem aos condutores de tais chifres que cubram as carroças com panos, ou outra qualquer coisa que prive tal vista corrupta; tornando-se este abuso até prejudicial a certos moradores das ruas por onde eles transitam, porque tomarão por sátira a passagem de tais objetos por suas portas.
Deus me guarde de Vosmicês. Palácio da *Marmota*, 14 de novembro de 1849.
Sr. Presidente e mais varejadores da câmara municipal,
O Dr. Próspero Diniz, corregedor geral. (A Marmota na Corte n. 22, 1849: s/p.).

A metáfora dos chifres mereceu além de uma pequena vinheta xilográfica ilustrativa, um soneto satírico “oferecido ao 1ºboi absoluto desta praça” (A Marmota na Corte n. 98, 1850: s/p.). Assinado pelo pseudônimo tipográfico “mão de gato”, os versos dedicavam-se a trocar de um marido traído, que no soneto se transformava no verdadeiro centro das atenções para os espectadores que frequentavam à época as populares corridas de touros. (Fig. 5).

Duas xilogravuras reproduzidas n’*A Marmota na Corte*, o “anão mineiro” (Fig. 6) e a “negrinha-monstro” (Fig. 7) demonstram algumas transposições entre a experiência do espetáculo e a pagina impressa. Os registros impressos destes espetáculos grotescos para exibição do nanismo e da obesidade infantil, denotam que o fascínio de seus espectadores pelas formas desviantes, devia-se a um curioso efeito surpresa. Tratava-se da percepção reflexiva de que a deformação corporal não se espelhava em deformação espiritual. É o que podemos deduzir ao ler as linhas que acompanhavam a gravura do “anão mineiro”: “um homem que vale a pena ser visto, pela presença de espírito” (A Marmota na Corte n. 198, 1851: s/p.). Elaboração semelhante acompanhou os relatos sobre a “negrinha-monstro”. Vejamos um dos anúncios de sua exibição:

Consta-nos que se acha na casa n. 150, da rua do Ouvidor, a maior monstruosidade que se pode dar no corpo humano! Uma negrinha, de 7 anos, e de tamanho correspondente à sua idade, é tão gorda que os braços são mais grossos do que a cintura de qualquer homem, e as coxas bem que iguais, mais parecem dois barris do que membros inferiores! Toda ela, porém, é proporcionada, e arranjada pela natureza com graça; fala bem, come pouco (mas do bom), e anda de modo que parece um João Paulino a cambalhotar!.. Digam agora os sábios da escritura Que segredos são estes da Natura!.. (A Marmota na Corte nº 112, 1850: 6)

Após sua morte prematura, a gravura da negrinha-monstro foi encomendada para ser impressa ao lado de versos escritos pelo editor e polígrafo Francisco de Paula Brito, que certamente sensibilizou-se com a trágica história da criança escrava após assistir sua exibição. O longo poema coteja à grotesca imagem corporal uma interioridade espiritual, assimetria que alimentou os olhares de curiosos pagantes: “Por este debuxo é fácil / Ajuizar quem quiser, / Que o ser monstro não tirava / D’a negrinha ser mulher” (A Marmota na Corte n. 127, 1851: 4). Além deste poema, uma ária foi composta e encenada em sua homenagem. Quase trinta anos depois de sua morte, Machado de Assis, lembraria da Negrinha-monstro em uma suas crônicas realizando uma engenhosa reflexão artística:

Quando ao homúnculo sem braços, é um anão da Libéria, achado em um saco de café da mesma origem. O grão de café é tamanho e o anão é tamaninho, que facilmente puderam entrar no mesmo saco. Mostra as suas habilidades em uma casa da rua do Ouvidor, ao som de um piano, que, ouvido cá de fora, parece tocado pelos pés do próprio anão; e, em tal hipótese, descontado a coriza de que o instrumento padece, não se pode negar que a execução é admirável. O anão, dizem que trabalha, come e escreve com os pés; e, por que não faz essas coisas de graça, pode-se dizer, sem metáfora, que mete os pés nas algibeiras do espectador. Custa quinhentos réis. A negrinha-monstro, uma virago célebre, que há uns vinte anos esteve em exposição naquela mesma rua, custava dois mil réis. É instrutiva a comparação dos dois preços; quer dizer que o progresso econômico

vai tornando o aleijão acessível a todas as bolsas. Quasímodo não custaria hoje mais de cinco tostões, e Polifemo talvez se mostrasse por simples amor da arte. (Assis, 1878: s/p.)

4. Figurino, caricatura, retrato

Alguns meses antes de romper com Próspero Diniz, autor das *vistas* a quem acusou negligência com suas obrigações contratuais, o editor Paula Brito anunciou como novidade a distribuição de gravuras com figurinos de moda: “Nunca foi do programa da *Marmota* dar figurinos a seus assinantes; este ano, porém, anunciou-se que entre valsas, modinhas, lundus romances, etc., se daria também figurinos e riscos de bordados.” (A Marmota na Corte n. 236, 1852: 1). Em réplica a provocações do antigo sócio, o editor fez questão de apagar a importância das *vistas* revelando que o sucesso da nova *Marmota Fluminense* deveria ser atribuído à “[impressão de] músicas e figurinos... que é hoje [1852] do que o público mais gosta” (Marmota Fluminense n. 260, 1852: s/p.).

Inicialmente, diante da impossibilidade técnica, as gravuras eram importadas, o que implicava custos altos e dificuldades de adaptação culturais. Como atender ao imperativo de novidade da moda diante do vagar do transporte transatlântico? Como adaptar os desenhos diante das diferenças climáticas? Se algumas partituras impressas apresentavam lundus e modinhas brasileiras, não encontramos quaisquer figurinos de moda com característica similar. Entretanto, uma notável transformação pode ser percebida ao longo da publicação dos figurinos (Fig. 6). Os primeiros figurinos avulsos circularam acompanhados de longos textos intitulados “Explicação

da gravura” que tinham por objetivo informar as leitoras interessadas em reproduzir os modelos detalhes de materiais ou instruções de uso que não poderiam ser deduzidos a partir da imagem gravada.

Por dentro, o enfeite é de cetim franzido, e ornado de pequeninas flores, ficando a cor do cetim ao gosto da modista, sempre em harmonia com a beleza e a expressão do rosto. (...) O vestido é de riscado escocês. Esta dama tem no braço um *pardessus* (sobretudo) de veludo, com franjas (isto é só próprio para saídas dos teatros ou bailes)... O lenço é de cambraia, com renda, o mais fino possível. (...) Cumpre notar que o veludo está no furor da moda para tudo! Se a dama enfeita a cabeça com flores, são estas ou de veludo, ou com folhagem de veludo; se orna o chapéu, o veludo aparece em todos os enfeites que o guarnecem, tanto interior como exteriormente; se o vestido é de baile, e tem apanhados na saia, aí representa o veludo, ou em guarnições ou nas flores com que a modista se quer enfeitar, se é amante de Flora. Enfim, veludo sempre, e sempre veludo!.. (A Marmota na Corte n. 236, 1852: 1)

É notável que a extensão dos textos que acompanhavam os figurinos reduziu-se progressivamente até sua completa eliminação. Pouco mais de um ano depois da primeira explicação lemos a seguinte nota: “Distribuímos hoje aos nossos assinantes o 2.º figurino do corrente mês. Não fazemos a descrição dele, porque queremos dar às amáveis modistas o trabalho de os examinar; e o prazer de entrarem umas com

outras em discussão.” (Marmota Fluminense n. 360, 1853, 1.). Talvez a inadequação dos figurinos à realidade local tenha eliminado suas apropriações mais pragmáticas pelas modistas, tornaram-se apenas imagens a ser vistas, mas que não serviam mais como modelo. Atraentes em um primeiro momento, a despeito de sua rápida proliferação, as estampas importadas logo se revelariam uma ilusão imprópria devido ao clima e os hábitos dos trópicos, impondo a adaptação como necessidade.

Como se sabe, os figurinos, que aqui recebemos, não são os que regulam as modas de Paris, porque lá, como aqui, cada um se veste como quer, ou como pode – tudo é moda. Dado mesmo o desconto de que a moda dos seis meses de inverno em França não nos pode servir, porque são os seis meses de verão no Brasil; aparecendo semanalmente dez ou

doze figurinos com alterações, seria impossível haver quem acompanhasse tão extravagantes novidades. Hoje tem as nossas amáveis leitoras três jornais que distribuem figurinos – o Correio das Modas, o Jornal das Senhoras, e a Marmota Fluminense; – ora, perguntamos nós: há alguma Senhora que traje atualmente como indicam esses figurinos? Certamente que não. (...) *os figurinos servem para regular os feitos*, tanto do trajar dos homens, como das Senhoras, *e nada mais*. (Marmota Fluminense n. 537, 1855:1, itálicos do autor)

Assim como o narrador das *vistas* compunha paisagens como bem lhe aprouvesse, pinçando elementos daqui e dali, também as leitoras poderiam se apropriar de um detalhe daqui e outro dali, descartando descrições mais completas e precisas.

Em 1852, oficialmente autorizado a produzir impressos para o Império, Francisco de Paula Brito amealhou recursos junto a acionistas para adquirir equipamentos litográficos e uma estamparia. Dessa forma, tornou-se possível imprimir imagens originais, relacionadas a atualidades da corte como, por exemplo, a série de três caricaturas que ilustraram um ruidoso conflito diplomático conhecido como *a guerra dos chouriços*.⁵ Neste curioso episódio, a Coroa Portuguesa fora acusada de exportar para a ex-colônia enchidos produzidos com carne humana. A mais conhecida destas gravuras, *O*

horror que causa um chouriço, além de ser vendida de forma avulsa foi publicada na *Marmota Fluminense* (Fig. 9). O episódio pode ser explicado parcialmente pelo forte anti-lusitanismo então em voga, e teve sua origem na reprodução de um suposto ofício diplomático na imprensa. De facto, o chouriço de carne humana era uma *peta*, ou seja, uma mentira disseminada com vista a iludir leitores e a própria imprensa. A desconfiança mútua iniciou uma guerra comercial e demonstrou ser uma hábil manipulação mediática que promoveu uma manobra diplomática que tinha por objetivo convencer a

5) Pouco mencionada, a Guerra dos Chouriços foi recontada por Raimundo Magalhães Júnior em uma série de acontecimentos anedóticos apresentadas em “O império em chinelos”: “[...] numa fábrica de chouriços, na Aldeia Galega, tinha sido descoberta toda a espécie de falsificações na manufatura deles, ajuntando-se-lhe à carne de porco, de que são compostos, carne de cão, gato, cabrito, cavalo, e de outros animais mortos por doença e cansaço [...] Desconfia-se que até carne humana se lhe juntava!” (Magalhães Jr, 1957: 62).

Coroa Portuguesa a reprimir a produção de moedas falsas, demonstrando a utilidade e eficácia de um efeito ilusório produzido pela fantasiosa retórica ficcional. Vejamos os versos que acompanhavam a figura:

Em fantasma transformado,
Por ser de carne de gente,
Onde o chouriço aparece
Deita a fugir toda a gente.
A questão dos diplomatas
Foi causa de tudo isso:
Veja-se agora entre o povo
O horror que causa um chouriço!
(Marmota Fluminense n. 392, 1853, s/p)

No mesmo ano em que a imagem do fantasmagórico chouriço humano divertiu seus leitores, a *Marmota Fluminense* anunciou a distribuição do retrato de um inusitado herói negro, um marinheiro que salvara diversas vítimas da morte após um trágico naufrágio:

O PRETO SIMÃO
A cor não faz o Herói, não, são seus feitos!
O desgraçado acontecimento do naufrágio do Vapor Pernambucana fez aparecer, em 1853, um Herói, um Preto, que cheio de coragem e amor pela humanidade lançando-se ao mar, não uma, mas muitas vezes, e arriscando cada uma delas a vida, foi assim salvando a de quantos passageiros nele, e só nele tinham fitos os olhos! Isto é tanto louvável quanto sendo ele *Preto*, todos aqueles a quem salvava eram *Brancos*, entrando neste número senhoras casadas, moças donzelas,

e crianças, a quem ele respeitava, e animava cheio de confiança em si! Cansado já da luta, sentindo enfraquecida as pernas, do resfrio do mar, estendeu-as uma vez sobre a praia, e esfregando-as com areia, pode assim restabelecer a circulação do sangue, e conseguir seus desejos, até onde puderam chegar suas forças, e lhe permitiram as circunstâncias!... [...] Honra aos jornais, que disto se tem ocupado com empenho. Daremos, com o próximo número, o retrato deste Herói. (Marmota Fluminense n. 416, 1853: 3).

Assim como revelou Rafael Cardoso (2008), o “Preto Simão” inverteu uma certa hierarquia na lógica de produção das imagens para a imprensa, uma vez que o hábil pintor José Correia de Lima esboçou seu retrato em um quadro sem o habitual acabamento para que a pintura servisse de modelo para a reprodução litográfica.⁶ Do naufrágio à primeira circulação da gravura, passou-se menos de um mês, sendo estabelecido um ritmo industrial para a produção da imagem impressa do acontecimento. Semelhanças na composição e no enquadramento entre a pintura e a litografia não devem apagar suas significativas diferenças. Na adaptação para a gravura, o marinheiro teve a cabeleira amansada e o colo musculoso coberto por uma elegante casaca, além disso, sua baixa patente foi ocultada no título gravado: *Simão, herói do vapor brasileiro Pernambucana* (Marmota Fluminense n. 417, 1853: s/p). (Fig. 10).

Para apresentar o subalterno marinheiro negro como herói, foram necessários artifícios ilusionistas para além das reportagens e narrativas literárias inspiradas pelo acontecimento⁷. Se diante da simplicidade plástica das xilogravuras do “anão mineiro” e da “negrinha monstro” eram os textos quem se encarregavam de associar as qualidades intelectuais e humanas aos seus corpos deformados, por sua vez, no retrato

“Simão” projetado para os leitores da *Marmota Fluminense*, da pintura à imagem litografada, uma série de procedimentos foi dispensado para que a imagem efetivamente pudesse associar o corpo negro – braçal, boçal, escravizado – à virtude necessária para envolvê-lo em uma aura de herói. Primeiramente seria necessário destacar o torso da pintura original de qualquer forma de contextualização que pudesse ser oferecida por um fundo. Subtraído de sua inscrição espacial, o torso negro se inseriria no espaço abstrato de uma estampa para, finalmente, encontrar o figurino adequado à virtude, nomeadamente, a vestimenta do bacharel, um avesso à atividade braçal ou subalterna, a imagem do homem urbano e letrado que permitiria que Simão transparecesse aos leitores o seu heroísmo. Encontramos anúncios de diversas reimpressões mesmo cinco anos depois da primeira circulação da gravura, o que indica o grande fascínio por uma imagem que do real herói conservou apenas o rosto.⁸

Reflexos e reflexão

Será que os artifícios de ilusão nas *vistas* impressas seduziram o leitor-espectador oitocentista virando suas costas para a realidade que o cercava? Talvez a gravura tenha algo mais a nos mostrar. Podemos observar ao lado daquele que

6) José Correia de Lima (1814-1857) formou-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de Jean-Baptiste Debret. Influente e bem relacionado, realizou retratos de membros da família imperial. A pintura em óleo sobre tela, intitulada “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana”, 1853, 93 x 72,6 cm, se encontra atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.
7) Em “Simão, o herói da Pernambucana”, depois de narrar os detalhes do naufrágio na forma de quadrinhas, Francisco de Paula Brito redigiu os seguintes versos que seriam reimpressos diversas vezes: “Ninguém a SIMÃO despreze / Ninguém lhe negue o louvor: / SIMÃO fez atos divinos; / – A virtude não tem cor. –” (Marmota Fluminense n. 419, 1853: 1).
8) Dois números após a distribuição do retrato aos assinantes, encontramos o seguinte anúncio: “Retratos do Preto Simão vendem-se a 1\$000 rs no escritório desta tipografia, praça da Constituição n. 64, e na – loja do canto – n. 78. *Marmota Fluminense*, n. 419, 18 de novembro de 1853. Cinco anos depois, junto a anúncios de obras literárias e outros impressos lemos: “Retrato do Preto Simão - 1\$000”. A Marmota n. 946, 1858.

espreita pelo orifício da *marmota* um outro homem que será o apresentador, ou seja, aquele que cria as condições para que a ilusão se realize. Como no célebre jogo de espelhos pintado dois séculos antes por Velásquez, os reflexos entre a figura da *marmota*, seu espectador e seu apresentador simultaneamente apresentam e implicam o leitor no gesto de observação. Se, por um lado, ao se dispor à ilusão, o leitor-espectador era capaz de experimentar novas perspectivas e incrementar a sua capacidade de percepção e imaginação, por outro, desenvolvia uma consciência reflexiva e mediática ao deparar com artifícios explícitos que revelavam repetidamente ao leitor que ele participava ativamente da ilusão produzida. Esse nos parece ser o gesto editorial adotado na publicação de textos e imagens nas *Marmotas*. A sedução das vistas e imagens impunha ao leitor um olhar de espectador, sem deixá-lo esquecer que fazia parte do espetáculo produzido. Dessa forma, conduzindo seu olhar entre a imaginação narrativa dos textos e os artifícios cada vez mais sofisticados das imagens bidimensionais, as Marmotas serviram também para revelar suas próprias condições mediáticas, permitindo enfim que a reflexão do leitor-espectador projetasse sua imaginação no circuito comunicativo letrado do qual faziam parte.

Em sua posição privilegiada de observação do universo letrado no Brasil oitocentista, transitando da leitura à escrita, da edição à composição tipográfica, o editor Francisco de Paula Brito escreveu os seguintes versos:

Como agora ninguém lê
Neste século ilustrado
Sem, por algum incentivo, a tanto ser obrigado
De sorte que é necessário

Das coisas ver a figura
Para no escrito buscar-se o útil que se procura
(*Apud* Veloso, 2011: p. 77)

Referências bibliográficas

Assis, Machado de. *O Cruzeiro, Notas Semanais*, 23 de junho 1878. Consultado em 20/3/2017. Disponível em <<<http://www.cronicas.uerj.br/>>>

Benjamin, W. (1994). *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense.

Cardoso, Rafael (2008). José Correia Lima. Retrato do intrépido marinheiro Simão. In: *A arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record.

Cardoso, Rafael. (2014) Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas no Segundo Reinado. In (Coord.) KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de & VELOSO, Mônica. *Revistas ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Maud X, Faperj.

Ferreira, Orlando da Costa. (1994) *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira. A imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Godói, Rodrigo Camargo de. (2016) *Um editor no Império. Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. São Paulo: Edusp.

Gumbrecht, H. U. (1998) *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34.

Kittler, Friedrich. (2016). *Mídias óticas. Curso em Berlim, 1999*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Lajolo, Marisa & ZILBERMAN, Regina. (1998). *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática.

Machado, Arlindo. (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

Magalhães, R, Jr. (1957) *O império em chinelos*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira.

Mannoni, Laurent. (2003) *A grande arte da luz e da sombra*. Arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Senac, Unesp.

Martins, Bruno Guimarães. (2018) *Corpo sem cabeça*. O tipógrafo-editor e Petalógica. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Silva, Antonio Moraes. (1813). *Diccionario da lingua portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina.

Süssekind, Flora. (1990) *O Brasil não é longe daqui*. O narrador. A viagem. São Paulo: Companhia das Letras.

Veloso, Mônica Pimenta. (2011) Um agitador cultural na corte: a trajetória de Paula Brito. In (Coord.) KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de & VELOSO, Mônica. *Revistas ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Maud X, Faperj.

Coleções de periódicos consultados a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – Brasil: A Marmota na Corte (1849-1852), A Marmota (1859-1864), Marmota Fluminense (1852-1859), Marmota (1833).