

A imprensa no cruzamento das artes e das letras

José Pacheco

ISMAT – Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes – informações@ismat.pt

RESUMO

A imprensa, no sentido em que hoje a entendemos, e a imprensa, como sinónimo de tipografia, têm uma história comum que se inicia com a invenção dos tipos móveis e a consequente mecanização da escrita. Com base neste pressuposto, este artigo pretende demonstrar que o *design* gráfico e o jornalismo não são mais do que denominações de atividades que têm a sua origem no tipógrafo, nas suas duas vertentes, a de compositor de cheio e compositor fantasista, e que a imprensa resultou da interceção das artes gráficas e das letras.

PALAVRAS-CHAVE: *Imprensa, jornalismo, tipografia, design gráfico*

São os tipógrafos os detentores de todas as chaves do Alfabeto, são eles que detêm o segredo do princípio e do fim, segredo que remonta ao mundo lendário e que está condensado no Alfa e no Omega.

FERREIRA DE CASTRO (1933)

INTRODUÇÃO

A perceção de que a mecanização da escrita podia constituir uma solução necessária e fundamental para a divulgação do conhecimento e da cultura, mas também a grande estratégia para a fundação de uma sociedade moderna acontece muito antes dos primeiros tipos móveis rangerem sob a pressão das prensas. O livro manuscrito e os exércitos de copistas e iluminadores dedicados à sua produção são uma prova dessa consciência. Porém, a reprodução em série dos primeiros suportes gráficos foi um passo que deixou os mais incrédulos submetidos ao receio do poder de uma arte negra e os mais entusiastas rendidos perante o milagre da arte das artes.

O tempo deu espaço à história, alguns investigadores depositaram toda a sua energia na estruturação da mais completa sistematização das obras impressas, a arte negra e a arte das artes deram lugar à síntese das artes e o livro e o jornal passaram a ser olhados como objetos de *design* gráfico.

Vale a pena ter presente que o livro impresso, primeiro, e as publicações periódicas, mais tarde, só foram possíveis

depois da invenção da tipografia, e esta é indiscutivelmente a matéria nuclear do *design* gráfico – depois, todo o reportório gráfico-visivo impresso, quer sejam tipos, quer sejam gravuras, mas também tudo o que diz respeito a tintas, papel, paginação, composição, impressão ou encadernação, não deixa de estar no âmbito da responsabilidade dos *designers* gráficos, o que inevitavelmente alarga o espaço cronológico de uma teoria e uma história comum da imprensa e das artes gráficas.

Mas se recorrermos a essa mesma história, é possível depararmos com uma classe profissional unida em torno do paradigma da liberdade e da democracia que o tempo e a evolução tecnológica, no contexto da especialização disciplinar, se encarregaram de fazer jornalistas e *designers* gráficos.

Recorramos então à história e centremo-nos em Portugal.

1. Gutenberg: o paradigma dos artistas gráficos e dos homens de letras

Vale a pena começar por recordar o longo período que medeia a introdução dos tipos móveis no nosso país, em 1487, e a verdadeira dinamização da edição das publicações periódicas, já no início do século XIX – período normalmente dispensado pelas histórias do jornalismo e do *design* gráfico, mas que constitui a espinha dorsal do percurso comum das suas respetivas e ancestrais referências: a imprensa e a tipografia. Isto porque entendemos que 300 anos de produção de livros e de outros suportes gráficos constitui a fonte da maioria dos procedimentos técnicos e estéticos que, de facto, estruturam a comunicação gráfico-visiva contemporânea, ajudando-nos a compreender a direção do movimento e dos ciclos posteriores da cultura em Portugal. O que significa que, ao não darmos importância a essa mesma fonte, as histórias do jornalismo e do *design* gráfico inevitavelmente não passarão de histórias parciais, dado que cronologicamente ambas se iniciam com a dita mecanização da escrita e com a reprodução em série do desenho, ou seja, cinco séculos antes das datas apontadas pela maioria dos teóricos ligados ao *design*, ao jornalismo e às ciências da comunicação.

A verdade é que tem faltado àquela história e a estes teóricos a perspicácia de que a arte tipográfica, que tem gravada no seu ADN a marca da relação entre a palavra e a imagem, ambas submetidas à prática da composição – um conceito associado praticamente até ao final do século XVIII ao ato criativo da escrita, e conceito simultaneamente aplicado à impressão de uma mancha resultante da organização e disposição das matrizes e dos tipos móveis –, foi naturalmente evoluindo ao longo dos séculos de acordo com a própria evolução da ciência e da técnica, do gosto e da cultura, da referida especialização disciplinar, mas também das ideologias estéticas

e políticas dominantes.

E no centro de todo este conjunto de referências teóricas e históricas está uma classe artístico-profissional que, de forma genérica, designamos por tipógrafos.

Tipógrafos que é possível reunir num grupo de operários intelectuais associado a um expressivo número de competências ao nível das artes e das letras, mas que, na passagem do século XIX para o século XX, ao perder grande parte da sua autoridade cultural e artística, mas também por ter constituído um núcleo de trabalhadores muito incómodo, tendo em conta a sua persistente atividade protestativa e reivindicativa, acabaria completamente esquecido. Diríamos, nuns casos, esquecido por ignorância, noutros, por preconceito dos historiadores ou influência dos regimes políticos pouco ou nada abertos à liberdade de expressão, como foi o caso daquele que construiu e suportou o chamado Estado Novo.

Estamos a falar de uma classe profissional intimamente ligada aos pressupostos que estiveram na génese da invenção de Gutenberg – paradigma a que, ao longo dos últimos duzentos anos, os homens das letras e das artes têm prestado diversas e periódicas homenagens. Como diria um articulista a propósito da augusta missão da imprensa (anónimo, 1882: 2), em defesa da sua «sentinela», os seus discursos, quase por unanimidade, entroncam numa ideia fundamental: Gutenberg foi o verdadeiro inventor dos caracteres móveis e consequentemente da imprensa. O que quer dizer que se trata de uma personagem que reúne um pleno consenso entre estas duas classes profissionais e que tem sido considerado o grande responsável pelo facto histórico que marca definitivamente a transição da Idade Média para a Idade Moderna.

E a verdade é que, depois de Gutenberg, a capacidade de divulgar o conhecimento, através da gravura impressa e da escrita, agora tipografada, alterou definitivamente o sistema de comunicação entre os homens e, sobretudo, entre os povos, permitindo derrubar muitas das barreiras que, durante séculos, limitaram a sua capacidade de decisão e os submeteram à ignorância. O homem civilizado e culto passou a dispor de um recurso tecnológico que lhe permitiu ultrapassar definitivamente a restrição da circulação dos livros, até aí produzidos como obras de arte reservadas ao Clero ou à classe política dominante. Neste contexto, um novo entendimento da reprodução gráfica das palavras e das ideias passa a projetar o livro para a solução de uma necessidade socialmente sentida – o acesso à cultura universal –, reunindo, pela primeira vez na história da sociedade moderna, na técnica e na standardização, a arte e o útil. E é a consciência desta verdadeira revolução, onde se firmaram muitos dos princípios da democracia, que estrutura o sentimento de um grande número de textos produzidos ao longo do século XIX por artistas gráficos, escritores e jornalistas

portugueses.

Pode dizer-se, portanto, que o chamado pai da invenção dos tipos móveis se transformou numa espécie de «monstro sagrado» que criou uma multidão de apóstolos entre os homens das letras e das artes.

Fiat Lux é o sentimento a que se associam muitos dos que retrataram o homem de Mogúncia ou escreveram sobre a importância da sua invenção. Sentimento tratado como metáfora que estabelece uma relação de oposição entre o silêncio da ignorância e a voz do conhecimento, ou seja, a luz própria e inevitável da liberdade: a liberdade que, num poema do tipógrafo e dramaturgo Pedro de Alcântara Chaves, ama e protege a arte – a arte que se identifica com a “divina” e “nobre missão” de quem é filho dessa mesma arte (Chaves, 1865: 115).

De resto, o sentido de missão de uma arte que se funde e confunde com a definição de imprensa; que se estrutura em torno de uma batalha imaginada entre o dia e a noite, ou seja, uma invenção que José da Silva Mendes Leal vê como “arte-ensino, arte-oráculo, arte-mãe” e interpreta como o “Sinai das novas eras”¹, e, no mesmo sentido, Norberto Araújo classifica como a sintetização da imprensa – “esse grande beijo com que Gutenberg despertou a humanidade adormecida, quebrando o longo silêncio a que o Universo estava sujeito, trazendo, como consequência a elevação da verdade, com o progresso das letras, das artes e das ciências” (Araújo, 1913: 5-6). Entre o velho e o novo mundo, Gutenberg assume, assim, o ponto de partida para o nascimento de um novo poder – “a crítica”, que significa, nas palavras de Afonso Vargas, a própria consciência da humanidade (Vargas, 1882: 2).

Estavam contados os dias da ignorância, que fugia espavorida ante o facho luminoso que Gutenberg acabava de acender (anónimo, 1882: 4)

E este é o sentido poético de homens, como o tipógrafo António Serafim da Silva, que acreditaram no cumprimento de um desígnio e encarnaram no “maravilhoso invento do imortal Gutenberg” o início de “uma época gloriosa” na vida e na emancipação do homem (Silva, 1887: 2).

Por tudo isto, há uma história riquíssima que nunca foi contada senão através de breves mas sentidos contributos dos próprios atores dessa mesma história; há uma obra que pode fazer luz sobre um certo discurso que tem insistido em percorrer alguns dos caminhos aparentemente mais óbvios, desviando-se, certamente por distração, de uma verdade indiscutível: a tipografia foi quase sempre o eco da fantasia, da imaginação e do génio de muitos autores e muitos artistas e, quantas vezes, o lugar onde,

1 Monólogo em verso, com o título *Guttemberg!*, oferecido à Associação Tipográfica Lisbonense, para ser recitado pelo ator João Anastácio Rosa, no Teatro D. Maria II, em 1866.

como aprendizes, se fizeram os homens e os feiticeiros da nossa cultura e da nossa democracia.

Imprensa e progresso constituem, deste modo, o grande projeto que a “classe de obreiros do futuro” (Henriques, 1890: 3) arvora e ostenta em cada palavra que constrói, tipo a tipo, numa narrativa que glorifica “o Génio universal” (Sousa, 1913: 148); que vai recrutando a fé numa «aurora de Maio» (Flores, 1916: 1), mas que não consegue esquecer a injustiça de uma civilização – de que se considera a principal alavanca – que a abandona no movimento incessante e esmagador das novas tecnologias ao serviço de industriais insensíveis ao belo e à arte.

2. Gênese da tipografia

Mas se nos mantivermos neste registo da história da invenção da imprensa, ao debruçarmo-nos sobre a gênese da tipografia, verificamos que esta, como refere o autor de *O óbvio e o obtuso* (Barthes, 1984: 185), tem a sua origem na glíptica, ou seja, na utilização de matrizes, primeiro, disponíveis na natureza, e, depois, abertas pelo próprio homem – o que aproxima as várias formas de escrita à arte da gravura e esta ao processo que permite a comunicação gráfico-visiva.

Mas a referida glíptica não é senão a antecâmara da passagem de representações gráficas das três para as duas dimensões, o que a liga inevitavelmente à referida gravura, à escultura e à arquitetura.

Neste contexto, o desenho e a escrita, a pintura, a escultura e a arquitetura passam a fazer parte do conjunto das chamadas artes correlativas da tipografia, onde se incluem a própria gravura, nas suas diferentes técnicas de impressão, a própria impressão, a fundição de tipos, a fotografia aplicada, a ilustração, a encadernação, etc., o que nos permite perceber as razões daqueles que afirmaram a tipografia como a ARTE DAS ARTES.

Já em [1490], Werner Rolewinck² escrevia: «a imprensa, que acaba de ser descoberta em Mogúncia, é a arte das artes, a ciência das ciências. Graças à sua rápida difusão, o mundo foi dotado de um tesouro magnífico, até então enterrado, de sabedoria e de ciência» (Singer, 1816: 162). Mas esta foi apenas uma forma de chamar a atenção para uma arte que acabava de ser inventada e que deixava os homens suspensos perante a sua magnitude revolucionária.

Outros preferiram chamar-lhe divina, tendo em conta a velocidade com que esta nova arte conseguia transformar a natureza em cultura, e outros consideraram-na uma

2 Padre polaco, responsável pela edição dos célebres *Fasciculus Temporum*, aquele que é, muitas vezes, referido como o primeiro *best seller* de todos os tempos, dada a sua difusão por um grande número de países.

arte negra, dado o receio natural de que a divulgação da dita cultura alterasse radicalmente a visão do mundo e fizesse ruir o dogma e a fé.

Não é por acaso que temos notícia de alguns impressores terem ido parar à fogueira, nem terá sido também por acaso que Victor Hugo, em «*Ceci tuera cela*», fala da invenção da imprensa como a razão da morte da igreja, ou seja, remetendo-nos para uma metáfora que aborda a substituição do livro de pedra pelo livro de papel, como ele próprio referia, mais sólido e mais duradouro (Hugo, 1844: 167-179).

Em todo o caso, se atentarmos na inscrição aberta a letras de ouro numa laje alusiva à invenção da imprensa, colocada junto à estátua erguida em 1722, na Holanda, em memória de Lourenço Coster, onde se fala da tipografia como a arte capaz de preservar e difundir todas as outras artes, é possível termos a noção da importância atribuída ao nascimento da mecanização da escrita, mas também da lógica que a coloca no topo da pirâmide das artes, substituindo, assim, a arquitetura, que durante séculos se manteve como abrigo de todos os deuses e, por isso, o ponto de convergência de todas as restantes artes.

E é também possível percebermos melhor como esta ideia centrada no poder da palavra impressa foi capaz, em 1732, de convencer o Rei D. João V a fundar a primeira fábrica de caracteres móveis em Portugal, designadamente quando o francês Jean de Villeneuve, ao apresentar a primeira prova dos caracteres que havia fundido para a Academia Real da História Portuguesa, aproveitava para explicar que, enquanto a arte de escrever era mais necessária para o comércio dos homens de negócio, e para o mais trato civil, a arte de imprimir era sobretudo precisa para os homens de letras e para todas as artes e ciências, dado que esta, no seu entendimento, ressuscitava os mortos, conservando-lhes o nome e a fama, mais do que a própria estatúaria, que admitia servir para lembrar a pessoa, mas incapaz de persuadir o merecimento (Villeneuve, 1732: 9)

3.0 tipógrafo na contemporaneidade do jornalista e do *designer* gráfico

Chegados aqui, para que o que ficou dito não passe de um discurso de retórica sem consequências, regressemos ao tempo em que a profissão de jornalista ainda se confundia com a do tipógrafo, na versão do compositor de cheio – o mesmo tempo em que o *design* gráfico ainda estava a cargo do tipógrafo, na versão do compositor fantasista. Neste contexto, sem necessitarmos de recorrer ao velho impressor dos séculos XV e XVI, cujo trabalho, em certos casos, centrava todas as atividades necessárias à edição de um livro, desde a produção dos textos à venda dos próprios livros, para podermos dar exemplos concretos do facto do compositor tipográfico estar na gênese do jornalista e do *designer* gráfico basta pegarmos nas pu-

blicações periódicas oitocentistas.

No que diz respeito à relação entre as artes gráficas e as próprias publicações, existe um registo já estudado de dependência mútua. Pode dizer-se que a edição de jornais promovia e sustentava a abertura de oficinas tipográficas, e o contrário também era verdade, quando dos próprios industriais de artes gráficas nascia a vontade de lançar novas publicações. Outro dos registos também já estudados dá-nos conta da dependência do número de oficinas e da edição de novos jornais relativamente à situação político-económica do país, com acentuada incidência nas leis que regulavam a liberdade de imprensa: quanto maior a abertura do regime, maior a liberdade de imprensa, logo, maior o número de oficinas e de publicações de carácter político.

Assim sendo, marcadas as primeiras décadas do século XIX pela disputa do poder entre absolutistas e liberais, este constitui um período da vida nacional que esclarece as verdadeiras e íntimas relações entre a tipografia e a imprensa e entre os tipógrafos e os «escritores públicos», na sua luta comum pela liberdade e contra as ditaduras. Entre muitos exemplos que poderíamos dar, vale a pena recordar Manuel de Jesus Coelho, um tipógrafo, editor, jornalista e político. Da sua oficina, para além de outras publicações de cariz político e não político, saíram *O Portuguez*, de 1840 e de 1853, e *O Patriota*, de 1843 – dois jornais que, de acordo com os relatos do também tipógrafo e jornalista Venceslau de Brito Aranha, espelham a verdadeira cumplicidade entre a tipografia e o jornalismo (Aranha, 1907)

Sobre Manuel de Jesus Coelho sabe-se que, de muito novo, se entregou à causa da liberdade, assinando artigos de crítica violenta ao regime – razão pela qual foi preso dezenas de vezes –, e sabe-se, pela pena de Manuel Pedro, que fez parte de um grupo de tipógrafos inteligentes e cultos, que tornaram o século XIX um período feliz para as «Letras Pátrias» (Pedro, 1944: 27).

Manuel de Jesus Coelho, que chega a deputado, eleito por um círculo de Lisboa, é, afinal, o exemplo maior da nossa teoria: o tipógrafo representa o núcleo original de um conjunto de atividades que primitivamente se interligam nos âmbitos da arte e das letras, de que fazem parte o jornalismo e a política, onde integramos a luta operária e o sindicalismo como formas de intervenção. E é um exemplo porque, tal como o velho tipógrafo quinhentista, como jornalista, compositor, impressor e editor, assume todas as atividades necessárias à produção de um jornal.

Mas, se a entrega de Manuel de Jesus Coelho à causa da liberdade e à proteção dos mais desfavorecidos merece a exaltação de alguns dos seus correligionários políticos e colegas de arte, também outros tipógrafos, munidos do compededor e dos caracteres tipográficos, com o risco da

própria vida, deram publicidade aos ideais da democracia e enfrentaram as perseguições políticas, com coragem, inteligência e alguma habilidade. Um deles, foi João Maria Rodrigues de Castro, o fundador de uma oficina tipográfica, de sociedade com Frei João da Cruz, onde, como recorda Caetano Alberto, em grande quantidade, era impressa uma oração contra a cólera, que era distribuída pelo povo a troco de uma pequena esmola, mas que, na prática, constituía o álibi perfeito para enganar os agentes da autoridade, quando, frequentemente, invadiam as instalações da oficina em busca de documentos que o ligassem à oposição (Alberto, 1887: 30).

E este é apenas mais um dos muitos capítulos de uma história de clandestinidade e de oposição ao poder, inevitavelmente protagonizada por muitos outros tipógrafos ligados aos partidos políticos e à luta operária ou, simplesmente, envolvidos na conquista da liberdade, como foi o caso do tipógrafo Tomás Quintino Antunes, quando, em Agosto de 1840, na sequência da intensificação dos conflitos entre «cartistas» e «setembristas», se viu envolvido numa manifestação de protesto contra o Governo, que descambaria na detenção de algumas dezenas de revoltosos. Para além da prisão, o despedimento da Tipografia da Academia Real das Ciências, onde exercia a profissão de compositor tipográfico, foi outra das consequências da sua “arrojada e patriótica atitude” (Cunha, 1914: 80). Tomás Quintino que, como todos sabemos, haveria de dar à estampa o *Diário de Notícias*, de sociedade com o então tipógrafo Eduardo Coelho – um companheiro de muitas iniciativas ligadas à defesa dos interesses da imprensa e da tipografia, designadamente ambos presidindo, por largos períodos, a Associação Tipográfica Lisbonense, e um amigo que em 1885 recordaria como integralmente ficara a sua atividade e honrada inteligência ligadas à história do jornalismo português (Cunha, 1914: 84).

Mas se a política constituía o cimento que unia as artes gráficas e o jornalismo, os interesses em torno da indústria do livro e do jornal refletem-se em iniciativas como a da fundação da Liga Promotora dos Melhoramentos da Imprensa, em 1848, onde escritores públicos e tipógrafos, como o próprio Tomás Quintino Antunes, Rodrigo da Fonseca Magalhães, António de Oliveira Marreca, Luís Augusto Rebelo da Silva, José Estêvão ou Firmo Augusto Pereira Marecos, se juntam para, em conjunto, encontrarem as melhores soluções para ultrapassar o atraso das artes gráficas e da imprensa em Portugal – de resto, iniciativa que, de algum modo, repercutia as preocupações daqueles que já em 1821 se haviam reunido em torno do projeto de uma Sociedade Tradutora e Encarregada do Melhoramento da Arte de Imprimir e de Encadernar, assinado por um grupo de conimbricenses ligados às letras, às ciências e às artes gráficas, com o objetivo de estender o gosto pela leitura a um número cada vez mais

alargado possível de pessoas, nomeadamente propondo o desenvolvimento da tipografia e da encadernação, a produção de papel em Portugal, bem como a edição dos clássicos portugueses e a tradução de obras de autores estrangeiros de reconhecido valor literário, com custos que permitissem o acesso mais fácil do público em geral à informação e ao conhecimento, ou seja, custos que se transformassem num investimento na pedagogia para a educação – na prática, o imperativo cujo princípio acentuava a harmonização dos interesses da cultura, da arte, da ciência e da indústria do livro e do jornal, que nos aponta o sentido teórico-romântico da imprensa e do design gráfico contemporâneos.

Necessidade de divulgação do conhecimento e aposta na educação patentes nos discursos lúcidos de escritores públicos como Alexandre Herculano, que criticava severamente a velha estratégia de manter o povo na ignorância, para mais facilmente “manter a ordem e a tranquilidade pública” (Herculano, 1838: 315); ou nos discursos perspicazes de António Feliciano de Castilho, que destacava a importância da leitura e o papel determinante da publicação de grande número de jornais e revistas, o que lhe permitia concluir que nunca em Portugal se tinha lido tanto, apesar do muito que se lia, estivesse a ser escrito “sem verdade, sem juízo, sem cor, sem gosto, sem filosofia, sem intenção alguma moral ou literária, sem alma e sem consciência” – razões que, na sua opinião, fazia do semanário *O Panorama*, a publicação mais importante e mais acessível a todas as fortunas e a todos os entendimentos, dado que se acomodava a todos os gostos e a todos os interesses, cumprindo, assim, o papel complementar da referida instrução pública (Castilho, 1841: 1).

Em suma, aposta no consumo de “produtos tipográficos” que o contador da Imprensa Nacional, Francisco Pereira de Almeida, defendia como forma popular da literatura contemporânea e, portanto, como poderoso agente de civilização (Almeida, 1849: 12) – teoria que faria despertar os homens de letras e das artes para a edição das chamadas publicações ilustradas ou populares como, por exemplo, o *Arquivo Popular*, de António José Cândido da Cruz, proprietário da tipografia a que deu o seu próprio nome, e *O Panorama*, cuja participação ainda muito experimental dos desenhadores e gravadores Manuel Maria Bordalo Pinheiro e José Maria Baptista Coelho, não evitava a necessidade de importação de gravuras estereotipadas de Inglaterra e França, onde os jornais como *The Penny Magazine* ou *L'illustration* eram realidades que animavam outras iniciativas editoriais, como *A Ilustração*, de 1845, e o *Jornal das Bellas-Artes* – ambos os projetos da responsabilidade dos referidos Bordalo

Pinheiro e Baptista Coelho³ –; a *Revista Popular*, onde o citado Francisco Pereira de Almeida dividia o trabalho da redação com Fradesso da Silveira, Latino Coelho e Gonçalves Lima; *A Ilustração*, de 1852, do tipógrafo José Carlos de Aguiar Viana, o editor e proprietário, mas também o dono da Tipografia Lisbonense onde será impressa, e onde se destacava Francisco Vieira da Silva Júnior, o tipógrafo responsável por rubricas como a «Revista Nacional» e a «Revista Estrangeira» – matérias que já tratara em *A Revolução de Setembro* e no *Ecco dos Operarios*; *A Ilustração Luso-Brazileira*, do tipógrafo e editor António José Fernandes Lopes – também ele o responsável pela edição do referido *O Panorama*, entre 1852 e 1858 –; ou o *Arquivo Pittoresco*, uma publicação editada sob a responsabilidade da família Castro – dois irmãos tipógrafos e duas irmãs dedicadas aos trabalhos «mimosos» e exigentes da ilustração.

Arquivo Pittoresco que terá sido um dos periódicos mais importantes da segunda metade do século XIX, se tivermos em conta que a sua publicação motivou a criação da primeira escola de gravura a topo em Portugal, antes mesmo das academias de belas-artes tomarem essa iniciativa; se não descurarmos a importância de Nogueira da Silva em todo este processo, designadamente como formador de um número inestimável de gravadores que patrocinaram a ilustração da maioria das publicações oitocentistas, como foi o caso, por exemplo, de Caetano Alberto, o fundador e proprietário, associado a Manuel de Macedo, de *O Occidente*, uma revista quinzenal, da maior importância para a história da arte contemporânea portuguesa, que só encerraria em 1915, depois de mais de três décadas de publicação – Nogueira da Silva que, antes da invenção da fotogravura, para além de gravador, se destacaria como publicista, mas sobretudo como repórter gráfico, acompanhando os acontecimentos, registando-os através do desenho e finalmente preparando as matrizes para a respetiva impressão e publicação – tudo isto efetuado a uma velocidade que dependia da restrição do tempo que um semanário impunha para ser produzido.

Arquivo Pittoresco que ficará também na história por ter sido distribuída gratuitamente pelas escolas, cumprindo o proclamado desígnio da educação e da instrução, nomeadamente através dos muitos textos produzidos no âmbito do ensino da língua portuguesa, e por ter imprimido nas suas páginas a maior recolha de imagens do nosso património arquitetural – recolha só comparável à que, já no século XX, também será feita por um artista gráfico, o fotógrafo, fotogravador e editor Marques de Abreu.

3 Ao contrário do que se tem escrito, Almeida Garrett era apenas o diretor literário do *Jornal das Bellas-Artes*.

Para além da ligação aos periódicos de cariz político ou literário, na história ficará ainda a intervenção dos artistas gráficos no âmbito da edição dos jornais operários, uma área da imprensa que assumiram e dominaram praticamente sem intervenção ou apoio de outras classes profissionais, dando à estampa, em todo o país, um número significativo de publicações promotoras do movimento associativo e algumas do movimento político-partidário, mas também assumindo a redação e a direção dos órgãos representativos de muitas classes iletradas, o que nos permite afirmar que as verdadeiras histórias da luta operária e da imprensa em Portugal continuam por fazer.

CONCLUSÃO

Se Alexandre Herculano, em 1837, recordava que ninguém podia contestar que à invenção da imprensa devia a Europa a sua civilização (Herculano, 1837: 29), e se Heliodoro Salgado, no final do século, recorrendo a uma citação de Lamartine, admitia que Gutenberg, com a descoberta da tipografia, havia inventado o telescópio da alma (Salgado, 1900: 1); já no século XX, a interrogação que o tipógrafo Manuel Pedro deixava no ar dá lógica à nossa tese:

Dante! Camões! Bocage... Que seriam dos vossos versos se a imprensa não existisse?! (Pedro, 1945: 6).

Heliodoro Salgado que, na sequência da pretensa fundação de uma associação de jornalistas que ocupasse o espaço da Associação Tipográfica Lisbonense e se opusesse à Associação dos Jornalistas e Escritores Portugueses, viria a negar a integração dos tipógrafos nesse mesmo projeto, com a justificação de que estes hoje podiam trabalhar num jornal republicano, amanhã numa folha legitimista, depois num diário progressista ou regenerador e, finalmente, num semanário anarquista, acrescentando a este argumento a teoria de que os tipógrafos, ao contrário dos jornalistas, não tinham opinião própria, tanto mais que apenas produziam trabalho material – facto que não caiu bem no seio da classe tipográfica e, naturalmente, provocou reações e polémica contundente.

Certo é que, se este desentendimento marcava o início do afastamento dos tipógrafos das redações dos jornais, a célebre greve dos compositores de 1904 acabaria por determinar o divórcio definitivo destas duas classes.

Ao tipógrafo, nas suas duas específicas funções – a de compositor de cheio e a de compositor fantasista – restava-lhe ver da casa-de-obras os seus herdeiros evoluírem para novos patamares da comunicação social.

Referências bibliográficas

Livros

Aranha, B. (1907). *Factos e Homens do meu tempo: memórias de um jornalista*. Tomo I. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

Araújo, N. e Mendes, A. (1913) *Aspectos da tipografia em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional.

Barthes, R. (1984). *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa, Edições 70.

Cunha, A. (1914). *O Diário de Notícias – a sua fundação e os seus fundadores*. Lisboa, Diário de Notícias.

Hugo, V. (1844) *Notre Dame de Paris*. Paris, Perrotin, Éditeur, Garnier Frères.

Leal, M. (1866) *Guttemberg! – Monologo em verso*. Lisboa, Imprensa Nacional.

Pedro, M. (1944). *Tipógrafos Ilustres*. Porto, Imprensa Moderna.

Pedro, M. (1945). *Gutenberg e a Arte na Imprensa*. Porto, Imprensa Moderna – LDA.

Singer, S. (1816). *Researches into the history of playing cards and printing*. London, Robert Triphook.

Villeneuve, J. (1732). *Primeira origem da Arte de imprimir dada a luz pelos primeiros caracteres*. Lisboa, Academia Real da História Portuguesa.

Artigos

Alberto, C. (1887). Vicente Jorge de Castro II. *O Occidente*, volume 10 (n.º 292), p. 30.

[Almeida, F.] (1849). A Arte tipográfica em Portugal. *Revista Popular*, volume. II (n.º 2), p. 12.

Anónimo (1882). A missão da imprensa. *Guttenberg*, volume 1 (n.º 1), p.2.

Anónimo (1882). A Tipografia. *Guttenberg*, volume I (n.º 1), pp. 3-5.

Castilho, A. (1841). Introdução. *O Panorama*, volume V (n.º 192), pp. 1-3.

Chaves, P. (1865). O Tipógrafo. *A Federação*, volume X (n.º 29), p. 115.

Flores, J. (1916). Reaparecendo. *Revista Gráfica*, volume VII (n.º 1), p. 1.

Henriques, A. (1890). A imprensa. *O Graphico*, volume I (n.º 4), p. 3.

[Herculano, A.] (1837). Origem da Tipografia: tipografia portuguesa. *O Panorama*, volume I (n.º 1), p. 29.

[Herculano, A.] (1838). Da educação e instrução das classes laboriosas. *O Panorama*, volume 2 (n.º 75), pp. 314-316.

Salgado, H. (1900). Significação moral do centenário de Gutenberg, *A Obra*, volume VII (n.º 281), p. 1.

Silva, A. (1887). A Imprensa. *Typographia Portuguesa*, volume 1 (n.º 2), p. 2.

Sousa, A. (1913). Da Treva para a Luz. *Revista das Artes Gráficas*, volume II (n.º 24), p. 148.

Vargas, A. (1882). A descoberta da imprensa. *Guttenberg*, volume 1 (n.º 1), pp. 1-2.