

2 Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX

2.1 O aprimoramento da tecnologia gráfica no século XIX

No século XIX ocorreram transformações drásticas nos meios de transporte e comunicação. A multiplicidade de novos produtos e sua fabricação em larga escala, que já havia se iniciado no século anterior com a Revolução Industrial, ganhou proporções nunca vistas, com a introdução das estradas de ferro e da navegação a vapor como possibilidades de escoar a produção com maior facilidade. Além destas formas de distribuição de mercadorias, a disseminação de informações expandiu-se radicalmente com a invenção do telégrafo e os avanços implantados nos parques gráficos. Foi um período de grandes invenções e mudanças no modo de vida das pessoas, que passaram a ter acesso a produtos que variavam desde medicamentos e novos utensílios, até a eletricidade, a produção editorial e gráfica e a fotografia. Esse momento posterior à expansão da economia industrial foi marcado por inúmeros inventos e ficou conhecido como Revolução Científico-Tecnológica, ou Segunda Revolução Industrial, que se iniciou em meados do século e se configurou mais claramente por volta de 1870. A modificação de hábitos e costumes cotidianos pelo novo ritmo e intensidade dos transportes e comunicações estabelece um mundo que já se torna familiar aos dias atuais. (Cardoso, 2008, p. 43; Sevcenko, 1998, p. 10-11).

No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve ideia, os veículos automotores,

os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerante e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora (Sevcenko, 1998, p. 9-10).

Sevcenko exemplifica a diversidade de invenções de produtos e processos que passaram a fazer parte do cotidiano da população e chama a atenção para a velocidade com que surgiram, principalmente no contexto das grandes metrópoles modernas, consideradas por ele como outro fenômeno de revolução do período (Sevcenko, 1998, p. 9-10).

A população passou a migrar para as cidades em busca do trabalho assalariado nas fábricas e, por volta de 1800, surgiu a primeira metrópole a contar um milhão de habitantes, Londres, fruto da euforia e desenvolvimento gerados pela Revolução Industrial e a proliferação de indústrias. Paris atingiu o mesmo número de habitantes em meados do século XIX, e outros centros na Europa e nos Estados Unidos seguiram o mesmo caminho. Com a produção mecanizada e o trabalho assalariado, muitos novos produtos passaram a ser consumidos, além dos itens de primeira necessidade. O consumo ainda não podia ser considerado de massa, mas tornou-se pelo menos de larga e variada escala (Cardoso, 2008, p. 46 e 88).

Nessa época, com os períodos de folga e as pequenas sobras de salário dos trabalhadores, nasceu o moderno conceito de lazer popular e variados tipos de entretenimento

público se multiplicaram nas metrópoles e centros urbanos menores. Assim, uma grande parcela da população, disposta a pagar uma pequena quantia para se divertir, frequentava museus, teatros, circos, exposições, entre outros. Foi fruto do século XIX também o surgimento das grandes lojas de departamentos, que transformou o consumo em opção de lazer, ainda que muitas vezes esse consumo se desse apenas com os olhos (Sennet, 1998, p. 179-84).

Nas últimas décadas do século XIX, os donos de lojas de departamentos começaram a trabalhar mais o caráter de espetáculo de suas empresas, de maneira quase deliberada. Vitrinas envidraçadas eram inseridas nos andares térreos das lojas, e o arranjo dos artigos dentro delas era feito com base no que havia de mais inusitado na loja, e não no que havia de mais comum. As próprias decorações das vitrinas tornaram-se cada vez mais fantásticas e elaboradas (Sennet, 1998, p. 183).

O consumo de impressos de todas as espécies se expandiu no século XIX, e estava entre as mercadorias que tiveram maior crescimento. Esse fenômeno pode ser explicado pela alfabetização nos centros urbanos, que gerou uma crescente expansão do público leitor, e também por conta dos surpreendentes avanços na tecnologia gráfica ocorridos nesse período, o que permitiu baratear e popularizar a produção (Andrade *in* Cardoso, 2009, p. 45-47; Hallewell, 2005, p. 210; Saliba, 2002, p. 38).

A adoção generalizada da produção de papel a partir da polpa de madeira foi fruto do *boom* oitocentista e, associada aos outros avanços relacionados à tecnologia gráfica, baixou o custo das impressões e as tornou acessíveis a uma parcela maior da população. Na Europa e nos Estados Unidos, o público leitor aumentava gradativamente e obtinha renda condizente para o consumo regular de impressos. No Brasil, o acesso às publicações periódicas permaneceu restrito a uma pequena elite mais ou menos estável como parcela da

população total (Cardoso, 2008, p. 55; Meggs, 2009, p. 183-185).

Durante o século XIX o aprimoramento das técnicas de impressão, a evolução dos meios de comunicação, de transporte e a ampliação do público leitor contribuíram para o aumento da produção de periódicos. Foram importantíssimas, para a constituição da indústria gráfica, invenções como a prensa cilíndrica, a rotativa, o linotipo, a estereotipia, a fotografia, e também a modernização nas comunicações por meio das agências telegráficas de notícias. Cabe ressaltar que esse processo funcionou com efeito cumulativo: o aumento do consumo de jornais contribuiu para o aumento do capital das empresas jornalísticas e, com isso, elas investiram na pesquisa de tecnologias que aumentassem a tiragem e reduzissem o tempo de produção sem que os custos operacionais fossem muito onerados.

Às máquinas impressoras foram adicionados diversos aperfeiçoamentos patrocinados pelos grandes periódicos durante todo o século XIX, porém, a plena mecanização das prensas tipográficas só ocorreria com a invenção das rotativas, resultado de um conjunto de inventos. Dentre eles, estavam: o uso do papel em bobinas, para dispensar os funcionários margeadores; a estereotipia, que permitiu à matriz de impressão se adaptar aos cilindros da nova máquina; a impressão simultânea dos dois lados do papel; e o mecanismo de dobragem automática. O processo de composição também evoluiu no século XIX, visto que, desde o invento de Gutenberg, os tipos móveis eram compostos manualmente. Os altos custos e a morosidade da composição de tipos móveis limitavam a produção de impressos, até mesmo nas edições dos grandes jornais, que publicavam

no máximo oito páginas diariamente. Desde o princípio do século XIX, experimentos relacionados à melhoria da composição mecânica vinham sendo testados. Porém, só em 1886 uma solução significativa foi encontrada por Mergenthaler: o linotipo, uma fusão de três mecanismos básicos: reunir (compor), fundir e distribuir (Meggs, 2006, p. 141; Porta, 1958, p. 89, 237 e 366).

A substituição das velhas impressoras pelas rotativas e do compositor de tipos móveis pelo linotipo promoveram a renovação da imprensa. Além desses avanços na impressão e composição de textos, importantes tecnologias para a reprodução de imagens, como litografia e gravura em metal, foram aperfeiçoadas para uso comercial e industrial ao longo do século XIX. Esses avanços tornaram possível, pela primeira vez, a impressão de imagens em larga escala e com baixo custo, processo que culminou com o desenvolvimento da fotogravura na década de 1880 (Cardoso, 2008, p. 50-51). O processo conhecido como autotipia ou clichê a meio-tom foi desenvolvido pelo alemão Georg Meisenbach, em 1882, o qual consistia em reproduzir fotograficamente a imagem original por meio de uma retícula de vidro (Andrade, 2004, p. 97)¹.

No Brasil, tem-se registro, na última década do século XIX, de algumas experimentações feitas pela imprensa carioca na tentativa de reproduzir fotografias. Em 1893, a revista *A Semana* publicou clichês a meio-tom de retratos, fotogravura, e sua iniciativa foi seguida por mais duas

¹ Helena de Barros, em sua dissertação de mestrado intitulada *Em busca da Aura: dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original*, exemplifica que no final da década de 1880 a preparação de uma chapa em xilogravura para página inteira custava cerca de 300 dólares e, alguns anos depois, com a inserção da reprodução fotomecânica no processo produtivo, o mesmo trabalho poderia ser executado por menos de 20 dólares (Barros, 2008, p. 46).

revistas, *O Álbum*, no mesmo ano, e *A Cigarra*, dois anos mais tarde (Andrade, 2004, p. 230).

A técnica mais utilizada na impressão de imagens das revistas ilustradas brasileiras no século XIX foi a litografia, uma técnica de impressão com matriz planográfica, criada por Alois Senefelder, em 1796. Seu funcionamento era baseado na incompatibilidade da tinta graxosa com a água, assim, passava-se o desenho, invertido, para a pedra calcária apropriada com tinta, lápis litográfico ou papel de transporte. Para fixar o desenho na pedra, passava-se uma solução aquosa de ácido nítrico e goma arábica. Dessa forma, na hora da impressão a água não permitia que a tinta permanecesse onde devia ficar branco no papel. A litografia permitia ainda o uso de diferentes construções gráficas, apresentava texturas próximas do desenho e da pintura e sua produção era ágil em relação às outras técnicas disponíveis na época, como a gravura em metal e a xilografia. Outro fator que foi determinante para a predominância de seu uso era o sistema plano: o ilustrador produzia seus traços diretamente sobre a pedra litográfica com materiais convencionais como lápis e pincel, o que dispensava que o gravador profissional precisasse produzir, com grande dispêndio de mão de obra, a matriz impressora a partir do desenho original (Ferreira, 1994; Porta, 1958).

A cromolitografia tornou possível a impressão de desenhos coloridos, tendo sido muito utilizada na impressão de imagens para fins comerciais, como rótulos, cartazes e também nas revistas ilustradas, especialmente depois do desenvolvimento de uma máquina a vapor para litografia, no ano de 1846, pelo americano Richard Hoe. Esse invento permitiu o desenvolvimento de uma indústria de imagens,

já que, antes, com as prensas manuais, a impressão era lenta devido à força e habilidade exigidas do impressor (Camargo, 2003; Meggs, 2009, p. 199).

Os textos didáticos do inventor Senefelder e a viabilização de composições complexas e inéditas entre texto e imagem, pela própria característica do processo de produção da matriz de impressão planográfica, foram determinantes para a rápida disseminação da técnica.

A litografia apresentava um amplo repertório de métodos para a construção de imagens e ainda permitia a simulação de diversas técnicas de pintura e gravação. Com o auxílio do lápis litográfico, giz ou *crayon* na produção das artes, foi possível obter uma enorme escala de meios-tons em gradações suaves, o que era impossível de se realizar com os outros métodos de gravura existentes. Essas variações tonais dependiam tanto da consistência do lápis litográfico quanto do acabamento de superfície da pedra, que podia ser granulada ou preparado para ficar liso como um vidro. O material era composto por uma mistura de fuligem, cera de abelha, cera de carnaúba e sabão, e era vendido em formato de bastão curto e quadrado, ou fino e longo, o qual era manuseado com o auxílio de um suporte (Barros, 2008, p. 77).

Existia também uma tinta litográfica, preparada a partir dos mesmos elementos do lápis, que podia ser aplicada por meio de bico de pena ou pincel. O uso de bico de pena permitia ao artista toda a liberdade para produzir desenhos livres, ou mesmo a produção de ponteados e texturas lineares, podendo simular a técnica de racionalização de construção de hachuras da gravura de metal. Já o pincel era usado quando se intencionava produzir áreas de chapado uniforme

ou pinceladas livres. E, com o uso do esfuminho ou flanela interferindo na tinta úmida, obtinham-se efeitos similares aos desenhos a carvão (Barros, 2008, p. 77).

Outro procedimento litográfico, que foi muito utilizado para preenchimentos, chama-se espargido, que consiste em borrifar a pedra com tinta, por meio de tela metálica e escova. Dependendo da distância da tela em relação à pedra, da quantidade de tinta empregada e do tamanho das gotículas de tinta aplicadas, o efeito final podia variar. O inventor e maior experimentador da litografia, Senefelder, desenhava na pedra o contorno da imagem e, para mascarar a área a receber o espargido, utilizava cartões recortados. Para aplicar os pontos e produzir o efeito, manipulava uma escova de dentes entintada na borda de uma faca sobre a superfície da matriz impressora (Ferreira, 1994, p. 110). Além das máscaras de papel cortado, a proteção da pedra para aplicação do espargido poderia ser feita com o uso de goma arábica.

A busca pela produção de gradações de meios-tons, que eram feitas, a princípio, por sombreamentos com giz e, depois, com ponteados produzidos pela aplicação de tinta a partir de bico de pena, culminou na invenção das mídias de sombreamento *ben-day*. A partir da segunda metade do século XIX, a grande demanda de imagens litográficas, que estavam sendo produzidas massivamente após o advento das prensas a vapor, buscava mecanizar a aplicação dos pontos e agilizar a produção das matrizes impressoras. O jornalista e impressor Benjamin Day (*ben-day*), patenteou, em 1879, as folhas transparentes que dispunham de vários padrões de linhas, grãos, e mais de uma centena de opções de texturas incrustadas em relevo de um lado da folha. A transferência do padrão para a pedra litográfica consistia em entintar o lado texturizado

e colocá-lo sobre a pedra, para fazer o desenho com uma ponteira. O controle da transferência da textura estava ligado à pressão aplicada pelo ilustrador, pois a quantidade de tinta que impregnava a matriz possibilitava uma variação da espessura dos pontos e linhas (Barros, 2008, p. 79).

Além das técnicas de representação tonal e outros efeitos próprios da litografia, distintos procedimentos podiam ser simulados com fidelidade e com produção muito mais fácil e rápida que a técnica original, como é o caso da gravura em metal e da xilogravura.

Para a reprodução do efeito de chapas gravadas em cobre, cobria-se toda a superfície da pedra com uma mistura de goma arábica e sal oxálico (que repele a água), e o desenho era sulcado com pontos e agulhas de espessuras diversas. Assim, o efeito visual era muito aproximado das gravuras em metal e, segundo Senefelder, a produção litográfica era três vezes mais fácil e rápida de ser executada (Senefelder *apud* Barros, 2008, p. 79).

Já para a obtenção do estilo xilográfico a partir de matriz plana, era preciso entintar toda a pedra de grão fino e riscar as partes claras do desenho com uma agulha de gravura ou pena, para remover a camada de tinta (Senefelder *apud* Barros, 2008, p. 80). A produção da maneira negra litográfica era semelhante, porém utilizava-se uma pedra de grão alto e um raspador para obter-se os meios-tons e brancos (Ferreira, 1994, p. 110).

Além das diversas possibilidades na criação de nuances e texturas e simulação de técnicas precedentes, a litografia se destacou pelos grandes desenvolvimentos ao longo do

século XIX, que permitiram a mecanização de sua impressão, o aumento das tiragens, a invenção e o aprimoramento da impressão em cores e a transferência da arte para outras matrizes.

O processo de transferência, recurso possível somente na litografia, consistia em repassar para a pedra letras ou desenhos de outras procedências. Com a dupla transferência do desenho (do suporte para a pedra, seguida da impressão sobre papel), eliminava-se a necessidade implícita a todos os processos de impressão até então, de se escrever ou gravar a matriz em reverso. Poupança-se também da obrigatoriedade de desenhar diretamente sobre a matriz, facilitando o transporte e oferecendo tantas outras vantagens (Barros, 2008, p. 80-81).

A transposição de um desenho por meio do papel de transferência tornava a metodologia de gravação mais acessível e dava mais liberdade aos artistas, já que não precisavam estar nas oficinas de impressão, acessando as grandes e pesadas pedras litográficas para produzirem suas artes. Cabe destacar aqui que a transferência não se trata de um processo fotográfico, e, sim, de imprimir o desenho da folha de transferência, a partir do princípio de repulsão da tinta gordurosa e da água, na pedra litográfica.

Foi descoberta ainda a possibilidade de se utilizar chapas de cobre e zinco como matrizes impressoras, em vez da pedra litográfica, desde que fossem preparadas de forma a imprimir de acordo com os mesmos princípios básicos.

Desenhar na pedra era muito mais fácil que entalhar a madeira ou gravar o cobre, e podia ser feito com bico de pena, pincel ou lápis. Também era possível desenhar no papel com tinta oleosa e transferir a arte para a pedra e também se descobriu que uma arte feita em cobre, também podia ser transferida para a pedra ou chapa de zinco, e assim podiam se obter mais cópias do que se podia a partir do cobre, antes que ele se desgastasse. A maior facilidade com que as superfícies impressas podiam ser feitas na pedra do que em cobre ou aço, significava que chapas maiores podiam ser produzidas (McLean, 1963, p. 53 *apud* Barros, 2008, p. 80).

A possibilidade de imprimir com as matrizes de chapas de metal possibilitou o barateamento da produção em relação ao uso das pedras, facilitou o manuseio por serem mais leves e finas, e o armazenamento, por ocuparem menos espaço. Tornou-se viável a produção de um catálogo de tipos, vinhetas e ilustrações de uso corrente em periódicos, e a transferência das imagens para as composições, separadamente, por meio das matrizes.

Essa facilidade da transferência foi apontada por Senefelder como a mais importante de todas as suas invenções, já que permitia que a litografia simulasse todas as técnicas de impressão existentes até então, como, por exemplo, composições tipográficas, que eram impressas em alto relevo e podiam ser transferidas para a matriz litográfica a partir da impressão com tinta gordurosa.

Na transferência conhecida por autotipia é possível decalcar na pedra desenhos feitos com tinta apropriada num papel especialmente preparado para este fim. “Podem ser obtidos também pela pressão de outras superfícies como composições tipográficas, clichês ou xilogravuras e até mesmo provas frescas em talho-doce”, de forma que a litografia estava apta a não apenas simular, mas a conter em si praticamente todas as outras técnicas precedentes. Fazia-se uso também do recurso do reporte onde os desenhos ficavam armazenados em pedra-matriz e podiam ser transferidos por meio de um papel fino especial, o papel pelure, para várias outras pedras ou várias vezes para uma mesma pedra maior, para se agilizar a tiragem em uma ou mais prensas (Barros, 2008, p. 81).

Com todas as possibilidades descritas a respeito do uso da litografia, a técnica era considerada o mais alto posto qualitativo de impressão mecânica de imagens.

No Brasil, a litografia chegou quase ao mesmo tempo que na França e na Grã-Bretanha. Empresas do ramo se destacavam pela qualidade de suas produções, para citarmos apenas algumas, temos: Litografia Paulo Robin & Cia.

(e sua antecessora, Angelo e Robin), Litografia a Vapor Almeida Marques e Cia., Litografia a Vapor Pereira e Braga e Cia., Ludwig & Briggs, Heaton & Rensburg, S. A. Sisson, Casa Leuzinger, e Lombaerts & Cia., todas situadas no Rio de Janeiro. No acervo de marcas registradas do Arquivo Nacional, tem-se registro também de importantes casas impressoras em outros estados, como Litografia e Tipografia Liguori & Cia., na Bahia, Litografia Epaminondas Krauss, em Pernambuco, além de outras no Rio Grande do Sul, São Paulo e Paraíba. Pode-se afirmar que o uso da cromolitografia em rótulos comerciais e marcas registradas se desenvolveu solidamente no Brasil e chegou a apresentar uma linguagem própria (Cardoso *in* Heynemann, 2009, p. 17-18).

O século XIX foi um período promissor em relação aos inventos para a impressão de imagens, que evoluiu com o uso das chapas metálicas em formato de cilindro e deu origem ao processo rotativo, culminando com o desenvolvimento do sistema *offset*, que veio a se tornar a tecnologia de impressão mais usada na produção gráfica no século XX.

No final do século XIX tornaram-se acessíveis para o uso da imprensa brasileira outros avanços nos métodos de produção de imagens, com a zincotipia. Essa técnica consistia na produção de matrizes de impressão em alto relevo, por meio de sensibilização de chapa de metal e corrosão da área que não aparece na impressão, cuja matriz era chamada de clichê². Assim, tornou-se possível compor na rama, suporte sobre o qual eram montadas as páginas para impressão, os tipos móveis e os clichês das imagens para serem impressos na máquina tipográfica.

² Placa de metal, com imagens ou dizeres em relevo, obtida por meio da estereotipia, galvanotipia ou fotogravura, e destinada à impressão em máquina tipográfica (Porta, 1958, p. 79-80).

É preciso informar que a produção e utilização de matrizes de impressão intituladas clichês são anteriores à técnica da zincotipia, tratando-se de peças produzidas pelos processos de estereotipia e de galvanotipia. Porta explica os dois processos da seguinte forma:

Estereotipia - a arte de reproduzir uma composição tipográfica numa chapa inteiriça, por meio de matriz de gesso, cartão ou outra substância, onde se molda o metal líquido; clichagem (Porta, 1958, p. 145).

Galvanotipia – a parte da galvanoplastia que tem por objeto a reprodução de gravuras e composições tipográficas. Na moldagem da forma tipográfica, preparada como para a estereotipia, usa-se geralmente a cera, metalizada com uma camada de grafita, embora se possa também empregar o chumbo em lâminas, o gesso, a guta-percha, a estearina e outras matérias. Mais custoso e demorado que a estereotipia, o processo galvanotípico tem sobre aquela a vantagem da maior nitidez de traços e, principalmente, da resistência às grandes tiragens, que se pode considerar decuplicada. A reprodução de matrizes para a fundição de letras é outra aplicação importante da galvanotipia, que muito se tem desenvolvido na atualidade (Porta, 1958, p. 179-180).

Portanto, a inovação não estava no uso de clichês, e, sim, na nova técnica de produção dos mesmos a partir da zincotipia, que dava liberdade ao ilustrador de produzir seu desenho na superfície metálica, assim como a litografia permitia aos artistas desenharem diretamente sobre a superfície da pedra utilizada na impressão da imagem. A diferença é que a zincotipia se trata de uma gravura química em relevo que podia se integrar à composição de tipos móveis para impressão tipográfica (Porta, 1958, p. 105 e 420).

O caricaturista Raul Pederneiras publicou um texto denominado “A Gravura”, no jornal *O Imparcial*, em 19 de fevereiro de 1922, em que descreve mais uma forma de produção de matriz impressora de imagem a partir do zinco. O trecho transcrito explica uma técnica utilizada na impressão de revistas e jornais brasileiros no período anterior ao uso dos processos fotomecânicos na produção:

Com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, fosse ele de uma polegada. Uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam o relevo dos traços do desenho protegidos pela tinta betuminada (Raul Pederneiras *apud* Werneck Sodré, 1966, p. 253-254).

Após essa breve introdução às técnicas de produção e impressão disponíveis no século XIX, especialmente as utilizadas no Brasil, será possível compreender o diferencial do trabalho de Julião Machado na produção de imagens e na composição de páginas, e ainda as discussões acerca do modo de produção das revistas estudadas nesta tese, *A Cigarra e A Bruxa*.

2.2 A modernidade e as revistas ilustradas

Na década de 1860, quando a população urbana das grandes metrópoles europeias, como Londres e Paris, vivenciava a experiência de compartilhar com estranhos os novos meios de transporte, o grande fluxo de informações e imagens, o anonimato no meio da multidão e as estratégias de sociabilidade decorrentes dessas circunstâncias, o crítico francês Charles Baudelaire cunhou o termo “modernidade” (Cardoso, 2008, p. 46-47).

Baudelaire criticou as mudanças no ritmo de vida da população, o que chamou de vida moderna, e as mudanças na arte que ocorreram no âmbito da representação e na postura do artista. Surge nesse cenário o personagem do *flâneur*, que se distancia do pintor de coisas eternas e assume a representação da circunstância imediata e fugaz. O texto de Baudelaire elege como pioneiros dessa modalidade

os célebres caricaturistas franceses Daumier e Gavarni (Baudelaire, 2010, p. 18-21).

No ensaio publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1863, intitulado de *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire discutiu o papel da arte na representação da modernidade latente, utilizando-se da produção do francês Constantin Guys, a quem chamou de Sr. G. ao longo do ensaio, supondo não identificá-lo. Tratava-se de um artista que não gostava de se rotular como tal, e colaborava no primeiro semanário ilustrado do mundo, o *Illustrated London News*, que lhe atribuiu o título de “artista-repórter”. Baudelaire concedeu várias informações sobre o artista gráfico: era cosmopolita, habituado a viajar, um homem do mundo, que compreendia o mundo, tendo a curiosidade como ponto de partida de seu gênio (Baudelaire, 2010, p. 22-24).

A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em esposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito (Baudelaire, 2010, p. 30).

O *flâneur* deveria estar fora de casa e, ao mesmo tempo, se sentir em casa em toda parte, para estar no centro do mundo e usufruir de sua condição de anônimo. Um dia bem aproveitado pelo Sr. G. necessitaria ser repleto de vivências e, após a visão de inúmeras cenas, seria hora de expressá-las. Para Baudelaire, poucos homens eram dotados desse tipo de visão e era ainda mais escassa a capacidade de sua representação. No final do dia, o Sr. G. debruçava-se sobre uma folha de papel, empenhado no registro das imagens de sua vivência:

Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as

coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo (Baudelaire, 2010, p. 32).

Assim, as cenas apareciam sobre o papel, naturais e belas, segundo Baudelaire, reflexo da alma do autor e sua vida em estado de exaltação. O trecho citado evidencia a perspicácia e a agilidade do pintor de costumes no registro e materialização das imagens captadas em sua percepção do cotidiano. Essa busca do artista por representar além do prazer fugaz da circunstância, de extrair o eterno do transitório, foi chamada de modernidade. “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2010, p. 35).

Para o autor, a modernidade estava na forma como esses artistas do traço retratavam as mudanças que aconteciam no cotidiano, inclusive sua definição estética, as novas formas de representação imagética que a caricatura, por exemplo, apresentou no século XIX (Sobral, 2007, p. 13). Baudelaire sintetiza, em cinco pontos, em que consistia a criação a partir da vida cotidiana:

O Sr. G., com a audácia de uma criança, com a energia de um convalescente, é movido pela realidade, pelo cotidiano, pelo verdadeiro.

Com a maturidade de um adulto, ele analisa, traduz e relata; sua tradução é irreal, espectral, para além do real.

Trata-se de uma visão nova, de uma crônica minuciosa, improvisada.

O artista, o criador é uma abstração, situado além de qualquer aspecto humano.

Qualquer ser humano pode agir dessa mesma maneira (Dufilho *apud* Baudelaire, 2010, p. 116-117).

Essa nova forma de representação está ligada à tradução de impressões próprias do artista, que desenha de memória e

não segundo um modelo: a inscrição da imagem no cérebro do *flâneur* determina a obra, e não a natureza. O “artista-repórter” age como um tradutor permanente da realidade, faz proposições de análise da sociedade, e sua produção é o resultado de instantes apreendidos, interpretados e recompostos, ao contrário da fotografia, que transmite apenas um instante mecanicamente imobilizado e quimicamente fixado (Dufilho *apud* Baudelaire, 2010, p. 115).

Além das grandes e irreversíveis transformações no cotidiano das pessoas, um dos fatores que distinguiu o século XIX como momento inicial da modernidade baudelairiana foi a evolução dos meios impressos de comunicação (Cardoso, 2008, p. 46-48). Com os avanços na tecnologia gráfica, a popularização dos impressos, inclusive ilustrados, e o crescimento do público leitor, com poder aquisitivo e interesse em consumir periódicos, a imprensa se desenvolveu largamente. Os periódicos ilustrados foram importantes na assimilação dos impactos e mudanças que o processo modernizador causou nos centros urbanos.

As revistas ilustradas utilizavam uma linguagem acessível e desempenhavam o papel de auxiliar na compreensão da vida contemporânea, o que facilitou a emergência do “artista-repórter” baudelairiano, ou seja, o caricaturista, e sua nova expressão artística. Com representações bem-humoradas e satíricas das impactantes transformações que estavam ocorrendo numa velocidade espantosa, as publicações amenizavam a aflição e desconforto provocados pelas inéditas situações e produtos com quais a população passou a ter contato a partir dos desenvolvimentos do século XIX. O caricaturista ganhou destaque nas publicações, já que a imagem representou um dos principais

produtos da modernidade. O impacto da revolução na comunicação visual foi considerado pelo engenheiro britânico Robert Scott Burn “mais poderosa do que a que havia sido efetuada pela prensa para impressão de palavras” (Burn *apud* Cardoso, 2005, p. 160-161).

A caricatura materializava as novidades, a mudança de paradigmas da sociedade com leveza e humor. Foi a manifestação artística que dominou e marcou o período pelo poder de síntese, por acompanhar o ritmo cada vez mais veloz dos acontecimentos e pelas novas possibilidades gráficas que permitiu sua publicação corriqueira nas revistas ilustradas. De acordo com Velloso, a ilustração tornou-se essencial para a comunicação que se pretendia moderna (Velloso, 1996, p. 60).

A pesquisadora Laura Nery, em sua tese de doutorado intitulada *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade* contribui para a compreensão da passagem da caricatura artística para uma poderosa forma de representação política do século XIX. Além do papel de mediadora da assimilação da modernidade, a caricatura foi muito utilizada nos embates políticos, porém merece ser destacada a sua representatividade como uma manifestação artística acima de tudo, a arte na modernidade. Segundo Baudelaire, ela constituiria a própria estética da modernidade (Nery, 2006, p. 11-12).

De acordo com Nery, sob a conceituação baudelaireana, a característica transgressora presente nessa forma de representação artística é valorizada positivamente:

A justaposição, a hipérbole, o exagero, a síntese formal, a imaginação somada à observação da realidade, a junção de motivos “altos e baixos”, a ênfase no efeito sobre o

observador – o *essencialmente* caricatural ou cômico – criticamente incorporados às artes plásticas e literárias, deixam de ser recursos representacionais alternativos, e tornam-se o próprio paradigma do que ele define por moderno (Nery, 2006, p. 15).

Assim, Baudelaire conceituou o que se trata de uma estética caricatural, sendo o cômico uma das categorias essenciais da produção artística, que, apesar de tratar de assuntos efêmeros, contém algo de duradouro e misterioso, assim como uma obra de arte (Nery, 2006, p. 15).

A publicação assídua das caricaturas enriqueceu as revistas ilustradas, que se transformaram em objetos atraentes e acessíveis até mesmo aos menos afeitos à leitura, que decifravam as mensagens através das imagens publicadas (Martins, 2008, p. 40).

Ao longo do século XIX, a revista tornou-se moda e, sobretudo, ditou moda. Sem dúvida essa tendência tinha uma explicação, referendada na Europa pela conjuntura propícia, definida pelo avanço técnico das gráficas, aumento da população leitora e alto custo do livro; favoreceu-a definitivamente, o mérito de condensar, numa só publicação, uma gama diferenciada de informações, sinalizadora de tantas inovações propostas pelos novos tempos (Martins, 2008, p. 40).

Nesse contexto, o ilustrador tornou-se o profissional imprescindível das revistas, era o *flâneur* a serviço da necessidade de materializar mensagens e interpretações do cotidiano com rapidez. Esse profissional garantia o sucesso das vendas, qualificando as publicações com seu traço, e, por vezes, em atuação mais importante que o redator (Martins, 2008, p. 184).

Com a acirrada concorrência entre as revistas ilustradas, o papel do artista gráfico adquiriu valor redobrado, pois, com a mecanização do parque gráfico, o critério que distinguia a qualidade dos impressos deixou de ser a

habilidade de execução e passou a ser a originalidade do projeto e das ilustrações. Segundo Cardoso, na segunda metade do século XIX surgiu uma nova preocupação com a qualidade dos projetos, e alguns poucos desenhistas conseguiram se notabilizar por meio do seu trabalho editorial, como, por exemplo, os caricaturistas Daumier e Gavarni na França (Cardoso, 2008, p. 48-49).

Na história da imprensa ilustrada brasileira no século XIX, pode-se destacar quatro nomes que representam uma vasta e importante produção: Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini, Rafael Bordalo Pinheiro e Julião Machado. Como essa pesquisa visa aprofundar as considerações sobre o trabalho de Julião Machado no final do século XIX, faz-se necessário apresentar os importantes ilustradores precursores de sua atuação nas revistas ilustradas *A Cigarra* e *a Bruxa*, publicadas entre 1895 e 1897, para que o leitor possa acompanhar e entender as mudanças na forma de produção e na visualidade dos projetos das publicações.

2.3 O início da publicação de revistas ilustradas brasileiras.

Durante a segunda metade do século XIX a produção de revistas ilustradas predominou na imprensa brasileira com conteúdo satírico-humorístico e ilustrações impressas em litografia. De 1865 a 1895, circularam no Rio de Janeiro mais de 60 revistas ilustradas (Teixeira, 2001, p. 3). Henrique Fleiuss implantou um modelo na publicação da *Semana Ilustrada*, que foi publicada entre 1860 e 1876. Depois surgiram diversos títulos importantes como *A Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mosquito* (1869-1877), *O Mequetrefe* (1875-

1893) e a *Revista Ilustrada* (1876-1898), apenas para citar os que tiveram vida mais duradoura. Para Cardoso, o gênio dos desenhistas como Fleiuss, Agostini e Bordalo, todos estrangeiros, foi determinante para gerar uma cultura de consumo de imagens no Brasil (Cardoso, 2009, p. 122).

Nesse ambiente de imprensa do Segundo Reinado, destacaram-se as revistas ilustradas, que, ao lado dos jornais diários, foram ganhando, ao longo dos anos, lugar de destaque como veículo de ideias e espaço de expressão da imaginação social. [...] Como os jornais raramente e de modo muito episódico fizeram uso da imagem, as revistas ilustradas definiram um gênero muito particular de periódicos. Sua novidade mais importante foi afirmar o papel da imagem na construção da narrativa jornalística (Knauss, 2011, p. 11).

No curso do desenvolvimento da imprensa brasileira, tem-se uma longa lista de revistas ilustradas que marcaram o período, mesmo com a efemeridade da maioria. Pode-se perceber que a valorização e o consumo de imagens consolidaram uma cultura visual sólida e própria, distinta das diversas matrizes europeias e americanas que lhes davam origem. Existia, sim, a influência e a marcada estrutura de divisão de texto e imagem, que foi característica das revistas nacionais e estrangeiras, delimitadas pela incompatibilidade no princípio de impressão dos diferentes tipos de conteúdo. Apesar do talento e inventividade dos ilustradores que comandavam a publicação dos semanários, constatou-se a consolidação de um padrão gráfico e visual mais ou menos estável, com o uso recorrente da litografia como técnica e linguagem no período (Cardoso, 2009, p. 78-79).

Assim, pode-se afirmar que a grande maioria da produção de imagens para as revistas ilustradas brasileiras no século XIX se deu a partir da técnica litográfica, que chegou ao país sem grande atraso, como foi o caso da própria imprensa de tipos móveis, que sofria censura de Portugal e

só foi implantada com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, e logo se desenvolveu. Tem-se a notável exceção de revistas que utilizaram outras tecnologias para ilustrar suas páginas, como *Museu Universal* (figura 2.1), *Brasil Ilustrado* (figura 2.2) e algumas experiências nas publicações de Henrique Fleiuss, por conta da produção xilográfica de seu Instituto Artístico, que será abordado ainda neste capítulo.

A revista *Museu Universal: Jornal das famílias brasileiras*, publicada entre 1838 e 1844, era composta majoritariamente por textos e ilustrações criados no exterior e adaptados para o público brasileiro por *J. Villeneuve e Cia.*, que, na época, produzia também o *Jornal do Comércio*. Cardoso discute o fato de a revista *Museu Universal* ter sido ignorada por estudiosos da história da imprensa brasileira, em detrimento do crédito dado à revista *Lanterna Mágica*, produzida por Araújo Porto-Alegre e que iniciou a publicação de caricaturas apenas em 1844. Tal distorção pode ter acontecido pelo fato de as imagens serem importadas, porém a referida revista “surgiu na sociedade brasileira na tentativa de suprir uma demanda percebida por informação visual”. Fato é que *Museu Universal* circulou por seis anos, tempo considerável se comparado ao período de circulação da maioria dos periódicos do século XIX, e veiculou em média 200 ilustrações por ano. Foi pioneira junto à revista ilustrada *L’Echo Français*, editada também por Villeneuve em 1838 (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 20).

A qualidade e a variedade dos clichês produzidos por boas oficinas europeias devem ter revolucionado o olhar de toda uma geração de pequenos leitores, que despertava para o grande mundo descortinado para as famílias brasileiras por esse periódico (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 20).

Embora os atores envolvidos na produção e impressão de periódicos no Brasil oitocentista fossem, em grande parte,



Figura 2.1. *Museu Universal*, 1838.

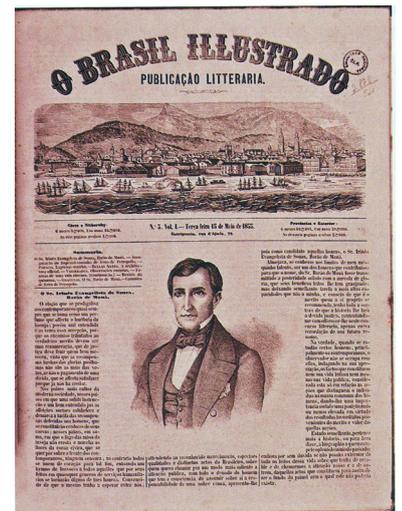


Figura 2.2. *Brasil Ilustrado*, 1855.

estrangeiros, é preciso considerar que o local onde o clichê foi desenhado ou impresso e a procedência do ilustrador não alteravam o impacto sobre o cenário editorial em que uma imagem era consumida. Essa reflexão é muito importante para a história da imprensa brasileira, para que se leve em consideração a produção e a disseminação de publicações, que foram muito importantes para o desenvolvimento da imprensa, independente da nacionalidade dos atores, tecnologia ou produção (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 22).

A partir da segunda metade do século XIX, a litografia prevaleceu como técnica de produção de imagens no Brasil, pois, com a liberdade conferida ao artista no desenho direto sobre a superfície plana, texto e imagem podiam se integrar no desenho e diferentes desenhos de letras podiam ser produzidos a cada nova impressão. Essas composições de letras desenhadas na pedra podiam ser dispostas em qualquer direção, dependendo somente da habilidade e criatividade do ilustrador. Essa característica foi muito enriquecedora numa época em que a apresentação de texto e imagem era restringida pelas limitações do sistema tipográfico de impressão, que funcionava com o entintamento da superfície em alto relevo. A matriz xilográfica, por exemplo, que possui o mesmo princípio de impressão da tipografia e pode ser articulada na galé com o texto, tinha a produção dispendiosa e demorada se comparada à matriz litográfica.

A litografia foi largamente utilizada na publicação de imagens no Brasil e os ilustradores mantiveram um uso similar da técnica e de construção de imagens, apresentando uma estética pautada na apresentação de traços e meios tons permitidos pelo uso do *crayon* sobre a pedra porosa.

Diferentemente da complexa cadeia produtiva e do alto grau de especialização exigido pela xilogravura de topo – técnica preferida das melhores revistas ilustradas da Europa e Estados Unidos –, a litografia permitia a um único indivíduo habilidoso assumir, de modo centralizado, a confecção das ilustrações. A monotonia resultante era compensada por ganhos de autonomia editorial e custos baixos (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 28).

As revistas ilustradas ampliaram seu público com o passar das décadas por intermediar o jornal e o livro, que ainda era um objeto sacralizado, custoso e ao alcance de poucos. A revista também informava como o jornal, era um noticiário ligeiro e seriado, porém de forma mais leve, amparada pelo humor. Além disso, tinha um custo acessível, uma configuração leve, com poucas folhas e leitura entremeada por imagens (Martins, 2008, p. 40).

A revista, na sua modalidade específica de impresso ligeiro, beneficiou-se profundamente dessa circunstância literária, técnica e mercadológica; desde que submetida às suas regras. Permitiu o abuso da literatura a serviço da reportagem e, precedendo o jornal, resultou em veículo para experimentos da modernidade técnica. Com uma diferença do periodismo progressivo, pois proliferou em outras mãos: as de homens de mercado, que faziam da revista seu negócio (Martins, 2008, p. 142-144).

O desenvolvimento industrial e comercial, em diferentes âmbitos, também teve início no Brasil durante o período oitocentista e muito mais concentrado no Rio de Janeiro, capital do Império e, depois, da República. Identificou-se um crescimento da classe média urbana e a ampliação das atividades culturais ligadas à imprensa. Firmaram-se no Rio de Janeiro empresas como a *Laemmert*, em 1838, que passou a se fazer conhecida pela divulgação de sua folhinha-calendário a partir de 1839, quando se tornou famosa, e, a partir de 1844, pela publicação do tradicional almanaque que ganhou prestígio e foi publicado até 1930 (Sodré, 1999, p. 206). Na década de 1860, a capital do Império começava a desfrutar de alguma vida social em espaços públicos e a imprensa ilustrada apareceu como uma

nova alternativa de sociabilidade e entretenimento (Nery, 2011, p. 65)

O primeiro surto industrial brasileiro ocorreu nas décadas de 1870 e 1880 e limitou-se às fábricas de pequena escala. Apesar da pouca expressão econômica, os resultados desse surto foram importantes para a formação de um mercado consumidor interno e, ainda, por gerar demanda de projetos de *design*, que eram necessários para o desenvolvimento dos produtos e que contribuíram para a configuração da cultura material e visual da época (Cardoso, 2008, p. 38). O decênio de 1870 foi também o período de grande desenvolvimento da litografia brasileira, no qual funcionaram as melhores oficinas, segundo Ferreira. Nessa década foram contabilizados 248 diferentes impressores litográficos, o ápice da história da imprensa brasileira nos oitocentos. Os números apontam que em 1850 havia 115 impressores litográficos, número que aumentou para 197 em 1860, teve seu ápice na década de 1870, e começou a declinar para 178 no ano de 1880, e 128 em 1890 (Ferreira, 1994, p. 409-410).

Flora Sussekind afirma que o horizonte técnico serviu muitas vezes de interlocutor para a produção literária do período, especialmente a partir da década de 1880, e enumera uma gama de melhorias e inserções de novos aparatos técnicos de todos os tipos:

Passando pela ampliação da rede ferroviária (que em 1885 contava com 7.602 quilômetros de exploração, 2.268 em construção e 5.060 em projeto), pelo uso da iluminação elétrica nos teatros (que começou a ser feito, graças a um gerador a vapor, pelo Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, em 1887), pela adoção sistemática da tração elétrica nos bondes (o que fez a empresa Botanical Garden, no Rio, em 1894), pelo aparecimento dos primeiros balões aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes cidades do país (de 6, em 1903, na Capital, para 35, em 1906),

teria na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática do reclame, fatores decisivos para sua configuração (Sussekind, 1987, p. 29).

A inserção dessas novas possibilidades tecnológicas na sociedade foi transformando o ambiente e a vivência da população e pode ser relacionada ao que foi exposto anteriormente sobre o advento da modernidade nos grandes centros europeus, em vista de tantas transformações. No Brasil, as revistas também tiveram papel importante na assimilação da avalanche de novidades, dos embates políticos e alterações socioeconômicas que ocorreram, principalmente na segunda metade do século XIX. Contribuíram para a reconfiguração social do país a proibição do tráfico africano, em 1850, e o intenso comércio interno de escravos a partir de então; a Guerra do Paraguai, que durou de 1865 a 1870; as grandes secas do sertão nordestino nas décadas de 1870 e 1880; a Abolição da escravatura, em 1888; e, a proclamação da República em 1889 (Sevcenko, 1998, p. 55-56). A produção de Ângelo Agostini – por exemplo, na *Revista Ilustrada* – pode ser considerada a mais influente de sua época, pois impactou fortemente a opinião pública durante as campanhas abolicionista e republicana.

Como a publicação de ilustrações era um indício de atualidade técnica, os desenhos e caricaturas eram quase sempre postos em evidência. E o caricaturista merecia lugar privilegiado nas publicações, pois sua produção não ocupava apenas a capa como lugar de destaque, mas uma grande proporção do periódico, tornando-se comum a caricatura preencher uma página inteira e até mesmo duas seguidas (Velloso, 1996, p. 59).

Werneck Sodré supõe que a primeira caricatura publicada no Brasil data de 1837 e que foi veiculada em uma peça avulsa, e afirma que, em 1840, a folha teatral *Sganarelo* trazia caricaturas. Porém, o início das publicações periódicas ilustradas com caricaturas se deu com a veiculação da *Lanterna Mágica*, entre 1844 e 1845, que apresentava o subtítulo *Periódico Plástico-Filosófico*. Era dirigida por Manoel de Araújo Porto-Alegre, com colaboração de Rafael Mendes de Carvalho. Orlando da Costa Ferreira analisa a atividade de Mendes de Carvalho e registra a evidente e forte influência de Daumier em sua produção (Ferreira, 1994, p. 380; Sodré, 1999, p. 202-3).

A influência do famoso chargista francês na *Lanterna Mágica* é clara na publicação de cenas em que dois personagens fictícios satirizaram os problemas da cidade e seus habitantes. Os dois personagens, chamados de *Laverno* e *Belchior*, eram inspirados em tipos criados por Daumier, chamados *Robert Macaire* e *Bertrand* (figura 2.3). Até os arabescos que envolviam as molduras das cenas do ilustrador francês eram reproduzidos na *Lanterna Mágica* (Teixeira, 2001, p. 5).

Embora se saiba que a história da imprensa ilustrada brasileira conta com numerosos títulos e produtores, pretende-se apresentar apenas a produção e as características principais dos trabalhos de Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro, para que se possa entender as características da produção e configuração gráfica das revistas ilustradas brasileiras e seu desenvolvimento na segunda metade do século XIX. Essa explanação se faz necessária para o entendimento posterior das mudanças nas técnicas de



Figura 2.3. Personagens Laverno e Belchior na *Lanterna Mágica*.

produção de imagens e de visualidade implantadas por Julião Machado no final desse período.

2.4 Os principais artistas gráficos precursores de Julião Machado no Brasil: Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro

2.4.1 Henrique Fleiuss

Os irmãos Fleiuss, Henrique e Carlos, chegaram da Alemanha ao Brasil em 1858 e, dois anos após, inauguraram um Instituto Artístico em parceria com o pintor Carlos Linde. A partir de 1863, o empreendimento foi reconhecido pelo imperador e passou a se chamar Imperial Instituto Artístico. Uma das primeiras e mais importantes realizações do instituto foi a fundação da revista *Semana Ilustrada*, em dezembro de 1860 (**figura 2.4**). Para anunciar seu lançamento, foi utilizado um cartaz ilustrado considerado pioneiro como meio de comunicação visual no país. Em 1861, o Instituto publicou anúncio no *Almanaque Laemmert* dizendo que produzia “composições e ilustrações de livros científicos e artísticos de qualquer maneira” (Ferreira, 1994, p. 404).

A *Semana Ilustrada* era publicada aos domingos, tinha formato pequeno (aproximadamente 20,5 x 26,2cm), e contava com escritores e jornalistas de destaque na época como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães. Fleiuss ilustrou e litografou sozinho as páginas da revista até o décimo número, quando passou a publicar também ilustrações de outros artistas. A revista possibilitou ao público leitor um contato inédito com a experiência de perceber criticamente seu próprio cotidiano, divulgando o

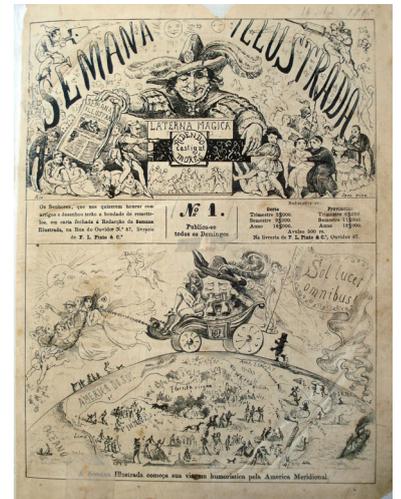


Figura 2.4. Capa inaugural da *Semana Ilustrada*, 1860.

descaso das autoridades com a precariedade dos serviços públicos e da infraestrutura da capital (**figura 2.5**) (Fonseca, 1999, p. 217; Nery, 2011, p. 66).

Cardoso afirma que a publicação da *Semana Ilustrada* foi um “marco divisor que representou uma mudança qualitativa no cenário brasileiro de revistas ilustradas”, pois consolidou a crítica de costumes como vocação de sua produção imagética. Apesar de ter sido comedido em suas críticas, Fleiuss fazia crônica política e social e sua revista satírica foi pioneira em ultrapassar a marca de 10 anos de publicação (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 26). Com o objetivo de formar técnicos especializados em xilografia de topo no Brasil, os irmãos abriram o primeiro curso desse gênero no país. A escola de xilogravura foi anunciada na *Semana Ilustrada* em maio de 1863 e, segundo as informações veiculadas, o trabalho executado pelos alunos iriam ilustrar a revista (Andrade, 2004, p. 127-131)³.

Tendo a intenção de estabelecer uma escola de GRAVURA EM MADEIRA (Xilografia) em maior escala, participamos aos pais, que quiserem mandar educar seus filhos neste ramo de arte, ainda pouco conhecido no Brasil, que as condições com que aceitaremos alunos, são as seguintes:

O aluno tem de trabalhar diariamente (com exceção dos domingos e dias de guarda) das 9 horas da manhã até as 3 da tarde.

O aluno assinará um contrato, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o nosso estabelecimento, antes do fim do terceiro ano.

O aluno trabalhará o primeiro ano de aprendizagem sem receber ordenado algum, não pagando, em compensação, coisa alguma pelo seu ensino; receberá no segundo a gratificação de 120\$000 rs.; e no terceiro a de 240\$000.

O salário será aumentado, conforme o progresso dos alunos, nos anos seguintes.

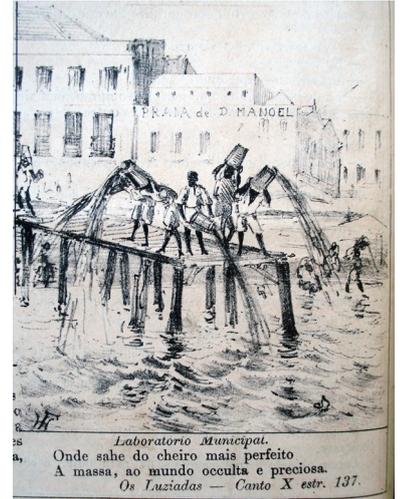


Figura 2.5. Ilustração criticando a falta de infraestrutura do Rio de Janeiro.

³ No livro *História da fotorreportagem no Brasil*, de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, o episódio da escola merece ampla discussão.

Os abaixo assinados proprietários do Instituto Artístico ensinarão tudo o que for preciso para esta bela arte, que, em um curto espaço, tornará os moços, que lhe forem confiados, independentes; e cuidarão igualmente na moralidade e atividade de seus discípulos rigorosamente.

Rio de Janeiro, Largo de S. Francisco de Paula, n. 16.

Instituto Artístico.

Fleiuus Irmãos e Linde.

Editores da Semana Ilustrada (*Semana Ilustrada*, n. 129, 31/5/1863, p. 1031).

A intenção de Fleiuus era integrar imagem e texto na composição da revista, assim como faziam as publicações europeias. Fleiuus iniciou a publicação de imagens xilográficas em meio às páginas de texto na edição nº 115, em 1863, publicando uma imagem do Dr. Semana e do Moleque na página 915, que era exclusiva de texto, e nas páginas 918 e 919 outras imagens xilografadas (**figuras 2.6 e 2.7**).



Figura 2.6. Primeira edição com publicação de imagens xilografadas na página de texto.

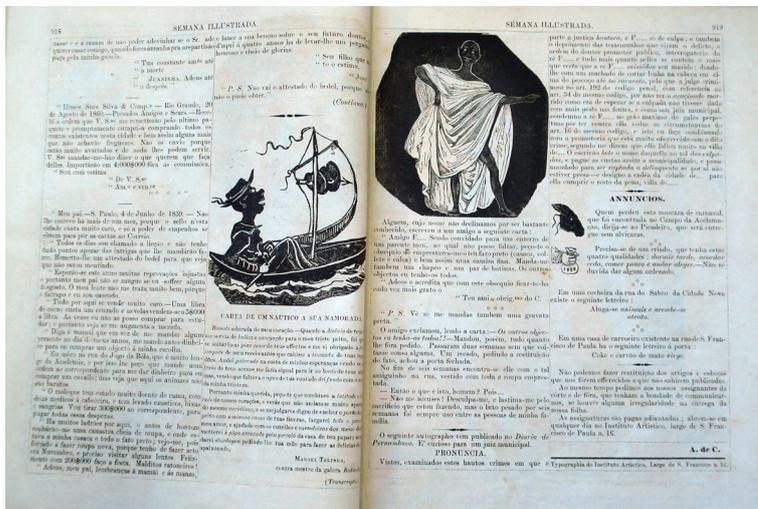


Figura 2.7. Primeira edição com publicação de imagens xilografadas nas páginas de texto.

A partir de então, as edições apresentavam corriqueiramente imagens xilografadas junto ao texto. Apenas na edição de nº 175 é que toda a revista foi impressa em relevo, o cabeçalho e todas as imagens foram produzidas por xilografia (**figura 2.8**). A partir das análises com os

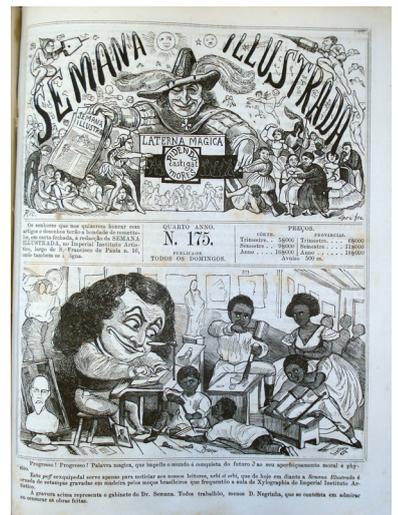


Figura 2.8. Capa da primeira edição publicada com todas as imagens xilografadas.

originais foi possível constatar que as edições 175, 176, 177 e 179 foram integralmente impressas tipograficamente, com todas as imagens produzidas em xilografia. No nº 178, a capa e imagens das páginas 4, 5 e 8 voltaram a ser impressas litograficamente. Nesse período, a produção xilográfica esteve presente em muitas edições e as páginas de textos também foram palco das ilustrações com frequência. Ao analisar o exemplar de nº 568, por exemplo, as xilografuras se restringiram às páginas de texto, que apresentavam vinhetinhas representando sinos para separação do conteúdo e o título decorado da seção fixa *Badaladas* (figura 2.9). Essa produção xilográfica se repetia nos exemplares analisados e não era mais comum a inserção de imagens xilográficas em meio às páginas de texto.

Com exceção das poucas edições em que a *Semana Ilustrada* foi composta integralmente por xilografuras e tipos móveis, os textos e as imagens eram impressos por tecnologias diferentes. Estabelecer um diálogo entre os discursos verbal e visual era o maior desafio para os gráficos das revistas ilustradas litograficamente (Cardoso, P. S., 2008, p. 64).

A divisão entre conteúdo textual e imagético era comum à época por conta das limitações tecnológicas, já que as páginas de texto eram impressas por meio de máquinas tipográficas, valendo-se do alto relevo dos caracteres móveis, e, com imagens produzidas pelo processo litográfico, um método de impressão plana. Assim, a impressão de texto e imagem feitas separadamente, e o alto custo de dois métodos de impressão para uma só página, fizeram com que a divisão entre páginas de textos e de imagens ficasse clara e bem definida na maioria das publicações do século XIX. Andrade explica como funcionava a impressão da *Semana Ilustrada*,

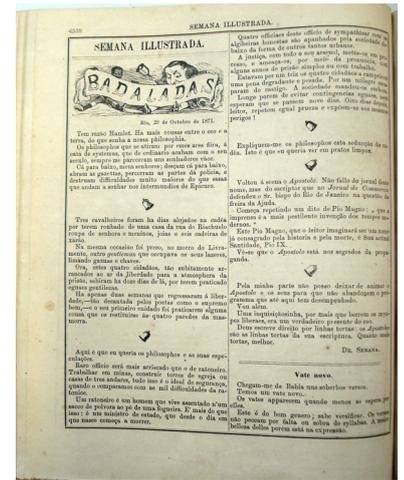


Figura 2.9. Título decorado e vinhetas xilogravadas.

como exemplo do padrão gráfico utilizado pelos periódicos ilustrados do período:

Tinha oito páginas impressas em uma só folha: de um lado, a impressão era tipográfica e do outro, litográfica. Após receber duas dobras em cruz e ser refileada, a folha transformava-se em um caderno in-quarto, no qual as páginas 1 (capa), 4 e 5 (centrais, sem interrupção entre uma e outra, o que possibilitava imagens de maiores dimensões) e 8 (quarta capa) continham as ilustrações em litografia. As páginas 2, 3, 6 e 7, impressas pelo processo tipográfico, continham os textos e nestas, às vezes, ocorriam vinhetas xilográficas, montadas com os tipos. Embora em muitos jornais as legendas das imagens fossem manuscritas na pedra litográfica, na *Semana Ilustrada* o lado das imagens sempre recebia uma passada na impressora tipográfica para imprimir as legendas. (Andrade *in* Cardoso, 2009, p. 53).

Vale ressaltar ainda que os distintos processos de impressão nem sempre estavam disponíveis em um mesmo estabelecimento gráfico, o que demandava deslocar o material em meio à sua produção. Cabe acrescentar que, ao analisar o acervo das revistas, constatou-se que os textos publicados no cabeçalho da capa e nas legendas das imagens litografadas provavelmente não foram impressos tipograficamente em uma segunda passada na máquina impressora, como foi descrito. Com o auxílio de microscópios com capacidade de aumento de 25, 50 e de 60 a 100 vezes, foi feita uma minuciosa análise para entender o modo de produção das revistas estudadas nesta tese, e pôde-se constatar que a impressão dos textos nas páginas de imagens também era plana, ou seja, a impressão era litográfica (**figura 2.10**). Conclui-se que, todas as imagens nas páginas de textos são xilogravuras, a impressão é tipográfica e todos os textos das legendas nas páginas de imagens são impressos litograficamente⁴.



Figura 2.10. Cabeçalho litografado.

⁴ É preciso informar que a amostragem analisada foi restrita, analisando-se exemplares aleatórios dos cadernos disponíveis no acervo da Casa de Rui Barbosa. Por isso não se pode afirmar que o modo de produção permaneceu o mesmo ao longo de toda a trajetória da *Semana Ilustrada*.

O inventor da litografia, Senefelder, publicou em 1817 o livro intitulado *A Invenção da Litografia*, no qual explicava diversos processos de como se utilizar da técnica, e nesse escrito já havia sido mencionada a possibilidade de transferência do conteúdo, como foi descrito no início deste capítulo. Era possível imprimir os tipos móveis no papel de transferência com tinta litográfica e, a partir daí, passar para a pedra o conteúdo tipográfico (Senefelder, 1911). Toda impressão em relevo forma uma borda mais pigmentada, pois com a pressão sobre o papel para o transporte da tinta ocorre um acúmulo de pigmentos nas bordas do desenho, seja de uma imagem ou um caractere. Em todas as páginas de textos da *Semana Ilustrada* analisadas essa característica da impressão tipográfica foi averiguada com facilidade, porém, em todo o texto publicado, nas páginas dedicadas às imagens litogravadas, não foi possível identificar essa característica: além disso, as bordas das letras são irregulares, mais um indício de que houve transferência da impressão tipográfica para a plana.

Voltando ao projeto do Imperial Instituto Artístico, o objetivo de Fleuiss era formar mão de obra para a execução de xilogravuras de topo e possibilitar a impressão de texto e imagens na mesma página e pelo processo tipográfico (Andrade, 2004, p. 127-131). Foi publicado o *Almanaque Ilustrado* da *Semana Ilustrada* para o ano de 1864, com gravuras confeccionadas na escola. No ano seguinte, o Instituto publicou fascículos mensais de um livro sobre a *História Natural dos Animais*. A publicação foi finalizada com um volume de cem páginas e quarenta ilustrações, algumas de autoria dos alunos do Instituto e a maioria por estampas importadas, principalmente da Alemanha.

O ímpeto empreendedor de Fleiuss não parou nos investimentos relacionados à produção gráfica, destacando-se também com novidades editoriais: durante a Guerra do Paraguai, em 1865, enviou correspondentes para realizar uma cobertura fotográfica. Com a chegada das fotografias do *front* de batalha, estas foram reproduzidas litograficamente e a cobertura da guerra publicada na *Semana Ilustrada*⁵ (figura 2.11) (Cardoso, P. S., 2008, p. 65-66). Em 1876, a revista encerrou sua publicação, podendo ser considerada pioneira no Brasil, nos moldes das revistas ilustradas que dominaram o século XIX.

Para Ferreira, a importância de Fleiuss se deu em grande parte pelo fomento da atividade editorial existente no *Instituto*, e acrescenta que a *Semana Ilustrada* foi um grande sucesso durante os 16 anos em que circulou (Ferreira, 1994, p. 404). O *Dr. Semana*, personagem imaginário que tinha a função de satirizar o cotidiano político da cidade, e seu parceiro *Moleque* apareceram continuamente em todo o período de duração da revista. O *Dr. Semana* era branco, solteirão, bem trajado, frequentador da Corte e, a despeito de criticar a escravidão, morava com seu escravo *Moleque* (figura 2.12). Fleiuss, que era monarquista e amigo de Pedro II, produzia charges favoráveis ao imperador e por isso foi alvo de sátiras de chargistas como J. Mill, no *Bazar Volante*, Bordalo Pinheiro, em *O Mosquito*; e Agostini, em *Arlequim e Vida Fluminense*. Fleiuss inovou quando colocou o *Moleque* discursando no Parlamento em 1864 e o alforriou em 1866, posturas surpreendentes nessa década, pois o movimento em

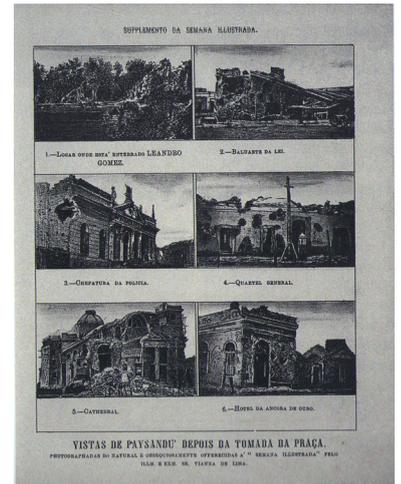


Figura 2.11. Cobertura da Guerra do Paraguai na *Semana Ilustrada*. Litogravuras produzidas a partir de fotografias do *front* de batalha.

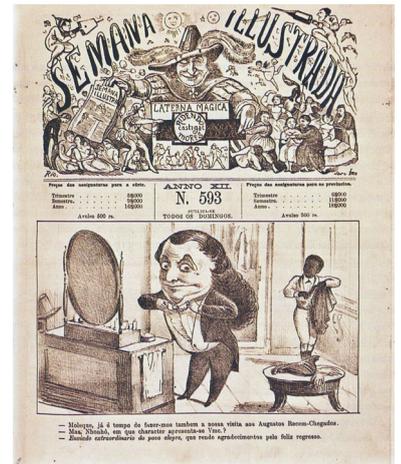


Figura 2.12. Dr. Semana e Moleque, personagens da *Semana Ilustrada*.

⁵ A tese de doutorado de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, defendida em 2011 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, trata da cobertura da Guerra do Paraguai na *Semana Ilustrada*. O título da tese é *A Semana Ilustrada e a Guerra contra o Paraguai: Primórdios da fotoreportagem brasileira no Brasil*.

prol da abolição mal engatinhava no país (Mattar, 2003, p. 59; Teixeira, 2001, p. 2 e 7).

Outra ideia original de Fleiuss foi a representação do índio como símbolo da nacionalidade brasileira. Valendo-se da popularidade da tese do *bom selvagem* de Rousseau, entre a elite europeia no século XIX, a representação de Fleiuss era centrada na ideia da natureza como “pura” e do índio como intrinsecamente bom. Esse índio idealizado era “branco, feições europeias, inocente, jovial e ingênuo, robusto e bem nutrido, com penas e cocares como jamais as usaram nossos silvícolas reais” (figura 2.13). Foi imitado por todos os chargistas atuantes no final da Monarquia, inclusive por Agostini, que também criou sua versão de índio como representação simbólica do país (Teixeira, 2011, p. 7).



Figura 2.13. Índio idealizado.

Fleiuss publicou na *Semana Ilustrada* a série intitulada “Tipos da Cidade”, em que apresentava uma imagem xilogravada e textos para cada tipo apresentado, como: urubu, barata de mantilha, o negro do ganho, cavalo de Tilbury, mina de frutas, caixeiro da rua do Hospício, camélia cheirosa, pedestre, vendedor de pastéis, cão de rua, porteiro de repartição, pregador de cartazes, o estudante, a atriz, o médico sem clínica, o poeta, o mercador das toalhas de linho, o pedinte de bacia, o militar reformado, o cantor de modinhas, o limpador de bicas, a moça tia, o varredor de ruas e o homem das águas servidas, o taverneiro, o beneficiado, o advogado, a comadrinha e o padeiro (figura 2.14) (*Semana Ilustrada*, nºs 117, 119, 120, 128, 131 e 134). Para ilustrar, é apresentado o texto referente ao pregador de cartazes:

Pregador de Cartazes

Anda por aí ignorado um dos tipos mais salientes do nosso mundo artístico. O *pregador de cartazes* é uma individualidade necessária em todos os teatros. No ginásio

chamam-lhe de Veríssimo. Veste-se porcamente, traz um caldeirão de goma na mão, e um maço de cartazes em baixo dos braços. Bebe para distrair-se e assiste aos espetáculos de graça. Ninguém lhe dá importância, mas os diretores lembram-se dele de manhã quando querem dinheiro à noite. É então ele uma coisa de valor no escritório, e faz-se-lhe festa para que não bote os cartazes fora! Que bom amigo das companhias! *Amicus certus in recernitur* (*Semana Illustrada*, n. 117, 8/3/1863, p. 930).

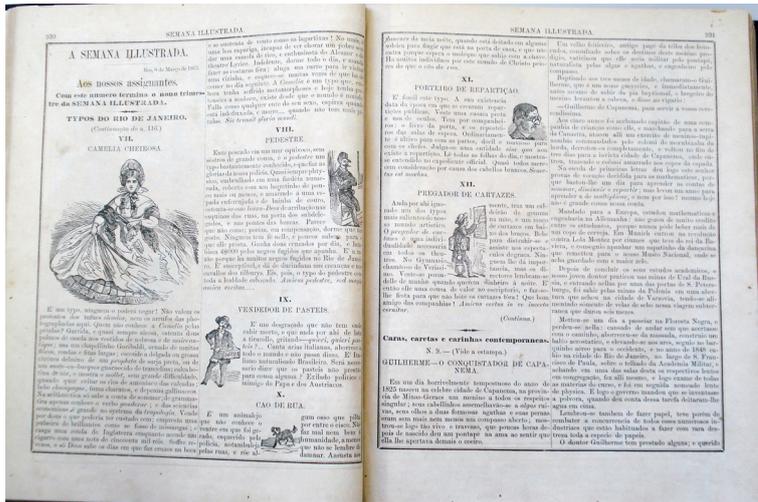


Figura 2.14. Tipos da cidade

A ilustração e os textos irônicos sobre os tipos da cidade do Rio de Janeiro formaram um considerável material sobre os personagens da cidade. Em projeto com intenções similares, Raul Pederneiras investiu, no início do século XX, na série intitulada “Cenas da Vida Carioca”.

Foi possível localizar na *Semana Illustrada* dois exemplares com aplicações de cores, os de número 4 e 139. Na primeira, a aplicação de cor ocorreu em uma página do miolo, para destacar os narigões dos personagens caricaturados sob a legenda *Três qualidades de batatas superiores*. A cor trata-se de laranja claro aplicado por baixo da impressão litográfica preta (figura 2.15). Na segunda ocasião, foram aplicadas as cores amarelo e laranja na capa da revista, em que são apresentados dois candidatos, com seus corações preenchidos (figura 2.16).



Figura 2.15. Aplicação de cor na edição de no 4 da *Semana Illustrada*.



Figura 2.16. Aplicação de cores na capa da edição de nº 139.

E, por fim, outra inovação identificada no acervo da revista foram as estampas avulsas, que eram produzidas em papéis muito grossos e geralmente sem indicação da data de publicação. Foi encontrado um cartaz de divulgação da revista, com imagem xilográfica e uso de tipografias display, que surgiram para atender à demanda comercial do século XIX (**figura 2.17**). Tem-se também um suplemento dedicado à memória do pianista americano L. M. Gottschalk, que faleceu no Brasil em 1869, o qual apresentava o retrato litografado do homenageado (**figura 2.18**). Provavelmente existem diversos outros suplementos ilustrados no acervo completo da *Semana Ilustrada* disponível em diferentes instituições⁶.

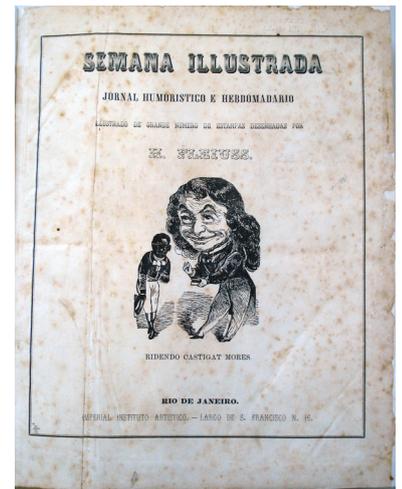


Figura 2.17. Cartaz de divulgação da *Semana Ilustrada*.

Com o fim da *Semana Ilustrada* em 1876, Fleiuss lançou no mesmo ano outra revista intitulada *Ilustração Brasileira*, que seguia o modelo das famosas publicações europeias e era ilustrada com xilogravuras de topo em grandes formatos. Essa inserção de imagens xilografadas levou Fleiuss à ruína, pois o Instituto não conseguia produzir a contento, e o número de estampas importadas e custosas predominava na publicação (**figura 2.19**). Dessa forma, a revista e o instituto fecharam dois anos depois, e a experiência deixou sua influência no interesse em torno da técnica xilográfica no Brasil. Em 1880, Fleiuss relançou *A Nova Revista Ilustrada*, que consumiu suas últimas economias. Dois anos mais tarde, o artista morreu pobre (Cardoso, P. S., 2008, p. 66; Nery, 2011, p. 65).

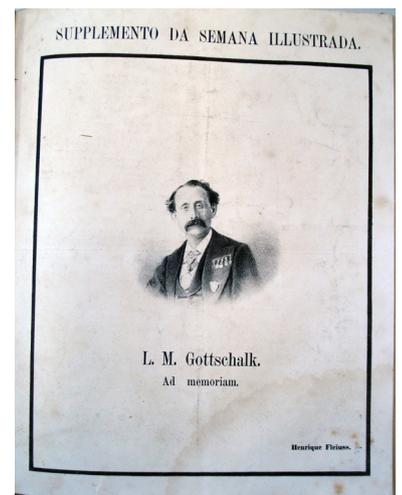


Figura 2.18. Suplemento da *Semana Ilustrada*, 1863.

De acordo com Teixeira, o traço pesado de Fleiuss, baseado na ortodoxia da representação da anatomia

⁶ Foram consultados os acervos da *Semana Ilustrada* na Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Biblioteca Nacional e Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

humana das velhas academias europeias, não se sobressaiu com relação aos outros ilustradores de seu tempo. Porém, reconhece-se a importância de sua produção com personagens fixos, pluralidade de quadros e textos verbais, como precursora das histórias em quadrinhos, com sua linguagem gráfica e estrutura narrativa (Teixeira, 2001, p. 8).

2.4.2. Ângelo Agostini

O italiano Ângelo Agostini chegou ao Brasil apenas um ano após o alemão Henrique Fleiuss e iniciou sua carreira em São Paulo, ilustrando a revista *Diabo Coxo*, publicada de 1864 a 1865. Após, fundou *O Cabrião*, revista que circulou de 1866 a 1867 (**figura 2.20**). Na pacata São Paulo da década de 1860, o conjunto de imagens disponibilizadas com a publicação das duas revistas atingia um público maior que apenas a restrita elite letrada. Os temas das ilustrações alternavam entre a Guerra do Paraguai e críticas sociais (Martins, 2008, p. 41).

Com o fim do *Cabrião*, ainda em 1867, Agostini se mudou para o Rio de Janeiro e colaborou n' *O Arlequim*, revista do litógrafo Rensburg, até o encerramento do periódico, em dezembro do mesmo ano (**figura 2.21**). No mês seguinte, Agostini, junto à equipe do extinto *Arlequim*, passou a ilustrar a *Vida Fluminense*, revista que teve vida prolongada em relação às publicações citadas anteriormente, de 1868 a 1875 (**figura 2.22**).

O *Arlequim*, querendo corresponder dignamente ao valioso auxílio que lhe tem sido prestado pela população nacional e estrangeira do Império, e tendo reunido um núcleo de artistas e redatores, escolhido entre os mais habilitados e distintos desta corte, resolveu aumentar o seu formato e número de páginas, e sejam outros os seus planos futuros deliberou também mudar o seu título, que será de agora em diante:

A VIDA FLUMINENSE (Ano 1, n. 1, 4/1/1868, p. 2).

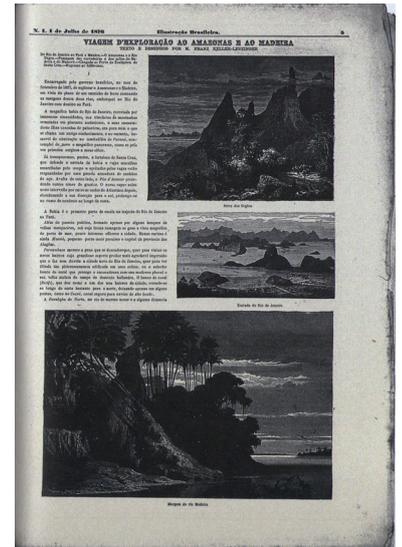


Figura 2.19. Publicação de xilogravuras de topo na *Ilustração Brasileira*.



Figura 2.20. *O Cabrião*, 1866.

Agostini, que tem a maior parte de sua produção marcada pela simulação de meios-tons com o *crayon* litográfico, construiu uma página dupla de ilustrações utilizando-se do traço para a simulação de profundidade em seus desenhos, lembrando os esquemas lineares das gravuras em metal (**figura 2.26**).

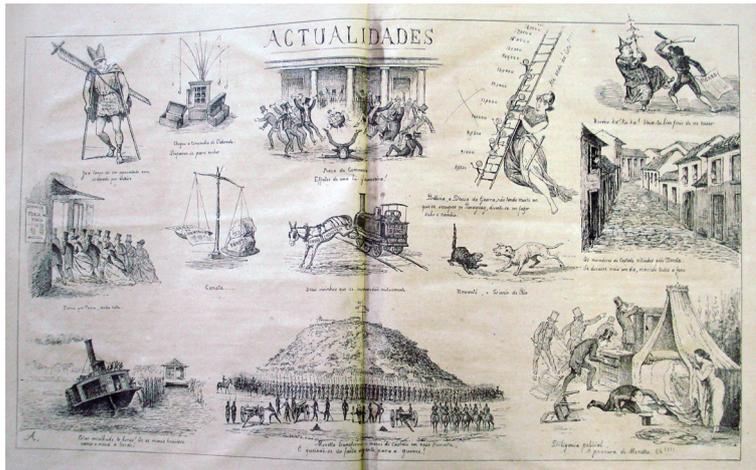


Figura 2.26. Página dupla de Agostini com preenchimentos simulando os esquemas lineares das gravuras em metal.

Destacou-se ainda por reservar espaço para publicidade em suas páginas, inclusive anúncios ilustrados (**figura 2.27**) (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 31-33).

O número de 1 de janeiro de 1870 traz um reclame em página dupla estendida, desdobrável, da firma fotográfica *Carneiro & Gaspar*; e, em abril de 1875, começa a aparecer uma coluna de anúncios na última página, a qual logo cresce para ocupar a metade da folha. (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 33).

De acordo com Cardoso, o recurso à publicidade só iria se generalizar em 1870, e pode ser considerado um indício da profissionalização da imprensa ilustrada brasileira, que dependia das assinaturas para garantir a circulação dos periódicos (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 33). Desde o segundo número da *Vida Fluminense*, em 1868, a revista anunciava as condições para a publicação de reclames,

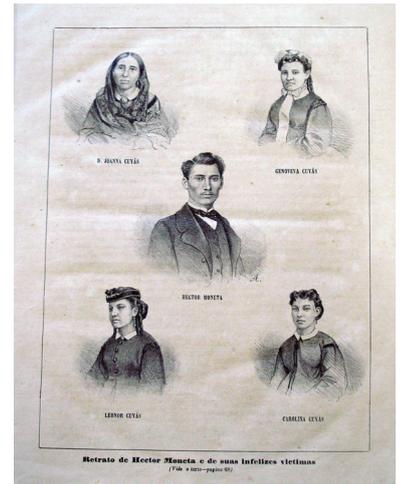


Figura 2.25. Publicação de litogravuras reproduzindo fotografias por cópia fiel.



Figura 2.27. Anúncio Ilustrado. *A Vida Fluminense*, 1870.

oferecendo vantagens aos comerciantes que optassem por anúncios de meia página ou inteira:

Os proprietários deste semanário publicam anúncios ilustrados pelos preços seguintes:

Meia página com desenhos a lápis ou a pena - 30\$000

Página inteira - 50\$000

A pessoa que encomendar um anúncio ilustrado de ½ página terá direito, além da publicação no corpo deste jornal, a receber em avulso cem exemplares do mesmo anúncio sobre papel branco.

A que encomendar um anúncio de página inteiro receberá 150 exemplares do mesmo anúncio sobre papel branco e de cores, e terá igualmente direito a publicação do supracitado anúncio.

Anúncios escritos – 120 reis a linha (*Vida Fluminense*, n. 2, 11/01/1868, p. 23).

A publicação do texto citado se repetiu em diversas edições, deixando claro o interesse do periódico pela rentável publicação de anúncios. Foram feitos investimentos em tecnologia gráfica, que puderam ser constatados a partir da publicação de uma nota no exemplar de nº 17, que dizia que a revista havia mudado seu escritório para a Rua do Ouvidor, ocupando o primeiro e o segundo andares no nº 52, onde haviam sido montados os prelos litográficos chegados da Europa. Aproveitou para ratificar que *A Vida Fluminense* encarregava-se de todo e qualquer trabalho relativo à litografia, por preços moderados (*Vida Fluminense*, n. 17, 26/04/1868, p. 12).

A capa da revista era composta pelo título *Vida Fluminense*, produzido com letras desenhadas que contornavam a página, se sobrepondo a ramos finos e delicados espalhados por toda moldura da página. Também foram compostas com letras desenhadas informações como endereço e a proposta da revista: “*folha joco-seria-*

ilustrada, publica revistas, caricaturas, retratos, modas, vistas, músicas, etc, etc.” O cabeçalho desenhado ocupava quase toda a extensão da capa e era assinado por G. Mola. Além das letras desenhadas, a capa apresentava também informações com tipografia, como data, ano, número da edição e informações sobre valores das assinaturas (**figura 2.28**). A princípio, a explicação para a produção da capa seria a impressão das imagens e letras desenhadas por litografia e o texto em tipografia, passando a folha em duas máquinas diferentes. Porém, ao analisar o material com o auxílio de microscópios, foi possível observar que os textos também haviam sido impressos por litografia, o que nos leva a acreditar que a composição de tipos móveis foi transferida por meio de papel específico para a matriz plana. Essa técnica foi observada também nas páginas dedicadas às imagens litográficas que possuem legendas tipográficas transferidas para serem impressas por meio da mesma tecnologia. Já nas páginas dedicadas exclusivamente aos textos, foi aferido que se tratava de impressão tipográfica, sendo fácil de reconhecer, com o uso dos microscópios, a borda mais pigmentada, que se formou com a pressão exercida pela superfície em relevo entintada contra o papel na impressão dos tipos móveis.

A estrutura da capa só mudou no nº 18, após a implantação dos investimentos gráficos relacionados à litografia. O cabeçalho passou a se ater à metade superior da capa, deixando a metade inferior para a publicação de charges (**figura 2.29**). O título da revista foi desenhado, e as letras foram decoradas, simulando luz e sombra e dando profundidade a cada uma. A ilustração que envolvia o cabeçalho foi composta de arabescos, personagens e paisagens do Rio de Janeiro; o preenchimento das imagens foi composto por hachuras, utilizando-se da racionalização

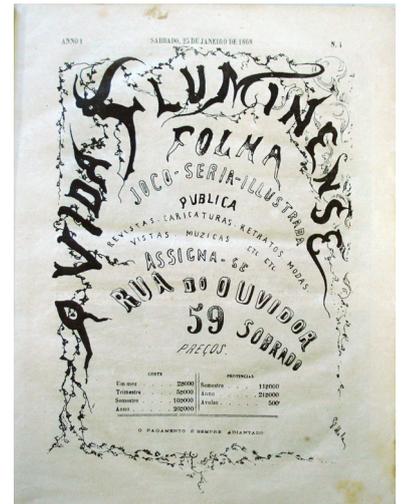


Figura 2.28. Primeiro cabeçalho d'A Vida Fluminense, 1868.

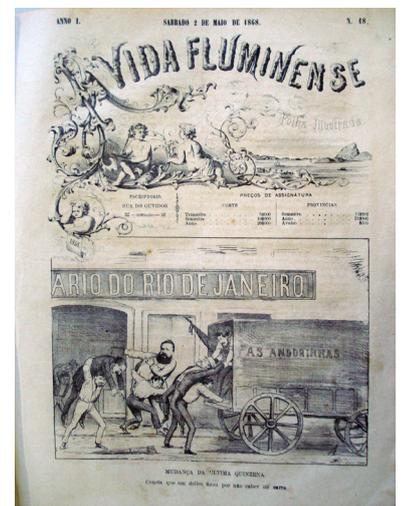


Figura 2.29. Mudança na estrutura da capa e no cabeçalho d'A Vida Fluminense, 1868.

do uso de linhas, e simulando a gravura em metal. As informações das assinaturas continuaram a ser compostas por tipos móveis, com a transferência da composição para a matriz litográfica (**figura 2.30**).

No primeiro ano analisado, a *Vida Fluminense* era sempre publicada com 12 páginas, quebrando o padrão seguido pelas publicações contemporâneas, porém mantendo metade da edição para texto e a outra metade para imagens, incluindo os anúncios ilustrados. Pôde-se analisar também exemplares do ano de 1872, quando a revista havia reduzido o número de páginas para 8, e as ilustrações eram assinadas por Faria, não sendo mais identificadas ilustrações de Agostini.

Foram encontradas duas páginas com aplicação de cor no primeiro ano de publicação da *Vida Fluminense*, que impressionam pela riqueza de cores e pelo encaixe entre os elementos, já que a cor era aplicada antes da impressão dos contornos em preto. Na página 51 do exemplar de nº 5, foi possível identificar 4 cores além do preto da impressão litográfica: amarelo, azul, vermelho e verde (formado pela sobreposição de azul e amarelo). Trata-se de uma imagem com muitos detalhes e as cores aplicadas em pequenas áreas, como no ramo de flores, por exemplo (**figura 2.31**). Já na publicação da página 87 do exemplar de nº 8, são apresentadas as cores azul claro, rosa, amarelo e ocre, que preencheu o cabelo da personagem e não foi obtido por mistura cromática na página: a tinta foi manipulada antes para chegar a cor aplicada (**figura 2.32**).

Com o fim da *Vida Fluminense*, Agostini lançou a *Revista Ilustrada*, em 1 de janeiro de 1876, mesmo ano em



Figura 2.30. Novo cabeçalho d'A *Vida Fluminense*, 1868.



Figura 2.31. Aplicação de cores, 1868.



Figura 2.32. Aplicação de cores, 1868.

que saiu de circulação a *Semana Ilustrada*, de Fleiuss (figura 2.33). Na *Revista Ilustrada*, Agostini lançou outra história em quadrinhos intitulada *As aventuras de Zé Caipora*, na qual mantinha os personagens de corpo inteiro e as narrativas inseridas nas legendas (figura 2.34). Em 1888, o ilustrador deixou a revista sob direção do litógrafo Pereira Netto e foi para a Europa. Seu retorno aconteceu em 1895, quando logo fundou a revista *D. Quixote* (figura 2.35), contemporânea às revistas estudadas nesta tese, *A Cigarra* e *A Bruxa*, que circulou até 1903. Após o encerramento das atividades da *D. Quixote*, o ilustrador colaborou no *Tico-tico*, produzindo seu primeiro cabeçalho, e n' *O Malho*, no qual continuou *As aventuras de Zé Caipora*, assim como fizera em *D. Quixote*. Depois, Agostini ainda desenhou cenas de crime para a clicheira da revista, em uma fase decadente (Cardoso, P. S., 2008, p. 66; Ferreira, 1994, p. 407).

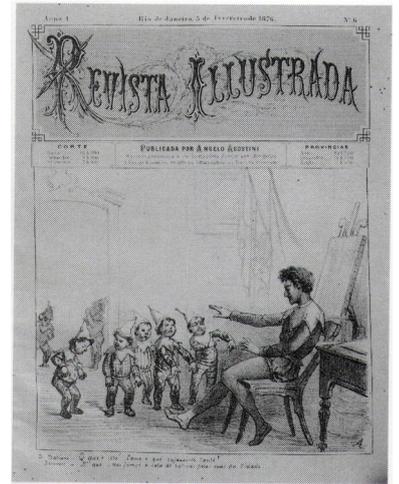


Figura 2.33. Capa da *Revista Ilustrada*, 1876.

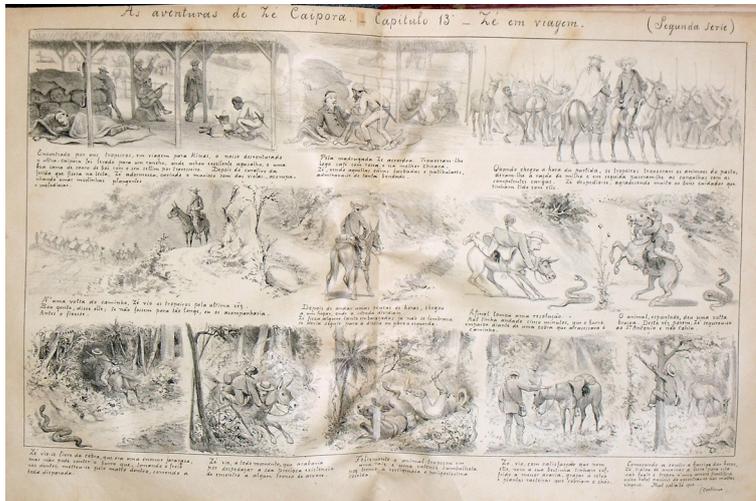


Figura 2.34. *As aventuras de Zé Caipora*, 1886.



Figura 2.35. Capa da *Don Quixote*, 1899.

Voltando ao tempo áureo de Agostini, em fins de 1875 tornou-se sócio da oficina litográfica do impressor Robin que passou a se chamar *Angelo & Robin*. Em janeiro de 1876 começou a circular a *Revista Ilustrada*, a maior de todas as revistas brasileiras de imagens dos oitocentos,

segundo Ferreira, então anunciando que era impressa a vapor. Tipograficamente era impressa por J. Paulo Hildebrandt, considerado impressor de gosto aperfeiçoado (Ferreira, 1994, p. 400).

Antes de focar a explanação na *Revista Ilustrada*, é preciso apresentar um importante projeto paralelo de Agostini que se iniciou ainda na década de 1860. Trata-se da publicação da revista *O Mosquito*, a partir de 1869, na qual Agostini colaborou até 1875, quando chegou ao Brasil o português Rafael Bordalo Pinheiro para substituí-lo no periódico. A princípio, a revista era desenhada por Agostini, Faria e Pinheiro Guimarães e apresentava uma linha editorial mais mundana, dando ênfase a assuntos de teatro, moda e temas picantes em suas sátiras de costumes, como adultério e prostituição. Possuía formato parecido com outras revistas contemporâneas, porém sua diagramação destacava-se por apresentar algumas mudanças com relação ao padrão seguido pela maioria (**figura 2.36**) (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 34-35).

Ela costumava apresentar capas arejadas, aproveitando bem o branco da página, com menos textos, fios e vinhetas, e o emprego bem dosado da cor, pelo menos durante o primeiro ano. O cabeçalho de *O Mosquito* é digno de um estudo à parte, pois foi sofrendo numerosas transformações ao longo da existência da revista: letras desenhadas com serifa, sem serifa, em cursivo; com um mosquito, com um enxame de mosquitos, sem nenhum mosquito. Um verdadeiro festival de criatividade gráfica, fugindo do sisudo padrão que levava a maioria das revistas a manter o cabeçalho constante (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 35).

A produção da revista *O Mosquito* foi um capítulo à parte na produção de Agostini, pois foi palco de parcerias e experimentações gráficas, destacando-se das demais e se mantendo em circulação por um período considerável de 8 anos.

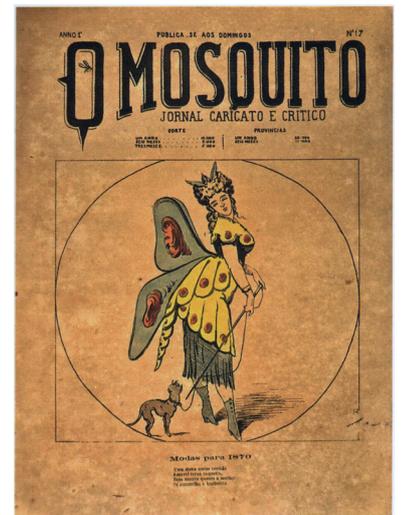


Figura 2.36. Capa d'O Mosquito com aplicação de cores, 1870.

Ao contrário da ousadia gráfica de *O Mosquito*, na *Revista Ilustrada* a diagramação das páginas era convencional, mantinha o padrão de 8 páginas, sendo 4 dedicadas aos textos e 4 às imagens. Apesar de a *Revista Ilustrada* apresentar dimensões maiores (37 x 27 cm), seguia a mesma forma de produção conservadora e econômica da *Semana Ilustrada*, o que pode explicar o sucesso e longevidade de ambas (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 36).

No início da publicação da *Revista Ilustrada*, pode-se perceber que as informações do cabeçalho, como assinaturas e endereço da redação, foram produzidas à mão, porém imitando tipografia serifada. As letras e os elementos decorativos do cabeçalho foram cuidadosamente trabalhados e com fundo composto de textura de finos traços paralelos (figura 2.37).



Figura 2.37. Cabeçalho litografado da *Revista Ilustrada*.

Além da análise feita com microscópios que confirmam que a impressão das letras era litográfica, pode-se perceber a diferença no desenho dos caracteres, o que indica que houve uma simulação dos tipos móveis. Para completar a análise do modo de produção da *Revista Ilustrada*, constatou-se que em todas as páginas de imagens as legendas eram manuscritas. Chegou-se à conclusão que a divisão da impressão permaneceu a mesma, se comparada à *Semana Ilustrada* e à *Vida*

Fluminense, por exemplo. A diferença é que não há na *Revista Ilustrada* a transferência das composições de tipos móveis para as páginas de imagens da revista. Supõe-se que a eliminação desta etapa tenha impactado no custo de produção e pode ser um dos fatores relacionados à longevidade da revista.

Na *Revista Ilustrada* Agostini participou de embates políticos importantes para o país, como as campanhas Abolicionista e Republicana (**figura 2.38**). Para Teixeira, Agostini foi o primeiro ilustrador a se alinhar com um projeto consistente de mudança estrutural da sociedade, inserindo em sua produção uma função crítica e ideológica (Teixeira, 2001, p. 10).



Figura 2.38. Campanha abolicionista.

Sua importância para a história da imprensa brasileira e da caricatura é inquestionável, tamanho o impacto de sua produção na segunda metade do século XIX.

Tanto a *Revista Ilustrada* como a *D. Quixote*, ambas dirigidas por Agostini, constituem uma tradição na história da caricatura no Brasil. As duas revistas inauguraram o jornalismo gráfico, no qual a caricatura tem papel-chave, expressando fatos da nossa vida política e social. Dessa forma, a imprensa, inspirando-se no cotidiano, acabou se constituindo em instrumento de modernidade, propiciando o

acerto de contas com o dia-a-dia, a atualização e a renovação da linguagem (Velloso, 1996, p. 57).

As charges de Agostini tinham uma função prioritária de produzir reflexão, que se sobrepunha ao fazer rir. Esse engajamento contribuiu para que a nossa imprensa ilustrada noticiosa e nossa imprensa ilustrada caricatural tenham sido, na essência, uma só (Cardoso, P. S., 2008, p. 68; Teixeira, 2011, p. 13).

Agostini “quadrinizou” sua produção satírica, sistematizou a narrativa sequencial, “sincronizada no tempo e ordenada no espaço”, sempre apresentada junto a longos textos que acompanhavam a apresentação das imagens. O ilustrador sistematizou esse uso do discurso visual, porém vale lembrar que Fleiuss já havia esboçado proposta semelhante na *Semana Ilustrada*. A prolixidade da linguagem verbal e linear foram características da produção de charges na Monarquia e denotavam uma falta de preocupação com a síntese gráfica. Acrescenta-se que essa narrativa correspondia à imaturidade da sociedade em assimilar uma nova linguagem visual, já que não estava habituada a discursos articulados por imagens. Outra característica das charges do período era a construção de cenas e personagens “realistas”, com volumes e dimensões precisos e detalhados, fiéis às suas feições físicas (**figura 2.39**) (Teixeira, 2001, p. 11).

A única transgressão que poucas vezes era utilizada se tratava da macrocefalia, que iniciava sua participação nas sátiras (**figura 2.40**). A motivação para que a representação realista permanecesse nas charges se deveu à herança da escola satírica europeia “que vem de Hogarth e Rowlandson na Inglaterra do século XVIII, até Goya, Gustave Doré e Daumier no XIX”, referências que influenciaram os

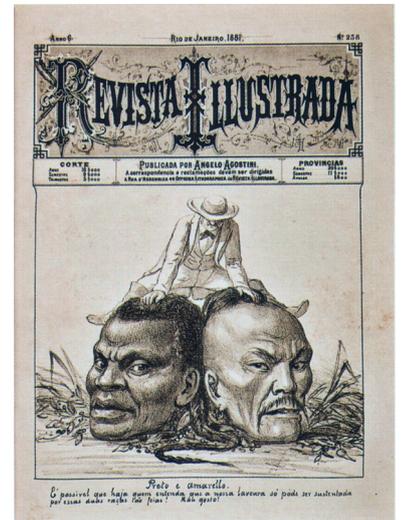


Figura 2.39. Representação realista de personagens.



Figura 2.40. Macrocefalia.

chargistas estrangeiros que atuavam no Brasil, como Agostini (Teixeira, 2001, p. 13).

A produção de charges de Agostini era submetida ao seu traço ortodoxo, comprometido com a representação realista, em que a anatomia humana era fielmente desenhada. A maioria das imagens produzidas por Agostini eram esfumadas, cheias de nuances e volumes, e articuladas em perspectiva, por isso o resultado final se aproximava dos meios-tons de uma fotografia. O uso do traço era bem discreto e auxiliava na representação realista das cenas (**figura 2.41**).



Figura 2.41. Retrato litografado.

Agostini utilizava esporadicamente técnica litográfica que simulava a xilogravura, com raspagem de uma área previamente entintada. Pode-se conferir o uso da raspagem na produção da imagem na terceira edição da *Revista Ilustrada*. Nessa ocasião, a intenção foi a de simular a chuva e um raio caindo sobre a cena representada (**figura 2.42**). Foi identificado o uso desta técnica em diferentes momentos de sua trajetória.



Figura 2.42. Uso de técnica litográfica para simular a chuva e os raios.

Em resumo, na *Revista Ilustrada* Agostini se utilizava predominantemente do lápis litográfico em seus desenhos, da pena nas legendas e detalhes das ilustrações, que misturavam personagens fantasiosos como seus repórteres e personalidades representadas “fotograficamente”. Essa dinâmica de trabalho se manteve por toda a sua produção no século XIX, como se pode confirmar ao analisar a revista *Don Quixote*, que foi publicada na década de 1890. Nesse período, novas possibilidades de uso da litografia estavam disponíveis no Brasil, porém a revista seguia os mesmos

padrões que o artista utilizava na publicação de sua obra anterior, a *Revista Illustrada* (figuras 2.43, 2.44 e 2.45).



Figura 2.43. Capa *Don Quixote*, 1897.

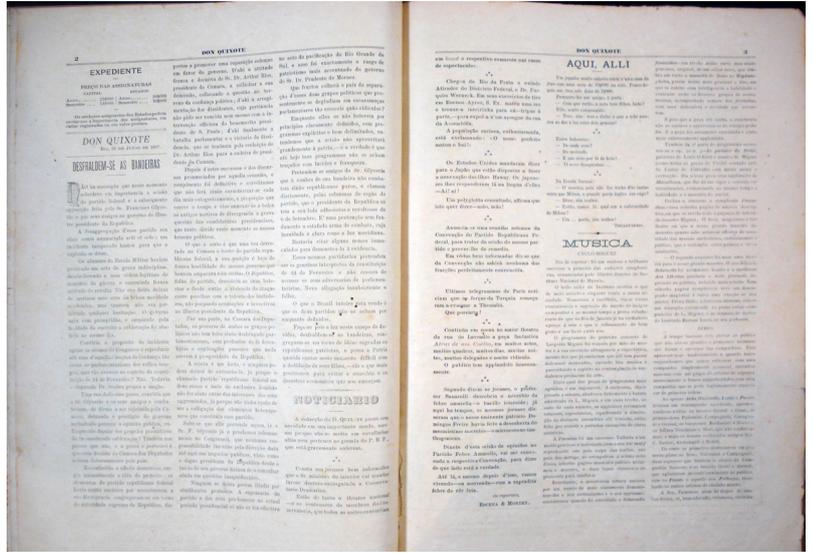


Figura 2.44. Páginas de textos da *Don Quixote*, 1897.



Figura 2.45. Página dupla de imagens da *Don Quixote*, 1899.

O uso sistemático da técnica litográfica por Agostini, sua maestria na representação realista, em um momento que não havia ainda a possibilidade técnica de se imprimir fotografias, gerava um grande interesse por parte do público leitor, que tinha acesso às imagens em abundância há pouco tempo. Agostini dotava de conteúdo ideológico suas produções, utilizando sua arte em prol de objetivo político e social.

2.4.3 Rafael Bordalo Pinheiro

O português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), litógrafo de renome internacional, chegou ao Brasil em setembro de 1875 e, dez dias depois, já fazia sua estreia na revista *O Mosquito*, que circulava desde 1869 (figura 2.46). O ilustrador trabalhou ainda na *Psit!*, em 1877, e n' *O Besouro*, que circulou de 1878 a 1879, ambas impressas na oficina litográfica *Angelo & Robin* (figuras 2.47 e 2.48). Após uma estada rápida, mas com importante contribuição para a história da imprensa brasileira, e de ter sido empresário, o ilustrador retornou a Portugal em 1879 (Ferreira, 1994, p. 405-406).

A primeira experiência de Bordalo quando chegou ao Brasil foi substituindo Agostini na redação artística da revista *O Mosquito*:

Foi contratado pela vultosa soma de 50 libras por mês, assinado em cartório, o que dá uma ideia dos valores envolvidos no rentável negócio de publicar uma revista ilustrada de sucesso (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 38).

A famosa revista de caricaturas *O Mosquito*, a qual Bordalo enchia com seus desenhos duas vezes por semana, acabou extinta em 1877, sendo absorvida pela *Revista Ilustrada* de Agostini. A situação de encerramento da publicação, quando já era propriedade de Bordalo, não foi bem esclarecida, e pode ter dado início aos desentendimentos entre ele e Agostini. No ano seguinte, após provocações publicadas por Agostini, passaram a duelar publicamente com seus esfuminhos nas páginas de suas revistas (França *in* Araújo, 1996, p. 32-34).

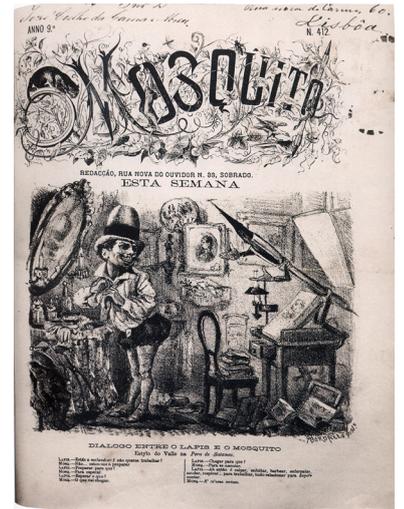


Figura 2.46. Capa d'O Mosquito, 1887.



Figura 2.47. Capa da Psit!!!, 1877.

Agostini iniciou a provocação com a publicação de uma carta em quadrinhos para o então amigo Bordalo: saudou amistoso o aparecimento da revista *Psit!!!*, mas, com ironia e tom depreciativo, criticou as atividades paralelas do artista gráfico com o comércio de chouriços portugueses da empresa Vale & Silva. Para Agostini, o ilustrador deveria se concentrar na crítica do traço em vez de vender chouriços para manter a vida folgada e boêmia. Apesar da provocação, a carta foi finalizada desejando vida longa à nova publicação (figuras 2.49).



Figura 2.49a. Provocação de Agostini.



Figura 2.49b. Provocação de Agostini.

Bordalo respondeu da mesma forma irônica, publicando na *Psit!!!* a *História da Chouriçada – explicação difícil, dedicada ao amigo e colega Ângelo Agostini*. O ilustrador não deixou passar a provocação, replicou a tudo com imagens e termos ora elegantes, ora muito debochados (figura 2.50). Após a resposta, Agostini decidiu insistir e publicou outra carta, ainda mais longa, dedicando 3 páginas da *Revista Ilustrada* ao colega, que foi representado ensacado como um chouriço. Agostini insistiu em dizer que Bordalo deveria abandonar o comércio de carnes e se juntar a ele no combate aos “corruptos políticos, os desgovernos do Império, o clero, a violência policial, etc”. E novamente Bordalo respondeu a



Figura 2.48. Página 1 d'O Besouro, 1878.



Figura 2.50. Resposta de Bordalo à carta de Agostini.

Agostini nas páginas da *Psit!!!*. Nessa carta, deixou de lado o chouriço na explanação, até porque não estava disposto a abandonar o rentável comércio, e dedicou seu texto ao fato que não querer se engajar aos “declamadores políticos e panfletários”. Para ele, as revistas deveriam focar suas pautas na crítica de costumes. E completou alertando ao amigo que deviam estar amolando o público com a correspondência pública (figuras 2.51 a, b, c e d). Esta edição foi a última carta trocada entre os ilustradores, pois a *Psit!!!* deixou de circular alguns números depois, em 17 de novembro de 1877 (Cagnin in Araújo, 1996, p. 57-60).



Figura 2.51a. Segunda resposta de Bordalo a Agostini.



Figura 2.51b. Segunda resposta de Bordalo a Agostini.



Figura 2.51c. Segunda resposta de Bordalo a Agostini.



Figura 2.51d. Segunda resposta de Bordalo a Agostini.

No ano seguinte Bordalo inaugurou *O Besouro* e, durante meses, ele e Agostini permaneceram sem estabelecer contatos pela imprensa. Até que as provocações foram retomadas pelo ilustrador da *Revista Ilustrada*, primeiro por conta de campanhas de caridade pública que as duas revistas fizeram em nome de Irmão Inácio. E depois ocorreu uma polêmica gerada em torno de duas apresentações que ocorreriam na mesma época, a ópera *Eurico*, do maestro português Miguel Ângelo Pereira, e *O Guarani*, do brasileiro Carlos Gomes. Agostini diminuiu e fez pouco de Miguel Ângelo, irritando constantemente a colônia portuguesa. Em resposta às pressões dos portugueses, que chegaram a formar um grupo para obrigar os patrícios a cancelarem as assinaturas da *Revista Ilustrada*, publicou um enorme texto se defendendo e, sem citar nomes, insinuou que Bordalo recebia dinheiro para publicar imagens em suas revistas. Após o episódio e as retaliações sofridas, tentou desmentir dizendo que sempre tratou o colega com muita consideração e que não se referia a ele no texto. Porém, o estopim foi a publicação, em 27 de novembro de 1878, de 3 quadrinhos: o primeiro, mostrando seus repórteres lendo um jornal identificado por um besouro; o segundo, com um ponto de exclamação e a seguinte legenda: “Esta foi nossa impressão. Ficamos muito tristes”; e no terceiro, entregaram uma caixa, que na legenda explicava ser uma lata igual a do Irmão Ignácio, cheia de dinheiro; e representou Bordalo com corpo de besouro, um gato preto sobre seu ombro e um macaco preso à corrente (**figura 2.52**).

A partir daí, a réplica de Bordalo e a tréplica de Agostini foram extremamente violentas, trocaram acusações e cortaram relações, enxotando os personagens da revista do outro de suas páginas, varrendo-os para fora da mancha

gráfica, e colocando-os à margem da publicação (figuras 2.53 e 2.54) (Cagnin *in* Araújo, 1996, p. 61-75).

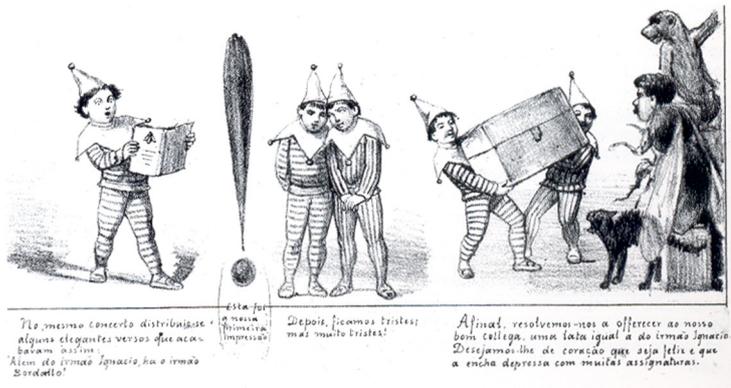


Figura 2.52. Último ataque de Agostini na *Revista Ilustrada*.

O Besouro foi encerrado 4 meses após o ocorrido e, quando a revista estava à beira do fim, Bordalo sofreu dois atentados. Um a facada e outro tocado a cacetada, ambos realizados por capangas pagos por vítimas mal feridas de seu traço. Estes fatos o fizeram acelerar seu retorno a Portugal com sua família. Foi embora amargurado, mas segundo Cagnin, sempre conservando as boas lembranças do tempo em que aqui passou (Cagnin *in* Araújo, 1996, p. 75; França *in* Araújo, 1996, p. 47).

Apesar de sua estada no Brasil ter sido curta, apenas 4 anos, Bordalo modificou conceitualmente o grafismo das revistas em que colaborou. O artista gráfico iniciou um processo de modernização dos conteúdos, desenhando capitulares e vinhetas para a abertura das matérias e ilustrando algumas páginas com propagandas diversas, inclusive entre as charges (Teixeira, 2001: 13-14).

A revista *Psit!!!*, por exemplo, era publicada com 8 páginas e possuía formato fechado de aproximadamente 22,5 x 31,5cm. Seus textos eram sempre apresentados em duas colunas e dividiam as páginas com imagens, o que não



Figura 2.53. Violenta resposta de Bordalo e expulsão definitiva de Agostini das páginas d'*O Besouro*.



Figura 2.54. Última publicação de Agostini sobre a polêmica e expulsão de Bordalo das páginas da *Revista Ilustrada*.

era comum nas revistas ilustradas contemporâneas, já que predominantemente havia a separação do conteúdo textual e imagético por conta das diferentes tecnologias de impressão (como pode ser visto nas figuras 49 a, b, c e d). Ao analisar os exemplares com o auxílio de microscópios, foi possível constatar que toda a revista era impressa litograficamente, as imagens produzidas e os textos transferidos para a matriz plana. Esse modo de produção viabilizou a impressão de textos e imagens em todas as páginas da revista, inovando e tornando as páginas mais atraentes e movimentadas. Porém, constatou-se que no exemplar do dia 17 de novembro de 1877, o último que foi publicado, as páginas de texto e imagens são separadas de forma rígida, nenhuma imagem foi publicada nas páginas dedicadas aos textos (figura 2.55). Essa observação nos leva a acreditar que a inovadora forma de produção da revista pode ter aumentado o custo da impressão, de forma a determinar o fim da publicação, que durou apenas 9 exemplares. Outro dado que corrobora essa suposição é o fato de o projeto gráfico da revista *O Besouro*, lançada meses depois, tenha previsto páginas exclusivas de textos, acompanhando o padrão econômico das publicações ilustradas brasileiras da época.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812138/CA

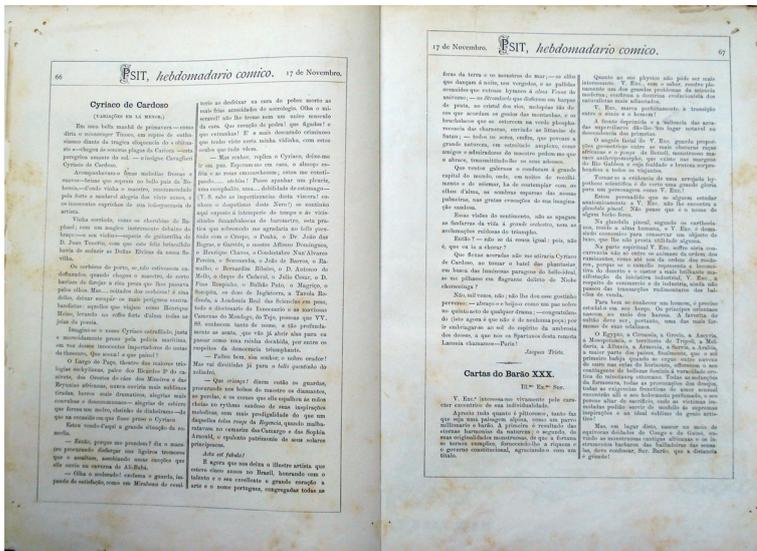


Figura 2.55. Publicação do último exemplar do *Psitt!!!* com páginas de textos impressas tipograficamente.

A capa da revista *Psit!!!* manteve um padrão até a edição de nº 5, com cabeçalho formado por letras desenhadas em meio à ilustração que dominava a capa e deixava espaço para informações como endereço, valor das assinaturas e para textos de abertura das edições (como pode ser visto na figura 45). A partir da edição de nº 6, no lugar do grandioso cabeçalho ilustrado da capa havia sempre uma imagem, no lugar da capa era publicada uma página que se assemelhava a uma ilustrada do miolo (**figura 2.56**). Essa mudança ocorreu provavelmente por conta da intenção da revista de se tornar um volume único no final do ano, pois, desde o início apresentava a paginação de forma contínua. Do nº 6 em diante, o início das edições analisadas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa passou a ser identificado por conta da mudança de data nas capas, indicando se tratar de um novo número.

As ilustrações de Bordalo são marcadas pelo uso recorrente do traço, preenchimento com hachuras e a mistura do uso do traço com o uso do meio-tom elaborado a partir do *crayon* (**figura 2.57**). Em algumas imagens, Bordalo se utilizava apenas do *crayon* e produzia cenas realistas, em perspectiva, com inúmeros detalhes do ambiente representado fielmente (**figura 2.58**).

Apesar de Bordalo produzir a revista litograficamente para inserir imagens nas páginas que seriam exclusivamente de textos, o conteúdo continuou setorizado. A parte superior das páginas era dedicada às imagens e suas legendas, e a parte inferior das páginas dedicadas aos textos, sempre divididos em duas colunas. Na área das colunas de texto, a única imagem que ousou invadir o local foi uma capitular na edição de nº 2, página 10 (**figura 2.59**). Já nas páginas dedicadas



Figura 2.56. Ilustração na primeira página da edição 6 da *Psit!!!*



Figura 2.57. Ilustração produzida por Bordalo.



Figura 2.58. Representação realista de retrato junto à cena criada por Bordalo.

às imagens, nas quais os textos entravam apenas como legendas, os experimentos em relação à integração dos dois tipos de conteúdo foram além. Por exemplo, uma imagem foi publicada na base da página 48 e o texto, transferido a partir de uma composição tipográfica, se ajustou muito próximo aos detalhes da ilustração e se sobrepôs em alguns momentos. Podia não ser a situação ideal, mas já se mostrava muito distante dos enormes espaços deixados em torno das imagens publicadas em xilogravura em meio às páginas de textos (**figura 2.60**). Outro exemplo foi o *box* de texto inserido em meio à cena publicada nas páginas 12 e 13. Além dos tipos móveis estarem inclinados, o que é mais um indício de que o texto não foi impresso na impressora tipográfica (a qual limitava a publicação das composições num plano ortogonal), os blocos de parágrafos não se alinham. São três angulações diferentes, consideradas as linhas de base das frases. A representação do texto, que compõe uma carta impressa em papel apresentado em perspectiva, sugere que a impressão ocorreu por meio da transferência dos parágrafos, acompanhando a posição e o movimento da folha concebida na imagem (**figuras 2.61 a e b**).



Figura 2.59. Capítular, única imagem a invadir a área destinada aos textos.



Figura 2.60. Texto ajustado muito próximo aos detalhes da ilustração.



Figura 2.61a. Texto transferido para a matriz litográfica se integra à ilustração.

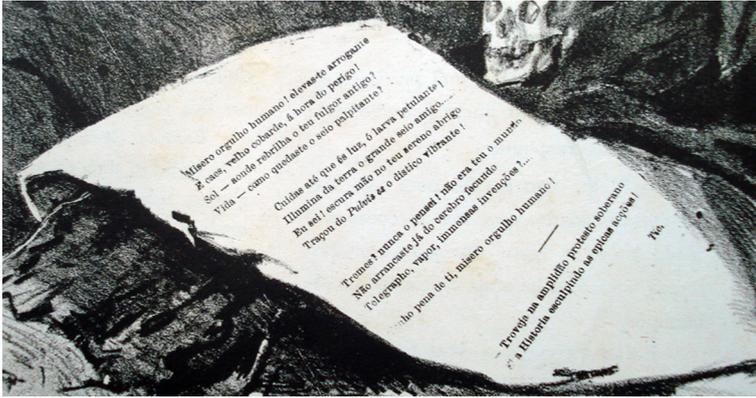


Figura 2.61b. Detalhe do texto transferido para a matriz litográfica, onde cada parágrafo possui uma linha de base.

A revista *Psit!!!* também investiu na inserção de cores em suas edições. Foram identificadas duas experiências: na primeira, a cor foi impressa na composição de moldura e título de uma partitura (**figura 2.62**); já na segunda experiência, a cor foi impressa em duas tonalidades diferentes e numa área geométrica predefinida. Com a impressão posterior dos textos e traços em preto, percebe-se que não há um encaixe cuidadoso da cor chapada de fundo com as figuras. Duas áreas chamam atenção: o preenchimento geométrico e regular do fundo verde inferior e a sobreposição de uma árvore no local (à direita, no meio da página), onde se pode ver o limite do verde sob o desenho da árvore, não se ajustando aos seus contornos. Nota-se também o não encaixe do fundo com a figura na parte do contorno superior da figura representada, criando uma margem branca (**figura 2.63**).

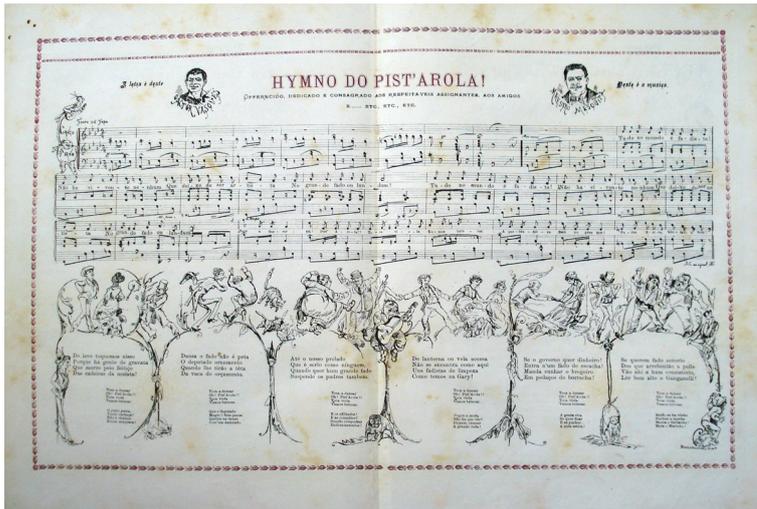


Figura 2.62. Impressão de página dupla em 2 cores.

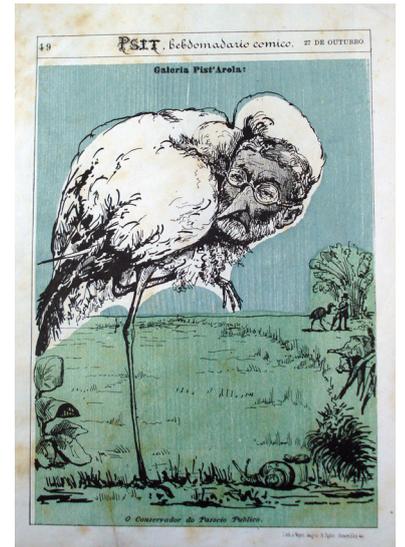


Figura 2.63. Impressão de página ilustrada com 3 cores.

Além das mudanças relacionadas à modernização dos conteúdos, Bordalo também inovou na produção das charges historiadas. Criou uma narrativa original e quebrou a estrutura linear, desenvolvendo a sequência fora dos enquadramentos formais. Assim, as ilustrações traçavam caminhos diferentes e irregulares, leves e soltas (Teixeira, 2001, p. 14).

A partir da admiração ao talento dos mestres do traço, como Fleiuss, Agostini e Bordalo, começou a surgir no Brasil uma consciência de que o projeto gráfico tinha valor. Rafael Bordalo Pinheiro foi um exemplo de ilustrador, cuja maestria lhe dava *status* similar ao que hoje é dedicado aos profissionais destacados no *design* gráfico. No final dos anos 1870, a fama de Bordalo atingiu produções como anúncios e rótulos, e sua assinatura nessas peças mostrava como sua autoria conferia prestígio ao produto (figura 2.64) (Cardoso, 2009, p. 79-80).

Bordalo havia ilustrado as embalagens dos *Chocolates Andaluza* e publicou um texto com teor publicitário, fazendo menção a sua autoria dos rótulos, na capa da revista *Psit!!!*, em 13 de outubro de 1877.



Figura 2.64. Rótulos dos Chocolates Andaluza projetados por Bordalo.

A atitude de relacionar um produto qualquer com uma obra de arte, a fim de elevar seu prestígio junto ao público consumidor, revela uma estratégia mercadológica que é corriqueira nos dias de hoje, mas surpreendente para a época (Cardoso, 2009, p. 79-80).

A astúcia comercial de Bordalo continuou em sua produção de *O Besouro*, quando publicou páginas de anúncios com sua assinatura presente nos desenhos de algumas propagandas (figura 2.65). Nesses anúncios havia também a assinatura de seu parceiro, o gravador A. Hirsch (Cardoso, 2009, p. 79-80).

A revista *O Besouro* iniciou sua circulação em abril, porém a divulgação e a estratégia para angariar assinantes se iniciaram antes. Em 2 de março de 1878, a revista *O Besouro* distribuiu um folheto para a divulgação de seu lançamento. Na capa do impresso havia informações sobre as assinaturas e o valor do exemplar avulso, e um aviso aos assinantes de que seria oferecida uma revista carnavalesca do referido ano em 9 de março (figura 2.66). Na página dupla do interior da peça gráfica, foi oferecido aos assinantes em potencial o calendário do ano. A folhinha foi toda ilustrada, abrindo *boxes* em meio aos personagens para apresentar o calendário de cada mês, e ao lado produziu *boxes* de texto comentando com humor os feriados e acontecimentos especiais previstos para período (figura 2.67). Na quarta capa, o mote da imagem eram as 4 estações e, com a proximidade do outono e seus frutos, desejava o seguinte: “Deus nos dê um bom sucesso”.



Figura 2.65. Página de anúncios.



Figura 2.66. Capa do folheto de divulgação do lançamento d'O Besouro.



Figura 2.67. Página dupla do folheto de divulgação do lançamento d' *O Besouro*, com o calendário do ano de 1878.

A estrutura de apresentação de capas em *O Besouro* era similar à da *Psit!!!*, já que a paginação é contínua e nota-se a mudança das edições pela data publicada no topo de todas as páginas, mantendo a primeira página de cada edição sem o cabeçalho e com espaço cativo para a publicação de uma ilustração. Porém, descobriu-se que a falta de cabeçalho na capa se deve à encadernação d' *O Besouro*, como se fosse um livro, que compõe o acervo da revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. A paginação continuada sugeria a formação de um volume único no final de um ano de publicação e isso foi feito no acervo disponível, que inicia o livro com páginas referentes à organização da coleção e datadas de 31 de dezembro de 1878. De início tem-se uma capa ilustrada, folhas de apresentações com os nomes de todos os redatores e colaboradores do ano de 1878, um prefácio bem-humorado e o índice das publicações do ano inteiro, indicando títulos e números de páginas setorizados por desenhos e textos (figuras 2.68 a 2.73).



Figura 2.68. Capa.

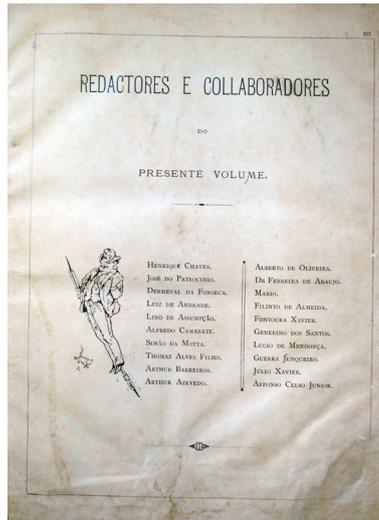


Figura 2.69. Redatores e colaboradores do volume anual.

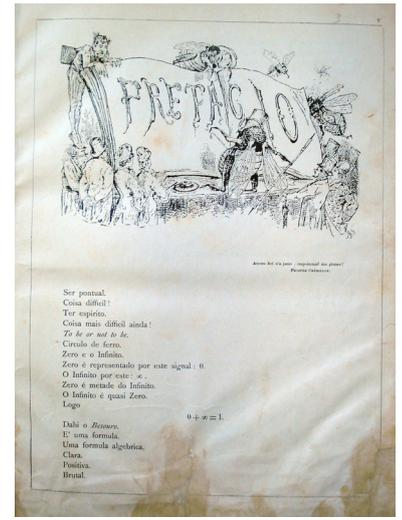


Figura 2.70. Prefácio.

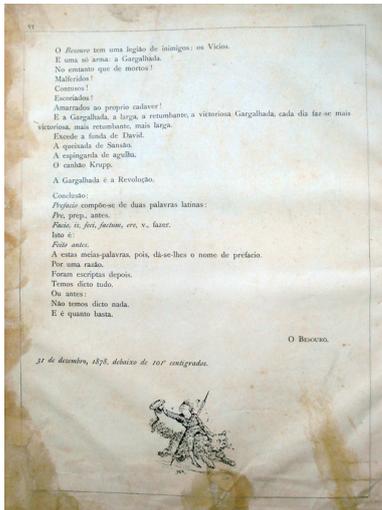


Figura 2.71. Prefácio.



Figura 2.72. Índice.



Figura 2.73. Índice.

Na capa citada do anuário d’*O Besouro* “apareceu uma das primeiras ou possivelmente a primeira litografia sobre zinco assinada, feita por um artista brasileiro”, não identificado, com a assinatura J. F. S. Zinco do lado direito, lado oposto ao da assinatura de Bordalo (ver figura 68). As páginas do encarte que iniciou o volume do anuário foi impresso na tipografia de Leuzinger (Ferreira, 1994, p. 401-402).

No livro *História da Fotorreportagem no Brasil*, de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, consta uma imagem do cabeçalho d'*O Besouro*, com título ilustrado formando a marca da publicação e abaixo informações sobre a edição e tiragem de 5 mil exemplares (figura 2.74). Essa imagem complementa as informações colhidas no acervo disponível na Casa de Rui Barbosa, e nos leva a crer que, por conta do encarte que continha o cabeçalho da revista, as edições da *Psit!!!*, a partir do nº 6, e d'*O Besouro*, desde o início da publicação, tinham 12 páginas em vez de 8. Andrade explica que a publicação difere das contemporâneas por apresentar uma página com anúncios que antecede o início do noticioso propriamente dito, em sua maioria acompanhados de pequenas ilustrações xilográficas, todas muito bem realizadas e de conteúdo diretamente relacionado aos produtos e serviços oferecidos: “muitas são assinadas por A. Hirsch, um dos melhores e mais virtuosos xilógrafos que por aqui estiveram” (Andrade, 2004, p. 189).

Foi possível pesquisar no acervo da Fundação Biblioteca Nacional e averiguar que, desde o primeiro número da revista *O Besouro*, era publicada uma capa de anúncios com o cabeçalho da revista, informações sobre a tiragem e assinaturas. Ou seja, a análise corrobora as informações apresentadas por Andrade e confirma que as edições possuíam sempre 12 páginas, fugindo do padrão da maioria de suas contemporâneas. Ao analisar o acervo através de microfimes não foi possível averiguar o modo de produção das imagens, porém, com o cabeçalho assinado pelo xilógrafo A. Hirsch e pelo estilo das ilustrações dos anúncios, acredita-se que se tratava de produção e impressão tipográfica (figuras 2.75 a 2.78). Contudo, ao contrário do que se esperava, no acervo microfilmado da revista *Psit!!!* não foram



Figura 2.74. Capa do Suplemento comercial d'*O Besouro*. Cabeçalho da revista com informações sobre tiragem e assinaturas.

identificadas capas de anúncios, assim não se pode afirmar se a mesma não existia, ou se as capas não fazem parte do acervo da Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional.



Figura 2.75. Capa do suplemento comercial d'O Besouro.



Figura 2.76. Suplemento comercial d'O Besouro.



Figura 2.77. Suplemento comercial d'O Besouro.



Figura 2.78. Suplemento comercial d'O Besouro.

Voltando a *O Besouro*, foi encontrada uma dessas capas que encartavam a edição no acervo encadernado da Casa de Rui Barbosa. Tratava-se de uma edição especial que anunciava ser um brinde aos assinantes. O título da revista e da *Polka para Piano* foram entremeados aos personagens que dominavam a página (figura 2.79). Na página dupla central foi publicada a partitura da referida polka, e na quarta capa as



Figura 2.79. Capa do suplemento ilustrado d'O Besouro.

informações sobre endereço e valor das assinaturas da revista (figuras 2.80 e 2.81). Como nessa edição citada o local dos anúncios foi tomado pelo presente oferecido aos assinantes, fez-se necessário publicar em uma página inteira do miolo um anúncio ilustrado por Bordalo de uma livraria e papelaria da Rua do Ouvidor (figura 2.82).



Figura 2.80. Conteúdo do suplemento ilustrado d'O Besouro.

Bordalo manteve o padrão da época e destinou as páginas 2, 3, 6 e 7 aos textos, que, ao longo das edições, passaram a ser intermediados por vinhetas de capitulares ilustradas (figuras 2.83 e 2.84). A impressão das páginas de textos era tipográfica, ou seja, todas as imagens publicadas nas páginas de texto eram xilografuras, produzidas por A. Hirsch exclusivamente para a revista, ou clichês de metal, geralmente comprados de fundidoras especializadas.



Figura 2.81. Quarta capa do suplemento ilustrado d'O Besouro.



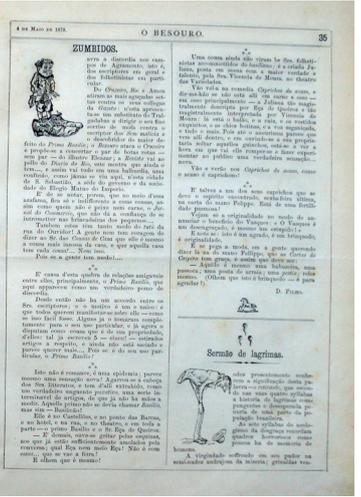
Figura 2.82. Anúncio ilustrado.



Figura 2.83. Inserção de título decorado xilogravado.



Figura 2.84. Inserção de vinhetas nas páginas de textos.



Ferreira analisa que nesse período o ilustrador lançou no Brasil seu personagem **Zé Povinho**, que estava sempre presente em suas críticas sociais (Ferreira, 1994, p. 400). O personagem que marcou sua produção foi criado antes de sua vinda para o Brasil, em 1875, na revista portuguesa *Lanterna Mágica*. **Zé Povinho** representava a figura típica do português pobre e explorado, que se tornou símbolo nacional em Portugal. Aqui no Brasil Bordalo representou a mesma camada da população com seu personagem (**figura 2.85**) (Fonseca, 1999, p. 216).



Figura 2.85. Zé Povinho, à direita.

A série de reportagens sobre a seca do Ceará que Bordalo publicou nas páginas da revista *O Besouro* é mais um exemplo de suas inovações relacionadas à linguagem gráfica. Com técnica litográfica, produziu “cópias fidelíssimas” de fotografias, constituindo a primeira fotorreportagem da história da imprensa brasileira (**figura 2.86**) (Andrade, 2004, p. 189-196).

A ilustração litográfica de autoria de Bordalo, mostra a mão de um esqueleto humano, trajando camisa social com abotoadura e paletó, segurando duas *cartes-de-visite* que retratam crianças vítimas da seca, contra um fundo negro, e é encimada pelo título “Páginas tristes – Scenas e aspectos do Ceará (para S. Magestade, o Sr. Governo e os Senhores Fornecedores verem)”. Logo abaixo, uma observação entre parênteses: “cópias fidelíssimas das fotografias que nos foram remetidas pelo nosso amigo e colega José do Patrocínio” (Andrade, 2004, p. 191).

E, para encerrar a grave denúncia, foi publicada na base a seguinte legenda: “Estado da população retirante... e ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!!!” (*O Besouro*, 20/07/1878, p. 121).

2.5 As principais características da apresentação gráfica das revistas ilustradas brasileiras oitocentistas

Após a explanação panorâmica sobre o contexto e a produção das revistas ilustradas brasileiras no século XIX, pretende-se realizar algumas considerações sobre a apresentação gráfica desses impressos. Acredita-se que essas informações são basilares para o entendimento do impacto causado pelas inovações gráficas intrínsecas à visualidade das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, publicadas na década de 1890.

O aumento do número de títulos e da longevidade de algumas revistas ilustradas brasileiras, na segunda metade



Figura 2.86. Primeira fotorreportagem da história da imprensa brasileira.

do século XIX, corrobora sua importância crescente na mediação e assimilação de questões sociais, políticas e econômicas por meio das imagens satíricas. A discussão, o debate e o destaque dado às questões que faziam parte do cotidiano da população pode ser o motivo desse tipo de publicação ter obtido sucesso e se multiplicado ao longo dos anos. Os embates políticos, que modificaram radicalmente a organização do país em um curto período de tempo, foram largamente satirizados nas páginas dos artistas do traço. O humor esteve presente na produção gráfica e intelectual da época, participando ativamente das discussões geradas, seja pelas críticas em relação aos novos produtos e costumes importados do Velho Mundo, seja em assuntos políticos.

O pioneirismo de Fleiuss, a maestria de Agostini e a ousadia de Bordalo fizeram da segunda metade do século XIX um período riquíssimo de produção iconográfica de toda sorte. A técnica litográfica predominou na produção de imagens, e seu uso similar por diversos artistas gráficos ditou a estética das ilustrações produzidas para as revistas ilustradas. A agilidade do processo litográfico, se relacionado à técnica da xilogravura de topo, por exemplo, que foi incentivada e valorizada por Fleiuss, fez com que ela predominasse nas publicações. Outra característica importante da litografia era a possibilidade do ilustrador desenhar diretamente sobre a pedra, eliminando a necessidade de contratação de um gravador para transpor a imagem para a matriz de impressão.

Segundo Cardoso, ocorreu uma adoção generalizada de modelo e formato similares, que tornou as revistas ilustradas do Segundo Reinado muito parecidas:

Para quem as enxerga com olhar apressado, é compreensível que se confundam umas com outras, pois as soluções de paginação se repetem e, em alguns casos, até mesmo os títulos são muito próximos. Para um olhar mais detido, porém, preponderam as diferenças de estilo e traço que demarcam os esforços de cada autor. Para o bem ou para o mal, as revistas ilustradas do período são extremamente autorais, e não é à toa que a tradição historiográfica costuma associar o título de uma revista ao nome do seu autor (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 28).

As cinzentas páginas de imagens realistas foram recorrentes nas produções do período. Além disso, o modo de produção e as limitações do parque gráfico determinaram formato e setorização de conteúdo nas revistas ilustradas. As revistas publicadas no Brasil no século XIX eram, em sua maioria, apresentadas em 8 páginas, sendo metade da edição dedicada à publicação das imagens litografadas e a outra metade destinada à impressão tipográfica de textos e eventualmente clichês. Existiram casos em que ocorreram exceções, como no caso da *Vida Fluminense*, de Agostini, que publicou edições compostas por 12 páginas, por exemplo. E as capas avulsas da revista *O Besouro*, que não eram computadas na sequência da paginação contínua.

A maioria das revistas ilustradas era impressa em apenas uma cor, o preto, e a divisão de texto e imagem era clara, poucas vezes rompida por experimentações nesse sentido. A forma de produção, o custo e o tempo de execução limitavam essas experiências. Porém, apesar dos obstáculos, a impressão em cores foi experimentada em algumas revistas ilustradas, como *Bazar Volante*, que publicou charges coloridas em sua capa em 1863, no primeiro ano de circulação (figura 2.87). Segundo Cardoso, possivelmente, foi pioneira ao aderir o recurso de forma recorrente. E várias outras revistas ilustradas seguiram esse exemplo nas décadas de 1860 e 1870, apesar de serem sempre experiências de curta duração (Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 31-35; Teixeira, 2001, p. 14).



Figura 2.87. Aplicação de cor no *Bazar Volante*, em 1863.

Com os avanços da cromolitografia, fazia-se viável imprimir uma imagem ou uma página com a aplicação limitada de cor. Mesmo assim, o processo continuava difícil e caro. As experiências nesse sentido foram logo abandonadas pela maioria das revistas que se aventuraram a realizá-las (Cardoso, 2009, p. 118).

O processo era rudimentar de tal forma que, em alguns casos, a aplicação de cores nas páginas era feita manualmente, em tiragens consideráveis. As revistas *Bata-clan*, *Semana Ilustrada*, *O Arlequim*, *Vida Fluminense*, *O Mosquito* e *Psit!!!* também experimentaram a impressão de cores em suas páginas (Cardoso, 2009, p. 118; Cardoso *in* Knauss, 2011, p. 31-35).

As revistas ilustradas e os jornais diários no século XIX foram palco de muitas experimentações e importantes veículos de consolidação da então recente imprensa brasileira. Para Martins, havia uma diferença de funções e posicionamento que deixava clara a configuração do jornal e da revista. Enquanto o jornal focava na matéria política, as revistas publicavam sobre literatura, modas e entretenimento. Contudo isso variava, como se pode notar no forte caráter político da produção de Agostini na *Revista Ilustrada*, porém as revistas cooptavam leitores investindo na comunicação visual. Além disso, suas imagens muitas vezes se relacionavam a grupos institucionais e sociais que buscavam sua representação. Essas características fizeram toda a diferença na configuração das revistas oitocentistas brasileiras e assim permaneceram, mesmo após a implantação da imprensa industrial no século XX (Martins, 2008, p. 126-127).

Segundo Teixeira, na Monarquia as charges mantiveram características estruturais de linguagem que as singularizavam, se comparadas às charges do período republicano, “como pluralidade de quadros, abundância

de textos e engajamento político” (Teixeira, 2001, p. 11). No final do século XIX, com o advento da República, foi proclamada também uma atitude de idolatria ao progresso, como forma de negação ao provincianismo pautado no modelo da sociedade escravista. A ânsia por cosmopolitismo, acentuada na *Belle Époque* brasileira, se disseminou pelo país, num desejo de modernização e europeização (Saliba, 2002, p. 66-70).

Tal atitude ansiosa de cosmopolitismo, já existente no período imperial, porque inspirada nos modelos de sociabilidades européias, exerce seu domínio sobre a imaginação da sociedade brasileira e desdobra, na República, superficialmente, naquela sofreguidão de “máquinas, invenções, inglesias, francesias, ianquices que acelerassem entre eles o ritmo do progresso: industrial, técnico, mecânico e também, por coerência, político e social (Sevcenko, 1998, p. 292).

Nesse momento de reorganização política e social, o Rio de Janeiro possuía uma população seis vezes maior que em 1808, quando a família real se mudou para o país. O crescimento urbano foi acompanhado de um aumento no consumo de bens de todos os tipos, inclusive os impressos. O *design* teve seu papel na reconfiguração da vida social, projetando a comunicação visual moderna através de cartazes, revistas ilustradas, embalagens e catálogos, que apresentavam e vendiam os novos produtos disponíveis no mercado (Cardoso, 2008, p. 73).

Teixeira afirma que é clara a relação entre as ditaduras militares do início do período republicano com a extinção de tradicionais revistas ilustradas. Estas haviam sido instrumentos da crítica política que proliferou durante o período anterior, eram especialmente engajadas com os questionamentos em relação à Monarquia e a abolição da escravatura. A *Revista Ilustrada* mudou de postura e demonstrou um adesismo estéril, e *O Mequetrefe* desapareceu

durante a ditadura de Floriano Peixoto. A partir de 1894, os governos civis de Prudente de Moraes e Campos Sales viabilizaram o retorno da postura crítica das publicações e a progressiva volta das revistas ilustradas com seus traços de sátira e humor.

As revistas ilustradas traduziam em suas páginas o sentimento moderno e a busca do progresso pela sociedade. Elas mediavam a assimilação pela população das mudanças instauradas nas cidades e na vida privada. O humor estava sempre presente nas representações e sátiras e, embora não tivesse nascido com a República, adquiriu novas dimensões e abrangência com o crescimento urbano do país e com o significativo incremento da imprensa nesse período, haja vista o aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas (Sevcenko, 1998, p. 297-298; Saliba, 2002, p. 39). Esses avanços gráficos permitiram que as revistas semanais se destacassem pelo seu grande potencial comunicativo amparado pela visualidade. (Velloso *in* Oliveira, 2010, p. 89; Sussekind, 1987, p. 36; Teixeira, 2001, p. 12).

O autor Daniel Roche, em seu livro *O Povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII*, afirma que a literatura teve papel importante para as mudanças do povo parisiense. Salienta a aplicação dos leitores que tinham que vencer barreiras como custo, más condições de moradia, iluminação, e dificuldades de decifrar caracteres mal impressos. A superação possibilitou a evolução da literatura difundida por vendedores ambulantes, a proliferação de títulos, o enriquecimento dos temas, abrindo caminho para outras leituras e permitindo a apropriação de diferentes saberes. Conclui esse ponto dizendo que a cultura do povo tem suas fontes e que é preciso entender as maneiras de

ler urbanas (Roche, 2004, p. 299). Podemos associar essas informações à proliferação de títulos e ao sucesso das revistas ilustradas brasileiras no final do século XIX, que eram o lugar da democratização da literatura e do humor no país. Sem ainda poder falar em uma expressiva distribuição e disseminação de livros no Brasil nesse período, pode-se ponderar o papel das revistas na integração da cultura das ruas e sua gama de valores, percepções, práticas e personagens. Nesse final de século, era latente o confronto entre o moderno e o arcaico, entre a “cultura livresca” e a “cultura das ruas”, que integravam grupos até então à margem da vida social. A revista se destacava também como uma alternativa de leitura no trânsito das pessoas nos centros urbanos e seus novos meios de transporte, já que ler um grande livro não era prático e a leitura tinha que ser interrompida diversas vezes. Com artigos de diferentes tamanhos, publicação de imagens e o tom ditado pelo humor, as revistas ganharam seu lugar no tempo acelerado e no dinamismo da modernidade (Velloso *in* Oliveira, 2010, p. 57).

As publicações, especialmente as revistas ilustradas semanais, passaram a ser definidas por uma teia de novas relações, segundo Martins, ditadas pelas preferências do público leitor, pelos avanços técnicos e pela busca do lucro:

Vender e Lucrar eram ações prioritárias, ainda que em terreno tão avesso à pecúnia, como propalavam os pálidos poetas, de rotas vestimentas, que estranhamente transitavam nesses novos tempos (Martins, 2008, p. 137).

A referência da autora aos poetas deve-se às suas participações assíduas na imprensa brasileira periódica, como forma de sobrevivência, o que poderia denominar-se de *República das Confeitarias*, período de 1890 a 1905, quando os grupos de literatos se reuniam e produziam nos encontros

diários e boêmios nas confeitarias do Rio de Janeiro (Martins, 2008, p. 137).

Nesse período, o processo de produção litográfica havia evoluído enormemente e era a técnica mais versátil. Havia a possibilidade de produção da matriz impressora a partir da zincografia, libertando a técnica da pedra calcárea (Andrade *in* Cardoso, 2009).

Para Orlando da Costa Ferreira, o grande ciclo das revistas litografadas se encerrava na última década do século XIX e se iniciava o ciclo do desenho zincografado na revista *A Cigarra*, publicada por Julião Machado e Olavo Bilac (Ferreira, 1994, p. 407). A afirmação do autor mostra como o início da produção de Julião Machado em *A Cigarra* determinou um marco de mudanças na apresentação visual e na produção gráfica das revistas ilustradas brasileiras. Porém, quando fala em desenhos zincografados está se referindo à produção de clichês em alto relevo e não em uma continuidade da produção litográfica, pois afirma que o ciclo das revistas litografadas havia sido encerrado. No livro *Traço, Humor e Cia.* essa mesma afirmação volta a aparecer:

Estas publicações (*A Cigarra* e *A Bruxa*), como já lembrado, balizam momento histórico da evolução técnica da adoção do sistema de zincografia, assim como mais tarde o faria a *Revista da Semana* (1900), que veiculou reportagens fotográficas e caricaturas zincografadas de Raul Pederneiras (Mattar, 2003, p. 52).

Essa questão é um dos pontos-chave para a pesquisa desta tese, pois é preciso entender o processo de produção do ilustrador Julião Machado e o que determinou esse marco na história da imprensa ilustrada brasileira. Ao longo dos próximos capítulos da tese, essa importante afirmação será discutida, negada e desvendada.