

4 *A Cigarra* e *A Bruxa*: trajetória editorial e análise gráfica

4.1 *A Cigarra*: trajetória editorial e análise gráfica

Neste capítulo serão analisados os objetos de estudo da presente pesquisa, as revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, com ênfase em seus projetos gráficos. Foram levantadas questões técnicas, tais como o formato, o modo de produção e impressão de textos e imagens, e informações publicadas em suas edições sobre sua produção e colaboradores. O objetivo principal é investigar as características gráficas dessas revistas e, a partir da análise de suas páginas e dos elementos empregados, obter informações sobre como eram projetadas, quais foram suas limitações e as inovações que propuseram. Pretende-se, ainda, mostrar a trajetória das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, destacando informações e acontecimentos relevantes, obtidos em seus próprios textos.

A Cigarra começou a circular no Rio de Janeiro, então capital da República, em 9 de maio de 1895, e teve vida breve, deixando de ser publicada menos de um ano depois, em 16 de janeiro de 1896. Seu proprietário era um banqueiro e *sportsman*, Manoel Ribeiro Junior (Magalhães, 1974, p. 189), com recursos suficientes para que a revista tivesse um início próspero e luxuoso. *A Cigarra* tinha periodicidade semanal, saía todas as quintas-feiras, e sua redação localizava-se à Rua do Ouvidor, nº 115. Já nasceu com prestígio, considerando seu nobre endereço e seu corpo editorial, que contava com a redação do poeta e escritor

Olavo Bilac, ilustrações de Julião Machado e colaboradores famosos, como o escritor Coelho Netto.

O título da revista fazia referência à conhecida fábula de La Fontaine e almejava divertir as “formigas” da sociedade carioca (Simões Jr., 2007, p. 244). Um dos textos publicados na edição inaugural discutia o fato de a cigarra cantar no verão e pedir esmolas à formiga no inverno, e destacava o fato de esta cigarra estar iniciando seu trabalho fora de época, no outono, com a pretensão de atravessar invernos e verões estridulando e cantando.

Nós, porém, e o público, só queremos saber que A Cigarra é um jornal ilustrado, que não tem programa nenhum e terá muitos assinantes. Esta cigarra vai cantar enquanto para isso houver forças; e as forças não faltarão enquanto o dinheiro chover dentro desse escritório, como já está chovendo.

Amigos! O tempo dos romantismos passou. Pode-se amar, ao mesmo tempo, o *calembour* e o *paté de foie gras*, as facécias de *Gil Blas de Santilhana*^[1] e as apólices da dívida pública, os belos olhos de uma mulher e o seu dote. Nós estimamos a propriedade: no dia em que tivermos casa própria e uma tiragem de 200.000 exemplares, nem por isso nos consideraremos incompatibilizados com a Graça e a Alegria, fontes perpétuas do rejuvenescimento (*A Cigarra*, nº 1, p. 2).

Após sua bem humorada apresentação e aspirações iniciais, pede espaço às revistas contemporâneas para galgar seu lugar ao sol.

Parece que não é preciso dizer mais nada: A Cigarra quer dar mais do que o que promete. Abram-nos espaço a fulgurante *Notícia*, a velha sempre moça *Revista* e o altivo e belo *D. Quixote*. Para todo o mundo há lugar debaixo do sol e... dos quarenta e oito mil réis de assinatura anual (*A Cigarra*, nº 1, p. 2).

A Cigarra dizia que não tinha programa nenhum, o que se tratava de um posicionamento moderno, já que a época era

¹ Personagem do romance picaresco de Alain-René Lesage – 1668-1747 (Simões Jr., 2007, p. 245).

marcada por impressos de cunho político e a revista iniciou sua circulação no auge dos embates da República, regime este que forçou sua consolidação com atitudes extremadas. Descrever-se como apartidária e voltada à cultura era uma novidade; a revista pretendia ser moderna, focada no humor, e inspirada pelos periódicos satíricos e ilustrados europeus, como o citado *Gil Blas* (figura 4.1). Consta que Julião foi leitor deste periódico quando morou em Paris, e cabe informar que a revista francesa circulou também no Brasil, tanto é que a Biblioteca Nacional possui alguns exemplares em seu acervo.

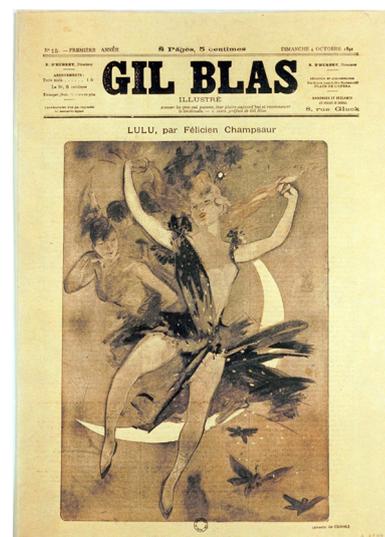


Figura 4.1. Capa da revista francesa *Gil Blas*, 1891.

O hebdomadário ilustrado *Gil Blas*, publicado em Paris a partir de 1891, foi provavelmente lido por Julião Machado durante sua estada naquela cidade. Pode-se supor que Bilac conheceu o periódico durante sua primeira viagem ao Velho Continente (1890-1891) ou mesmo folheando os exemplares que chegavam ao Rio de Janeiro. Nele, os desenhos do suíço naturalizado francês Théophile Alexander Steinlen (1859-1923) e de outros artistas ilustravam os versos de Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Verlaine (1844-1896), entre outros poetas, e as crônicas e contos de, por exemplo, Aurélien Scholl (1833-1902), Anatole France (1844-1924) e Marcel Prévost (1862-1941) (Simões Jr., 2007, p. 249).

As revistas ilustradas brasileiras *A Notícia* e *D.*

Quixote seriam as principais concorrentes d'*A Cigarra*, e Julião Machado chegara a colaborar na primeira. *A Notícia* ostentava a apresentação visual característica das revistas ilustradas brasileiras do século XIX, com clara divisão entre as páginas de textos e imagens, e seu diferencial eram as imagens construídas cuidadosamente por Julião. O *D. Quixote*, de Ângelo Agostini, também mantinha a estrutura usual e era mais uma publicação que traduzia as críticas sociais e políticas em páginas cinzentas, produzidas com as nuances permitidas pelo *crayon* litográfico.

As revistas ilustradas davam ênfase ao anúncio de seus propósitos literários, porém seus conteúdos eram compostos

de ilustrações, notas sociais, crítica ou exaltação política, a infalível crônica e, por vezes, algum soneto (Martins, 2008, p. 277).

No interior da revista, dois aspectos demandam consideração: os gêneros literários adotados e as seções que a compunham. Instâncias aparentemente distintas conjugavam-se na sequência da publicação, impedindo análise discriminada de cada uma delas; sobretudo nas revistas ilustradas, de gama temática variada, com toda sorte de experimentos e gêneros e escolas literárias, seções que se alternavam em função do público, das estratégias de venda, das exigências do momento (Martins, 2008, p.148).

Ao analisar os exemplares d'*A Cigarra*, foi possível identificar três seções sempre presentes nas edições: a crônica da semana, as notas sobre política e notícias sobre teatros.

Essas seções fixas eram apresentadas com títulos compostos por letras desenhadas e acompanhados de ilustrações. A princípio, publicava um novo desenho para os títulos a cada edição, o que não era frequente nas páginas das revistas contemporâneas devido ao alto custo de produção da matriz de impressão, que geralmente eram clichês em relevo. Depois, passou a usar a mesma composição de título, mas não era regra, sendo comum mudar o desenho em algumas edições.

De acordo com um texto publicado na segunda edição da revista, o custo de produção não importava, pois *A Cigarra* pretendia ser luxuosa e atender a um público diferenciado, discurso que justificava os inúmeros títulos diferentes produzidos para suas seções.

O resultado de todo esse sucesso foi que me esgotaram a edição em três dias: e – palavra de honra! – a edição não era pequena (*A Cigarra*, nº 2, p. 2).

No texto da revista foi enaltecido o recebimento de inúmeras cartas com amabilidades e elogios, porém *A*

Cigarra se ressentiu de duas críticas feitas pelos leitores, de que a revista seria cara e pequena, e logo tratou de responder:

Eu não me dou mais barato, porque só a minha *toilette* engole, como um oceano, rios e rios de dinheiro. Peçam preços módicos a quem usa chitas e cassas réles: eu só me sinto a gosto quando me envolvo nestas suntuosas sedas da China, nestas vaporosas vendas de Malines, nestes cheirosos linhos de Liverpool... Eu sou para quem pode, meus senhores.

Quanto a ser pequena, isso que tem? Sou leve, mas valho o triplo do meu peso em ouro. De resto, o recém processo de nulidade de casamento, de que tanto tem falado o *Jornal do Brasil*, veio exuberantemente provar (exuberantemente é um advérbio que não diz muito bem com o caso) que o volume muitas vezes engana. Desconfie do volume! (*A Cigarra*, nº 2, p. 2).

Neste texto é feita menção ao esgotamento da tiragem, que não era pequena, segundo alegam, mas sem parâmetros precisos do quê seria uma tiragem considerável nesse período. E traz para seu discurso a calorosa discussão sobre o processo de nulidade de casamento, o divórcio, assunto da época, registrado em seus argumentos e, posteriormente, nas charges de Julião Machado.

A provocativa frase d’*A Cigarra*, “eu sou para quem pode, meus senhores”, mostra como a revista pretendia ser sofisticada, discurso com a finalidade de provocar a elite brasileira para que a consumisse. Conhecendo suas intenções, pode-se entender o porquê de tantas frases e alguns textos publicados em francês, sem tradução alguma. Nesse período, a França era o modelo de sociedade seguido e almejado pela elite brasileira, e o público erudito d’*A Cigarra*, teoricamente, estaria apto a esse tipo de leitura. O interesse pela cultura e costumes franceses se refletia também no consumo de roupas e outros produtos, uma busca de “civilidade” ansiada pela sociedade republicana (Sevcenko, 1998, p. 545). Nos dois primeiros números, *A Cigarra* publicou longos textos para se apresentar à sociedade; depois disso passou a fazer sua

divulgação por meio de pequenas notas publicadas na capa, na qual reafirmava sua pretensão de ser luxuosa e esclarecia quais os seus principais atrativos.

A Cigarra publica-se todas as quintas-feiras, ilustrada, colorida, em edição de luxo. O texto inclui crônicas, fantasias, contos, poesias. Assina-se em todas as livrarias e agências de jornais, e no escritório da empresa, rua do Ouvidor, 115.

A Cigarra é a primeira publicação deste gênero que aparece no Brasil. Dizemo-lo, sem receio de contestação. Terminada a assinatura, os assinantes colecionando os 52 números da folha e os suplementos, ficarão possuindo um grande volume de mais de 420 páginas em que estará feita a crítica literária, política e artística do ano.

Essas notas deixavam claro que a revista dava ênfase ao conteúdo literário, mas não deixava de lado as questões políticas, que eram o principal assunto dos periódicos da época, e motivavam o aparecimento de milhares de folhas efêmeras em todo o país. Também divulgavam os pontos de venda, que eram muitos, devido à associação com as agências de jornais, por isso não restringia a venda somente às famosas livrarias e confeitarias da cidade. É notável a pretensão declarada de que o leitor iria colecionar os números e guardá-los em “um grande volume”. A revista não se pretendia efêmera, mas duradoura como um livro.

As edições d'*A Cigarra* eram impressas em papel especial, acetinado, e possuíam oito páginas. Seguiam a estrutura usual da época, reservando metade da edição para textos (p. 2, 3, 6 e 7) e a outra para ilustrações. Porém, a revista representou uma fase de transição na integração entre imagem e texto, já que fazia experimentações na composição das páginas, intercalando, em meio aos textos, diferentes tipos de imagens, que eram produzidas para seus títulos personalizados, suas vinhetas humorísticas e decorativas e mesmo charges e caricaturas. Por isso, a divisão tradicional

entre páginas de texto e de imagens das revistas ilustradas contemporâneas não se tornou uma regra inquebrável n' *A Cigarra*. Suas páginas eram maleáveis e se adaptavam ao conteúdo disponível. Existem algumas edições em que uma página, normalmente reservada para conteúdo textual, foi utilizada para a publicação de ilustrações.

Houve uma grande mudança no estilo e no acabamento das imagens publicadas n' *A Cigarra*. Orlando da Costa Ferreira a considera um marco na transformação da linguagem gráfica das revistas ilustradas brasileiras:

Findara-se já o grande ciclo das revistas litografadas, o novo ciclo era o do desenho zincografado por *A Cigarra* (1895-1896), de Julião Machado e Olavo Bilac (Ferreira, 1994, p. 407).

Ao afirmar que havia findado o ciclo das revistas litografadas, deve-se levar em conta a mudança na configuração das ilustrações e não o abandono da técnica litográfica, tese que será defendida nos próximos parágrafos. O que diversos autores citam como a introdução do desenho zincografado na revista *A Cigarra* não se trata da produção de clichês em relevo de zinco e a conseqüente mudança no processo de impressão das imagens.

A imprensa brasileira teve acesso, no final do século XIX, a um método de produção de clichês que consistia em desenhar, com tinta especial, sobre a superfície de uma chapa de zinco e submetê-la a um banho de ácido, para que se transformasse em clichê em alto relevo (Pederneiras *apud* Werneck Sodré, 1966, p. 253-254). O processo descrito permitiria as inovações já citadas em relação à apresentação de páginas, que antes eram exclusivas de conteúdo textual, e que passaram, então, a conter diversas imagens intercaladas. Os clichês produzidos dessa forma resolveriam

a incompatibilidade entre a impressão em relevo dos tipos móveis e a impressão plana das imagens litografadas.

Essa lógica parece ser a solução plausível para o início da configuração das revistas que modernizaram a imprensa nacional, mas, a partir de minuciosa análise do acervo com o auxílio de dois microscópios, que aumentam em 25 e 50 vezes os pontos de impressão, e, com a *expertise* da pesquisadora Helena de Barros, foi possível desvendar o modo de produção da revista *A Cigarra*.

A primeira descoberta está relacionada à impressão plana dos textos, o que vai de encontro a uma forma de produção óbvia, em que os tipos móveis imprimem diretamente sobre o papel, a partir do entintamento da superfície em relevo. O primeiro indício buscado foi a textura do papel da revista, porém, não foi encontrado nenhum vestígio de marcação do suporte pela pressão necessária para a impressão em relevo, e que geralmente é perceptível pelo tato. Porém, como se trata de uma impressão com mais de cem anos, e que é armazenada em cadernos, as marcas poderiam ter desaparecido com o tempo. Passou-se, então, ao segundo passo da análise, com o auxílio dos microscópios, e foi confirmado tratar-se de impressão plana. Não há vestígio da borda pigmentada nos textos da revista, e, ainda, todos os contornos dos caracteres são irregulares, mais uma indicação de que houve transporte da impressão tipográfica para uma superfície plana.

As imagens também se tratam de impressões planas e, por isso, as explicações, sempre relatadas por autores que tratam do tema – sobre a facilidade de se produzir clichês zincográficos em alto relevo, que eram um fato nessa época

–, não correspondem à forma de produção d’*A Cigarra*.

Em relação às imagens, além da análise com o auxílio dos microscópios, também é preciso considerar as características gestuais e híbridas da produção de Julião Machado, que em nada se relacionam com os clichês em relevo da época, que eram menos detalhados.

Diante das novas constatações, foi possível entender a produção das páginas zincografadas e o grande diferencial do trabalho de Julião Machado. As imagens eram, sim, zincografadas, mas a partir de outra técnica, que empregava o uso litográfico da chapa de zinco. Em vez da pedra, a impressão ocorre por meio da chapa de metal previamente preparada. Nessa época, existiam os papéis de transferência, o que libertava o artista de produzir seus desenhos em cima da superfície de impressão, e de ter que desenhar de forma invertida. Assim, Julião Machado produzia suas caricaturas, títulos e vinhetas em papel de transferência; a partir deste, a imagem era transportada para a chapa de zinco; e a impressão era litográfica, utilizando o mesmo princípio da repulsão da água e da tinta gordurosa.

No caso do texto, era necessário fazer a composição por tipos móveis das colunas de textos, entintá-las com tinta litográfica e imprimir no papel de transferência, para que depois fosse passado para a chapa de zinco, junto com as imagens. Isso explica as bordas irregulares dos caracteres, o que não é perceptível a olho nu. Em algumas páginas, acontece de a mancha gráfica ficar mais densa ou mais clara, dependendo do êxito do processo de transferência do texto, o que confirma a hipótese.

A impressão do texto de forma plana permitiu que toda a revista fosse produzida a partir de uma só máquina impressora, e que o início da articulação de texto e imagem nas páginas das revistas ilustradas acontecesse de forma regular, tornando-se uma de suas características de maior sucesso e impacto. Além disso, a produção das imagens de Julião Machado, baseada na mescla de inúmeras técnicas de desenhos e texturas, cheia de detalhes e preenchimentos diversos, era viabilizada pela grande flexibilidade da litografia, capaz de mimetizar os efeitos de todas as modalidades de gravura, texturas e mesmo modos de impressão, como o caso dos textos compostos por tipos móveis. Ou seja, a base de impressão das revistas continuava a ser a litografia, porém, utilizando a chapa de zinco como matriz e diversas técnicas que permitiam fugir da estética tão característica do *crayon* litográfico.

A partir da análise das revistas apresentadas no capítulo 2 desta tese, destaca-se a inserção de imagens xilográficas nas páginas de texto, especialmente na *Semana Ilustrada* e n' *O Besouro*, e, ainda, a similaridade do modo de produção integralmente litográfico na revista *Psit!!!*. Foram experiências importantes e precursoras às identificadas n' *A Cigarra*; porém, a inserção de títulos decorados e vinhetas em meio a todas as páginas textos, de modo sistemático, foi um diferencial da publicação de Julião Machado. Na *Psit!!!*, por exemplo, que se utilizava da litografia para a impressão de toda a revista, o conteúdo textual e imagético era setorizado na página: imagens ocupavam a metade superior da página, e textos, a metade inferior.

Mesmo na última década do século XIX, composição e impressão das páginas ainda eram processos demorados e

pressas, porque na segunda-feira deve estar paginado o texto d'*A Cigarra*' (*A Cigarra*, nº 18, p. 3).

Mesmo as Oficinas Gráficas de I. Bevilacqua e C., que eram bem equipadas, não dispunham de equipamentos de impressão sobressalentes, o que evidencia o alto custo dos equipamentos e insumos gráficos importados. Na capa da edição de nº 18 foi divulgada uma informação que mostra as dificuldades das oficinas gráficas nesse período: “Por ter havido um desarranjo nas máquinas da *Oficina Bevilacqua*, este número é impresso por especial obséquio nas acreditadas oficinas gráficas dos srs. *Lombaerts & C.*” (*A Cigarra*, nº 18, capa).

O alto custo da produção foi ressaltado pela revista, em sua capa, quando precisou explicar o motivo de negar o pedido de diversas instituições que desejavam receber a publicação gratuitamente.

Ora, quem sabe como é cara a impressão no Brasil deve imaginar que soma de esforços exige a manutenção de uma folha como esta, nos primeiros tempos de sua existência. Enviamos *A Cigarra*, gratuitamente, às principais bibliotecas e aos principais jornais do Brasil. Se do mesmo modo, fossemos enviá-las a todas as pequenas folhas que formigam nos Estados, nem o quádruplo da nossa tiragem chegaria para atender a tantos pedidos. E é preciso ainda contar com os amigos d'*A Cigarra*, que descobriram, para demonstrar a sua amizade, este meio fácil: não lhe dar dinheiro a ganhar.

[...]

Há um meio cômodo, fácil, natural, delicioso de obter uma assinatura gratuita da mais bela publicação ilustrada do Brasil: - é obter quatro assinaturas quites. Basta enviar à administração o importe das quatro assinaturas e o endereço dos quatro assinantes, para ter o direito de admirar de graça *A Cigarra* (*A Cigarra*, nº 8, capa, grifo nosso).

Aqui, a revista realça o elevado custo de sua produção, as dificuldades para manter a publicação e ainda divulga uma estratégia de venda, estimulando leitores a formar grupos de

quatro pessoas para aderirem ao clube de assinantes e, assim, obter uma assinatura gratuitamente.

Desde sua primeira edição, o custo do exemplar avulso era de 1 mil réis; a assinatura anual, que previa 52 exemplares, custava 48 mil réis; e, a semestral, com 26 exemplares, 25 mil réis. Provavelmente o sistema de distribuição para a venda de exemplares avulsos era difícil e custoso, considerando, inclusive, os números excedentes que eram produzidos. Essa afirmativa se baseia em dados fornecidos pela própria revista, já que, no exemplar publicado em 12 de setembro, foi anunciado na capa que, a partir de 1896, a venda avulsa seria suspensa, e o leitor que assinasse imediatamente a revista receberia todos os números atrasados. Outro dado que pode confirmar a hipótese de que a venda de exemplares avulsos atrapalhava o planejamento financeiro da empresa foi o aumento do preço do exemplar na edição de nº 31, em 5 de dezembro, para 1.500 réis, enquanto o valor das assinaturas foi mantido.

O valor da assinatura anual e/ou semestral oscilava em função do acabamento gráfico da publicação, periodicidade, retaguarda de anunciantes e custo do papel. Na década de 1890, os preços eram elevados, pela novidade e custos dos experimentos técnicos, proporcionando ilustrações, impressão em cores [...] (Martins, 2008, p. 230).

A Cigarra anunciava também que as assinaturas eram “livres de porte para todos os países da União Postal”. A insistência de notas publicadas na capa alertando os leitores para assinarem o quanto antes e não ficarem sem a revista a partir de 1896 chama a atenção, sinalizando que a falta de um número suficiente de assinaturas, aparentemente, pode ter sido um dos motivos pelos quais a publicação encerrou sua existência dois números após o início do ano.

Foi uma trajetória rápida, mas significativa para a história da imprensa brasileira, tanto é que *A Cigarra* é sempre citada como uma publicação irreverente à época, e por ter publicado uma das primeiras fotografuras no Brasil. No final do século XIX, foram feitas pouquíssimas publicações de fotografias em periódicos, pois era um processo custoso, e a nova tecnologia da fotogravura (ou autotipia), produzida mediante sensibilização de chapas de zinco com o uso de retículas, estava chegando ao país (Andrade, 2004, p. 97). A edição d'*A Cigarra* que sempre é citada como uma das precursoras na publicação de fotografias é a capa do nº 3, em que foi publicada a foto do Dr. Assis Brasil, à época ministro e enviado extraordinário da República brasileira a Portugal (**figura 4.3**).

Estampou pela primeira vez uma fotografia em meio-tom na página de abertura de seu terceiro número, de 23 de maio daquele ano (1895). Integrando texto e imagem e impressa a duas cores, ficamos sabendo que “para oficialmente reatar em Lisboa as relações diplomáticas do Brasil e Portugal, em boa hora o governo da República escolheu o brasileiro, em torno de cujo nome se pudessem reunir todas as simpatias” (Andrade, 2004, p. 230).

Porém, essa mesma foto havia sido publicada uma semana antes, no suplemento anexo à revista, onde foi impressa uma grande ilustração feita por Julião Machado, em homenagem ao reatamento das relações diplomáticas entre Brasil e Portugal. Neste suplemento, a foto de Assis Brasil foi apresentada em moldura circular (**figura 4.4**). Portanto, a primeira vez que *A Cigarra* publicou uma fotografia foi em seu suplemento ilustrado, anexo à edição de nº 2. Provavelmente o acervo da Biblioteca Nacional não possui tal suplemento arquivado e, por isso, ocorreu essa divergência de informações. Segundo Andrade, a utilização do processo de fotogravura para a publicação de fotografia não se repetiu mais no século XIX, após a publicação descrita.

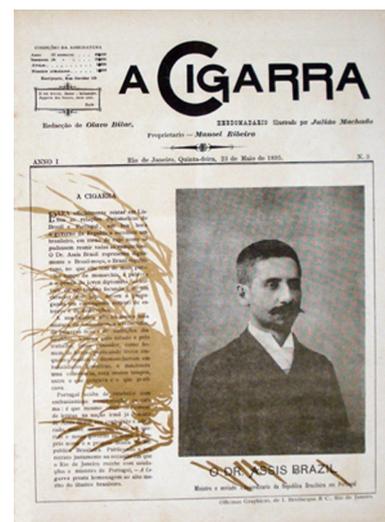


Figura 4.3. Publicação de fotogravura na capa d'*A Cigarra*.



Figura 4.4. Suplemento ao nº 2 d'*A Cigarra*, primeira vez que uma fotografia foi publicada na revista.

A Cigarra era publicada em duas cores: o preto e uma cor auxiliar, tais como verde, laranja, azul, ocre. As cores auxiliares eram comumente apresentadas em tons esmaecidos, compondo os fundos das páginas e preenchendo as imagens. Geralmente, as páginas dedicadas ao conteúdo textual eram impressas em preto, independente de haver ilustrações. Segundo Cássio Loredano, esse sistema de reprodução das ilustrações era denominado “cor indicada”, ou “cor aplicada”, que consistia na produção de duas matrizes para impressão, uma com o desenho a “traço”, que era sempre impresso na cor preta, e, outra, para a aplicação da cor. O processo foi descrito por Loredano quando investigou o modo de produção do parque gráfico Pimenta de Melo, nas primeiras décadas do século XX. Pela similaridade do resultado alcançado n’*A Cigarra*, será apresentada a descrição do processo investigado pelo autor:

[...] consistia em o desenhista fazer o “traço”, isto é, tudo o que é para sair em preto na revista, e mandar para a oficina confeccionar o clichê; feito o quê, o original “subia” de volta para o desenhista indicar a(s) cor(es) com pinceladas muito lavadas sobre o “traço”; que “descia” outra vez para o chefe da oficina determinar a aplicação do que o artista indicara, mandando fazer outro clichê para cada cor (Loredano, 2002, p. 60).

No caso da revista *A Cigarra*, não se tratava de clichês, como já foi explicado, e só eram necessárias duas matrizes, uma para a cor preta e outra para a segunda cor, que funcionava como preenchimento e fundo das ilustrações. E, além das pinceladas lavadas, era produzida uma série de formas de preenchimento que incluíam pinceladas, espargido, *ben day* e outras.

As ilustrações eram o grande diferencial da publicação. As páginas dedicadas a elas eram dinâmicas, possibilitavam outras formas de articular os elementos gráficos, e se

diferenciavam da rígida estrutura das páginas textuais. Além das páginas exclusivas para publicação de ilustrações, n^o 4 *Cigarras* as imagens eram valorizadas também nas outras páginas, com a utilização de títulos desenhados nas seções fixas, e, muitas vezes, em matérias únicas; nas vinhetas ilustradas que eram intercaladas em meio ao texto em algumas edições; e na publicação de ilustrações e charges, que esporadicamente ocupavam parte de uma coluna de texto (figura 4.5). Esses passos iniciais na integração de texto e imagem na imprensa brasileira geraram muitas experimentações e publicações de páginas inusitadas (figura 4.6). Nota-se que nesse periódico a informação visual era tão valorizada que, em muitas edições, a área dedicada às imagens era muito maior que a reservada para os textos. Algumas páginas, tradicionalmente reservadas para a informação textual, eram apresentadas repletas de ilustrações. Esse dado confirma a importância de Julião Machado para a produção da revista, já que era autor da grande maioria das imagens publicadas.

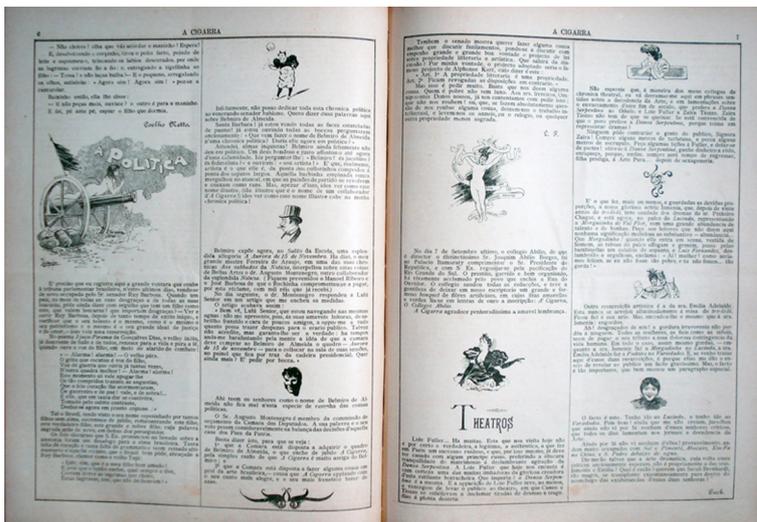


Figura 4.5. Páginas de textos com inserção de títulos e vinhetas ilustradas.



Figura 4.6. Páginas de textos com inserção de títulos desenhados, vinhetas e ilustração em destaque.

Seu traço fixou nas páginas de *A Cigarra* diversas questões relacionadas à sociedade brasileira que viveu no final do século XIX. Pode-se apreciar suas críticas, ironias e brincadeiras, que materializaram em ilustrações diversos assuntos no calor do momento: as questões políticas, a discussão acerca da legalização do divórcio, a nova e sensual dança do maxixe, os problemas de moradia e violência na capital da República, as notícias da estrada de ferro, os problemas de saneamento urbano, os acontecimentos da cidade e os relacionados aos outros periódicos contemporâneos publicados, as notícias sobre personalidades políticas e artísticas, os tipos de pessoas encontradas nas ruas da cidade. Enfim, o mote eram sempre sátiras, críticas ou homenagens, e os assuntos ditados pelo sabor do momento.

Além das novidades na apresentação visual permitida pelos avanços tecnológicos, *A Cigarra* também investiu em inovações editoriais, como o início da publicação de entrevistas, no exemplar de nº 30. O título era “Nossos *Interviews*”, termo usado em língua estrangeira, já que a prática deste tipo de matéria jornalística, à época, não era

usual no Brasil. A segunda entrevista foi publicada na edição 32 e escrita em francês. Essa seção foi publicada apenas duas vezes, pois o último exemplar d'*A Cigarra* foi o de nº 37. Levantam-se duas hipóteses acerca da publicação desta novidade: a primeira considera que a nova seção possa ter sido uma tentativa de compensar os leitores pela saída do redator chefe, Olavo Bilac, poucas edições antes; e, outra, mais plausível, ter se tratado de iniciativa de Pedro Rabelo, que havia assumido o cargo de diretor literário e pretendia deixar sua marca enquanto tal.

Na capa do dia 31 de outubro de 1895, foi publicada uma nota anunciando que Bilac deixava o cargo e que Pedro Rabelo assumia sua função:

Olavo Bilac, que desde o primeiro número da *Cigarra* deu a esta ilustração o concurso inestimável e inigualável do seu talento, por motivos alheios a vontade dos que ficam, mas mantendo íntegra a solidariedade de imprensa que a estes o ligava, deixou o cargo de redator-chefe da *Cigarra*.

Se esta saída nos desconsola e desalenta, os protestos de amizade e solidariedade com que ao realizá-la, nos penhorou, e a promessa formal de escrever a Crônica, fazem com que saibamos, neste abandono cruel, ver no camarada de ontem, o amigo de ontem, de hoje e de sempre.

Entra para a redação da *Cigarra*, como diretor literário, o distinto escritor Pedro Rabelo, cujos trabalhos dispensam mais longa apresentação (*A Cigarra*, nº 26, capa).

O fato é que, mesmo com as novidades implantadas por Rabelo, a revista não resistiu ao novo ano, já que publicou apenas dois exemplares após o início de 1896. Contudo, sabe-se que, para não prejudicar seus assinantes, as assinaturas foram transferidas para a revista *A Bruxa*, a qual entrou em circulação menos de um mês após o encerramento d'*A Cigarra*.

Terminam em 30 de Junho as assinaturas que, tendo pertencido à extinta *A Cigarra*, passaram para a empresa d'*A Bruxa*. Esperamos que os Srs. Assinantes mandem em tempo fazer a reforma dessas assinaturas, para que a remessa

da folha não seja interrompida. Aproveitamos a ocasião para lembrar que nos oferecemos para trocar os recibos da *Cigarra* por coleções d'*A Bruxa* segundo combinação que fizemos com o nosso distinto amigo M. Ribeiro Junior, proprietário daquele antigo hebdomadário (*A Bruxa*, nº 20, capa).

Essa transferência, provavelmente, minimizou o prejuízo que teria o proprietário d'*A Cigarra* caso tivesse que devolver o dinheiro dos assinantes, e incrementou o número inicial de leitores da nova revista ilustrada, *A Bruxa*, que contava com a mesma diretoria, de Olavo Bilac e Julião Machado, e que fez ainda mais sucesso.

A partir de um texto em homenagem a Julião Machado, publicado por Rafael Bordalo Pinheiro em seu periódico português intitulado *Antônio Maria*, descobre-se mais uma pista sobre os motivos que levaram à saída de circulação da revista *A Cigarra*:

Fundou primeiro a *Cigarra*, que alcançou um sucesso enorme, mas que passado um ano foi suspensa pela polícia, por causa de umas páginas cheias de verdade e observação, e que, por isso mesmo, não agradaram as autoridades policiais, a quem visavam (Pinheiro *in Antônio Maria*, 30/04/1896, p. 175).

As “verdades” citadas por Bordalo Pinheiro, e que teriam provocado o fechamento da revista, correspondiam a problemas com relação a censura e perseguição do governo aos ataques publicados na seção política por Olavo Bilac. Tudo começou a desandar quando Bilac, em sua seção “Crônicas”, no exemplar do dia 22 de agosto de 1895, nº 16 – seis edições após terem divulgado ilustrações do funeral de Floriano Peixoto, “O Consolidador da República”, de quem Bilac tinha aversão pelas atitudes ditatoriais e a censura instituída em seu governo – publicou o seguinte texto evocando a Fortaleza da Lage, onde ficou preso:

“Oh! A grande Lage! A espantosa Lage, senhora ilha do meu especial cuidado, porque nela purguei, durante meses, OS MEUS CRIMES POLÍTICOS”. Após a última palavra em versalete, colocara uma chamada, para esta nota, ao pé da página: “Peço ao compositor que escreva isso – OS MEUS CRIMES POLÍTICOS em tipo grosso. Eu exijo que a posteridade saiba desde já que fui criminoso político!” (Magalhães, 1974, p. 190).

Imediatamente depois da publicação dessas declarações, Manoel Ribeiro Junior, proprietário da revista, interveio e nomeou como diretor José Barbosa. Supõe-se que pode ter havido receio de retaliações às manifestações antiflorianistas de Bilac, em um momento carregado pela exaltação dos jacobinos, a poucos dias do falecimento de Floriano Peixoto. Bilac se desinteressou pela revista menos de dois meses após essa mudança de direção e deixou o corpo editorial no final do mês de outubro de 1895. A publicação perdia, naquele momento, um de seus diferenciais: o talento de Bilac no comando de seus textos.

Outro indício do declínio d’*A Cigarra* foi a crise financeira apontada pelas inúmeras chamadas para renovação das assinaturas na virada do ano, que pode ter contribuído para seu fechamento. Uma hipótese para explicar a perda presumível de assinantes é que a saída de Bilac possa ter ocasionado algum desinteresse ou mesmo descontentamento dos leitores.

Segundo Magalhães, João de Souza Lage, que era o agente comercial d’*A Cigarra* em São Paulo, voltou em 1896 ao Rio de Janeiro, cheio de dinheiro, para fazer propaganda do novo governo paulista e com novos planos. Após descobrir, entre os governantes paulistas, o “segredo” dos cofres públicos, que deu origem a sua vasta fortuna, se associou a Bilac para publicar uma nova revista e convidou Julião Machado para assumir a direção artística. O aceite

do ilustrador teria sido o golpe fatal n’*A Cigarra*, que já se arrastava financeiramente. A partir dessa nova associação, que mantinha os mesmos Olavo Bilac e Julião Machado no comando, lançou *A Bruxa*, que apresentava as mesmas características gráficas e editoriais (Magalhães, 1974, p. 190).

Assim, pode-se concluir que os fatos apresentados estão relacionados e que o encerramento das atividades d’*A Cigarra* ocorreu por uma sucessão de acontecimentos, culminando no lançamento d’*A Bruxa*, sob a mesma direção literária e artística.

4.1.1 Capas

As capas d’*A Cigarra* seguiam um padrão predeterminado de apresentação, com o cabeçalho composto por seu logotipo, data, número e ano da edição, valores das assinaturas e do exemplar avulso, nomes dos principais colaboradores na produção do conteúdo, e, ainda, um dístico de Jean-Antoine de Baïf, poeta francês do século XVI: “*Il est hyver, danse: faineante. Appren des bestes, mon ami*”² (Magalhães, 1974, p. 189). Este lema, ou epígrafe, era apresentado do lado esquerdo e topo da capa, dentro de uma moldura decorada (**figura 4.7**). Na crônica de apresentação da edição inaugural da revista foi citado texto parecido, da famosa fábula da cigarra e a formiga, de La Fontaine.

Retomando a citação do texto inaugural em relação à revista ilustrada francesa *Gil Blas*, podemos traçar aqui um paralelo de similaridades gráficas e editoriais com *A Cigarra*.

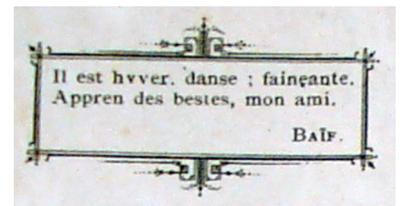


Figura 4.7. Epígrafe apresentação na capa d’*A Cigarra*.

² “É inverno, dance: folgue. Aprenda com os animais, meu amigo” (tradução livre).

As duas revistas tinham formato pequeno, se comparadas às outras publicações da época, possuíam 8 páginas e utilizavam seus títulos compostos em caixa alta e hastes grossas. Outro paralelo era a epígrafe apresentada junto ao cabeçalho na capa: o d’*A Cigarra* já foi apresentado, e o da revista francesa “reproduzia uma frase do prefácio de uma edição do romance *Gil Blas de Santillane* (1715-1735), de Alain René Lesage: ‘*Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd’hui et recommencer le lendemain*’³, que teria sido escrito por Jules Janin (1804-1874)” (Simões Jr., 2007, p. 249-250). Segundo Simões Jr., o lema da *Gil Blas* explicava que a revista se propunha a divertir o leitor e a epígrafe d’*A Cigarra* sugeria a diversão a quem era avesso a ela.

Objetivos semelhantes levaram a soluções diferentes, adequadas provavelmente ao presuntivo nível cultural dos leitores: *A Cigarra* ostentava maior número de desenhos e vinhetas, enquanto *Gil Blas* trazia textos mais longos (Simões Jr., 2007, p. 250).

As semelhanças gráficas e editoriais entre as duas revistas indicam que *A Cigarra* foi projetada com inspiração na *Gil Blas*. A suposição é confirmada com a informação de que, em 1898, Julião Machado lançou o hebdomadário ilustrado *Gil Braz*, cujo nome deixava clara a origem de sua inspiração (Simões Jr., 2007, p. 250).

Diversos elementos compõem a linguagem visual de um periódico, sendo o cabeçalho um dos mais importantes porque é a identificação da revista para o público leitor. A revista manteve o mesmo logotipo durante todo o seu período de publicação, o que fortalecia sua identidade, diferentemente de vários periódicos contemporâneos que atrelavam seu título a uma ilustração, com mudanças periódicas do cabeçalho.

3 “Divertir a gente que passa, agradar-lhes hoje e começar de novo no dia seguinte” (tradução livre).

Seu logotipo era composto por tipografia sem serifa, e diagramada de forma peculiar, com o C englobando o i e parte do g, arranjo que representava a marca da revista. As terminações das hastes direitas das letras G, RR e último A, foram prolongadas simulando uma descendente (**figura 4.8**). A partir do exemplar de nº 7, o logotipo com o nome da revista passou a ser usado também no título do texto da capa, aparecendo duas vezes na mesma página.

Abaixo do cabeçalho existia uma fórmula rígida de apresentação de informações, dividida em duas colunas, a da esquerda, mais estreita, reservada a textos, e, a da direita, área maior, reservada para a publicação das charges de Julião Machado (**figura 4.9**). Essa estrutura foi seguida fielmente como forma de apresentação da capa da revista, só havendo uma exceção, quando a coluna de texto foi suprimida por uma caricatura publicada em destaque, na edição de nº 11 (**figura 4.10**).

O texto da capa era, comumente, composto por várias pequenas notas. Visava a fornecer informações sobre a edição e sobre as assinaturas, um meio de divulgar e tentar aumentar as vendas das assinaturas e exemplares avulsos. Na capa também foram inseridas duas seções ligadas à publicação de charges, relacionando as brincadeiras sobre cigarras e formigas com personalidades da sociedade brasileira. As duas seções ilustradas, que eram publicadas alternadamente na capa da revista, classificavam os retratados considerando que “Cigarras” eram artistas, escritores, músicos, escultores, atores, e que “Formigas” eram comerciantes, políticos, diplomatas e outros.

Com a charge de Lulú Senior inauguramos neste número a seção *Cigarras*. Nesta seção arquivará *A Cigarra* as



Figura 4.8. Logotipo.

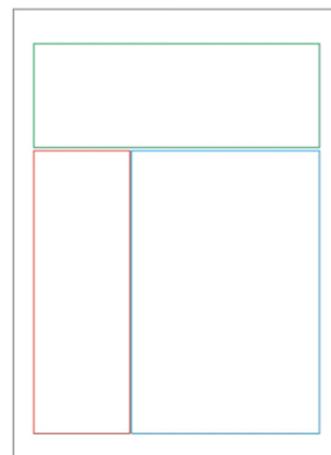


Figura 4.9. Estrutura de construção da capa.



Figura 4.10. Capa peculiar quebra a regra de apresentação gráfica.

seguintes figuras de artistas, escritores, músicos, escultores, atores, *cigarras*, enfim:

Machado de Assis, José do Patrocínio, Coelho Netto, Henrique Chaves, Martinho Garcez, Joaquim Nabuco, Luiz Murat, Andrade, Bernardelli, Rocha, José Barbosa, Ramiz Galvão, Dermeval da Fonseca, José Mariano, Figueiredo Coimbra, Medeiros de Albuquerque, Thomaz Ribeiro, Arthur Azevedo, Ângelo Agostini, Aluisio Azevedo, Salamonde, Guanabario, Eugenio de Magalhães, Nilo Peçanha, Belmiro, Carlos Dias, Adelina Lopes d'Almeida, d. Francisca Julia da Silva, etc., etc.

Alternadamente, daremos a seção *Formigas*, galeria de comerciantes, políticos, financeiros, diplomatas:

Conde de Figueiredo, dr. Prudente de Moraes, dr. Piza e Almeida, conde Sebastião de Pinho, Mme. Guimarães, Manoel Ribeiro, Visconde de Guahy, Candido Sotto Maior, Barão Drumond, Madame Elisa Dreyffus, Silva Cotta, A. de Siqueira, Visconde Ferreira de Almeida, Freitas Brito, barão do Alto Mearim, Juca Florista, Celestino da Silva, Visconde de S. Luiz de Braga, Visconde de Carvalhaes, Luiz Canedo, Azevedo Ferreira, Cambyaso, Julio Braga, Paul Frontin, Carlos Sampaio, Barão d'Oliveira Castro, Leon Decaps, dr. Francisco Portella, Luiz de Rezende, etc (*A Cigarra*, nº 5, capa).

O texto publicado na ocasião do lançamento das seções divulgava uma lista com diversos nomes para exemplificar quem seriam as cigarras e as formigas. Tal lista se apresenta hoje como uma fonte de dados preciosos sobre como eram percebidas algumas personalidades de destaque da época.

Em cada edição uma personalidade era retratada na capa da revista, por uma caricatura de Julião Machado, e, na coluna de texto, muitas vezes eram publicadas informações sobre o personagem em questão (**figura 4.11**). Na edição inaugural das seções “Cigarras” e “Formigas”, nº 5, o homenageado era Lulu Sênior, que foi representado sentado em uma cadeira, escrevendo uma crônica, com vários desenhos de pessoas saindo de seu papel e, ao seu pé, estavam os periódicos *Gazeta de Notícias* e *A Notícia* (**figura 4.12**). Essas duas seções são exemplos de como *A Cigarra* possuía propostas inovadoras, fugindo do lugar



Figura 4.11. Capa que inaugurou a seção Formigas.



Figura 4.12. Capa que inaugurou a seção Cigarras.

comum e usando seu nome como pretexto para criar conteúdo exclusivo e peculiar.

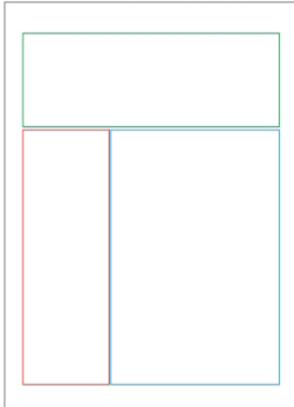
4.1.2 Miolo

A Cigarra manteve o mesmo formato de página e mancha gráfica durante todo o tempo em que foi publicada, sendo o formato fechado com aproximadamente 25,5cm de largura por 33,5cm de altura, e o da mancha gráfica 21,8cm de largura por 29,3cm de altura. Não há como precisar o formato da página, pois a coleção da revista encontra-se encadernada na Biblioteca da Casa de Rui Barbosa. A estrutura de divisão e apresentação das páginas seguia sempre o mesmo padrão, com a margem demarcada por caixa de fios simples, páginas de texto divididas sempre em duas colunas de mesmo tamanho (10,9cm de largura) e páginas dedicadas à ilustração, livres para receber qualquer tipo de imagem e composição. Ainda que houvesse exceções esporádicas, pode-se traçar um esquema de diagramas das páginas (**figura 4.13**).

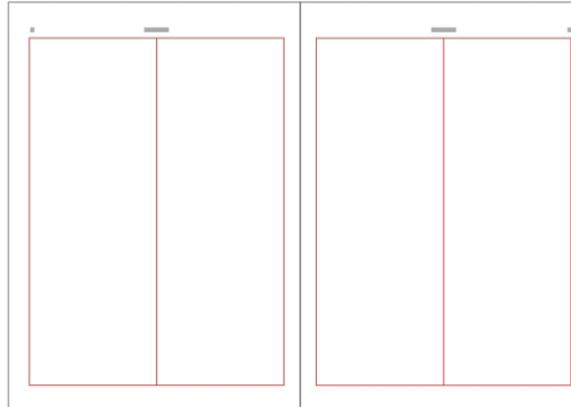
Estrutura básica das páginas d'A Cigarra

- Texto
- Imagem
- Limites da página
- Cabeçalho miolo (título e número da página)
- Cabeçalho capa e título de seção fixa ilustrado

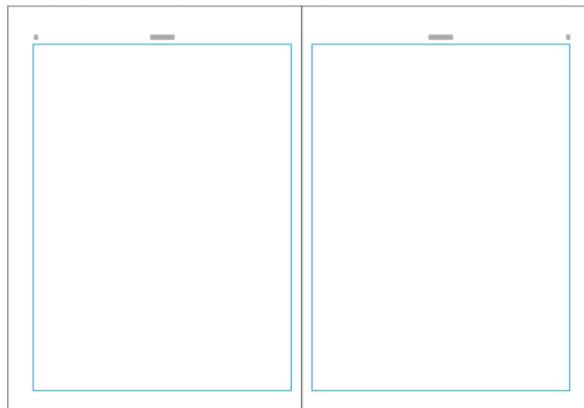
Capa



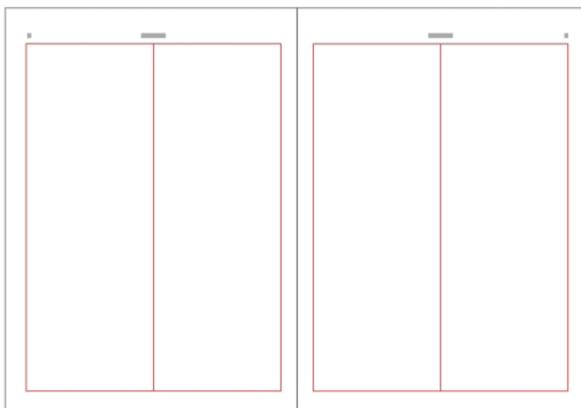
Páginas 2 e 3



Páginas 4 e 5



Páginas 6 e 7



Página 8



Figura 4.13. Estrutura das páginas d'A Cigarra.

O cabeçalho do miolo, ou seja, de suas páginas internas, aparecia acima da caixa que delimitava a mancha gráfica, na margem superior na página. O nome da revista era apresentado sempre em caixa-alta e centralizado, e o número da página era alinhado horizontalmente em relação ao nome da revista e localizado sempre no canto exterior da folha. A partir do exemplar de nº 20, o logotipo da revista passou a ser utilizado também no cabeçalho do miolo, no lugar do nome da revista; aqui o uso era interessante, já que reforçava a marca da empresa (figura 4.14).

A divisão vertical das colunas de texto foi efetuada com a utilização de fios simples, de espaço em branco, e de vinhetas decorativas, sendo experimentada uma mescla de soluções. Na página 6 da edição de nº 2, por exemplo, para demarcar a separação vertical do texto, uma delicada espada foi disposta no topo da página, com sua lâmina entre as colunas (figura 4.15). Na edição nº 3, p. 2, numa crônica sobre chineses, a separação das colunas de texto foi realizada por ideogramas (figura 4.16). A partir do exemplar de nº 4, a separação vertical das colunas de texto passou a ser feita sempre com o uso de fio simples. Já a separação horizontal das matérias era efetuada por fios simples, espaços em branco, títulos, vinhetas tipográficas e ilustradas.

O uso sistemático de imagens nas edições de *A Cigarra*, no final do século XIX, pode ser explicado pelos avanços tecnológicos que agilizaram e baratearam o processo de produção de imagens, fazendo com que pudessem atingir as massas, pela primeira vez. Não havia regularidade em relação ao emprego de vinhetas e imagens nas páginas dedicadas à publicação de textos. N^o *A Cigarra* foram utilizados diversos tipos de clichês tipográficos, que eram comprados prontos, e também as vinhetas criadas por Julião Machado. Fazendo

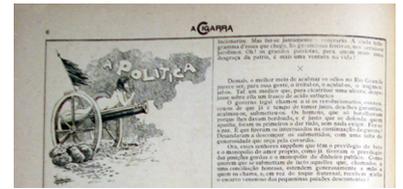


Figura 4.14. Cabeçalho do miolo composto com logotipo.

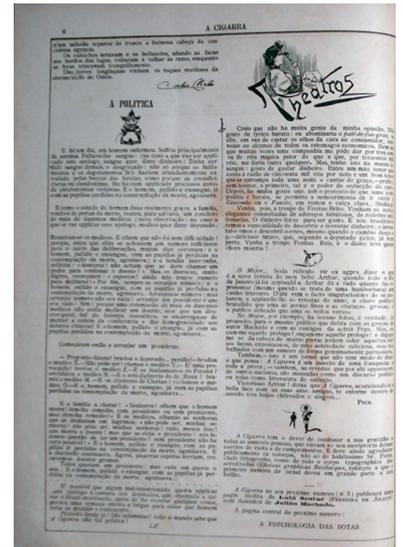


Figura 4.15. Separação vertical de colunas feita com vinheta de espada.



Figura 4.16. Separação vertical de colunas feita com vinhetas de ideogramas.

uso da facilidade da montagem da matriz litográfica plana a partir da transferência de textos e imagens, foram publicadas diversas vezes ilustrações e charges nas páginas de texto.

Outro conteúdo imagético importante, em meio às páginas de texto, são os títulos das seções fixas, que no caso d’*A Cigarra* eram: “Crônica”, “Política” e “Teatros” (que posteriormente passou a se chamar “Vida Noturna”). Eram títulos produzidos com letras desenhadas e ilustrações (figuras 4.17). No princípio, era publicado um novo desenho para o título a cada edição. Depois, passou a ser usado um mesmo título decorado, mas não de modo sistemático, pois era comum fugir desse modelo em algumas edições.



Figura 4.17a. Título seção Crônica, nº 2, 1895.



Figura 4.17b. Título seção Crônica, nº 4, 1895.



Figura 4.17c. Título seção Crônica, nº 9, 1895.



Figura 4.17d. Título seção Crônica, nº 25, 1895.



Figura 4.17e. Título seção Política, nº 1, 1895.

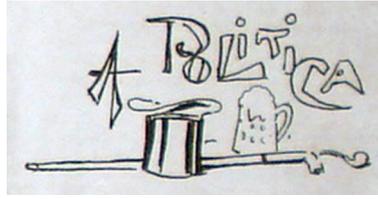


Figura 4.17f. Título seção Política, nº 3, 1895.



Figura 4.17g. Título seção Política, nº 4, 1895.

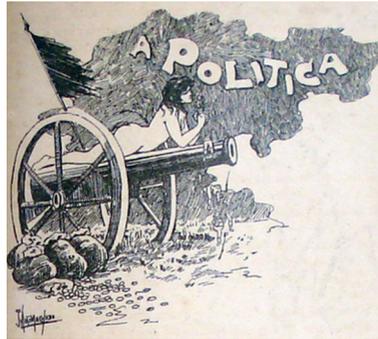


Figura 4.17h. Título seção Política, nº 27, 1895.



Figura 4.17i. Título seção Teatros, nº 2, 1895.



Figura 4.17j. Título seção Teatros, nº 4, 1895.



Figura 4.17l. Título seção Teatros, nº 7, 1895.



Figura 4.17m. Título seção Teatros, nº 9, 1895.



Figura 4.17n. Título seção Teatros, nº 18, 1895.

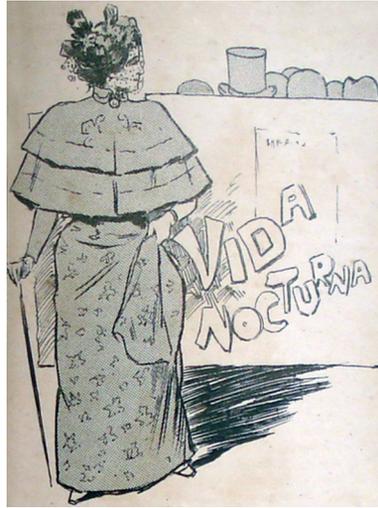


Figura 4.17o. Título seção Vida Noturna, nº 21, 1895.



Figura 4.17p. Título seção Teatros, nº 23, 1895.



Figura 4.17q. Título seção Vida Noturna, nº 25, 1895.



Figura 4.17r. Título ilustrado avulso, nº 2, 1895.



Figura 4.17s. Título ilustrado avulso, nº 3, 1895.



Figura 4.17t. Título ilustrado avulso, nº 4, 1895.



Figura 4.17u. Título ilustrado avulso, nº 4, 1895.



Figura 4.17v. Título ilustrado avulso, nº 5, 1895.



Figura 4.17x. Título ilustrado avulso, nº 8, 1895.

A apresentação do título ilustrado da seção “Vida Noturna”, publicado nas edições de nºs 30 e 37, remetia ao espírito *fin-de-siècle* (figura 4.18). As linhas orgânicas e fluidas que compõem a imagem da elegante mulher e o uso da cor chapada na representação de seu pomposo chapéu lembram os cartazes franceses do final do século XIX, especialmente a produção de Toulouse-Lautrec, ilustrada aqui pelo cartaz produzido para a casa de shows Folies-Bergères, intitulado *Les Pudeurs de M. Prudhomme*, uma litografia datada de 1893 (figura 4.19).

Além da análise gráfica das páginas da revista *A Cigarra*, examinou-se pontualmente questões editoriais. Sabe-se que Olavo Bilac redigia desde a crônica principal, que assinava com suas iniciais, O. B., ou com seu



Figura 4.18. Título ilustrado da seção Vida Noturna, nºs 30 e 37, 1895.

pseudônimo Fantasio, até os textos das seções política e teatral, nas quais usava as assinaturas de Puck ou L. F., do antigo pseudônimo L. Flamínio, ou Lucius Flaminius, que utilizava anteriormente na revista *Vida Semanária*. Dentre os colaboradores d'*A Cigarra*, também estiveram: Coelho Netto, que assinava Caliban e publicava prosas, Luís Murat, com seus versos, e, ainda, Aluísio Azevedo, Guimarães Passos, Artur Azevedo, Pedro Rabelo e B. Lopes (Magalhães, 1974, p. 190).

Mesmo em seções mais sisudas, como “Política”, a revista chamava a atenção, pois, com sua voz destemida, provocava intrigas e dissabores. A princípio, o autor da seção anunciava seu papel como colaborador responsável pelo árduo assunto e citava as pedras atiradas contra ele: ou seja, as críticas recebidas como resposta aos seus textos.

Já tive as orelhas em fogo, recebendo uma áspera repreensão. Disseram-me que isto é uma folha risonha, para cujas colunas não se deve trazer o clarão sangrento e o eco feroz das batalhas que se ferem lá fora. Santo Deus! Quando a *Cigarra* me encarregou desta seção, não quis com certeza que eu viesse para aqui desmanchar-me em versos líricos. Não posso fazer política como *Fantasio* faz crônica, passando pela semana como gato por brasas, especulando com as frases, iludindo o leitor, e escolhendo dos assuntos justamente aqueles que menos lhe possam angariar uma sova, ou, pelo menos, uma dessas sedutoras descomposturas que andam tão em moda pela imprensa.

Mais valeria então substituir esta seção por uma outra, de modas ou de *Sport*. Contudo, o público exige política. A opinião deste colaborador d'*A Cigarra* é ardentemente reclamada pelas almas que se preocupam com o futuro da pátria. Que hei de eu fazer? Sabei! Esta coluna é o chão em que Santo Estevam se estendeu para receber as pedradas do martírio. Cantem-me embora as pedras sobre as costas! Sou obrigado a sorrir, e a pedir mais pedras, achando-as, por amor do dever, mais leves e mais acariciadoras do que pétalas de rosas. (*A Cigarra*, 13/6/1895, nº 6, p. 7).

A autoria dos textos publicados na seção “Política” escondia-se por trás do anonimato. Após fazer severas críticas ao governo, o assunto era encerrado com a assinatura L. F.



Figura 4.19. *Les Pudeurs de M. Prudhomme*, litografia de Toulouse-Lautrec, 1893.

Nunca foi dada nenhuma pista sobre a autoria dos textos, até que Olavo Bilac passou a ser criticado e responsabilizado pelas análises publicadas na seção “Política”. Para tentar isentá-lo dos ataques, foi publicado um texto argumentando a inocência de Bilac, e sugerindo uma falsa pista para o nome do suposto autor das críticas políticas, um jogo de esconde, com o intuito de apaziguar os políticos descontentes:

Não há leitor d’*A Cigarra* que não deseje saber quem é L.F. – Não direi quem sou: mas direi quem não sou. Quando o meu amigo Olavo Bilac me pediu que tomasse conta desta seção d’*A Cigarra*, ponderei que os meus cabelos brancos ficariam mal aqui. <<*A Cigarra* é moça e jovial! Que posso eu, já tão velho, fazer dentro dela?>> - Mas, Bilac, que sabe, quando é preciso, adular e mentir, disse-me, entre dois abraços: <<Deixe disso, doutor! *A Cigarra* é até capaz de dar mocidade à atriz Ismenia!>> E, pois, entrei para *A Cigarra* onde, forçando a minha índole, tenho procurado ser alegre e moço... Infelizmente, às vezes, como no passado número, o conselheiro Acácio, que há dentro de mim, surge com todo o seu dogmatismo rebarbativo, e todas as suas pesadas maneiras. E o meu amigo Bilac está pagando caro a impertinência que me obrigou a vir para aqui fazer de moço: as populações, não atinando com o meu nome, já dizem que L. F. é ele, - ele, Bilac. Coitado!

Fiquem as populações sabendo que entre Bilac e L. F. há um abismo. Ele tem vivido a fazer versos e eu tenho vivido a fazer artigos de fundo. Não insultem o rapaz, não magoem o poeta. E, se querem saber o meu nome e completar as minhas iniciais, procurem um *Almanak Laemmert* de 1889, que acharão o meu nome entre os deputados da penúltima câmara do império. E, dito isto, vamos ao Amapá (*A Cigarra*, nº 21, p. 3).

Mesmo sabendo que Bilac era o responsável pela redação da seção política, pesquisou-se a pista dada por ele e não foi encontrado nenhum nome que pudesse ser identificado como L.F. no *Almanaque Laemmert* de 1889. O falso desementido não significa que Bilac não publicasse textos desde o início da trajetória da revista, mas que foi obrigado a se conter e censurar por medo de represálias. A época era de ameaças à imprensa, de modo geral; e o assunto chegou a causar grande repercussão quando vários homens de imprensa foram ameaçados de morte. *A Cigarra*

publicou charge na ocasião das ameaças com o intuito de tornar público o perigo iminente, assim como de proteger os ameaçados, revelando seus nomes (figura 4.20). Dessa forma, com o título de “Club da Morte”, foi veiculada página com desenho de um homem encapuzado, segurando uma lista de possíveis vítimas: “José do Patrocínio, Annibal Falcão, Angelo Agostini, Ketele do Ladário, o Cambio e o “Bicho”, e, abaixo dos nomes, a sigla R.I.P. (*Requiescat in pace – Descanse em paz*). O desenho foi feito em preto, em *crayon*, e, atrás da figura do encapuzado há a representação de uma caveira. Em torno dessa figura, ronda uma sombra escura e macabra; e, ao fundo, escorrem gotas de sangue vermelho, desenhadas com pincel. Na base da página foi redigida a seguinte legenda:

Consta que vários cidadãos se reuniram em Club Negro, destinado a eliminar pelo punhal, pelo revólver e pelo veneno os inimigos da tranquilidade pública. Os abaixo assinados lembram timidamente a esses cavalheiros que, enquanto estão com a mão na massa, bem podem eliminar também alguns dos seus credores, - podendo mesmo os suplicantes fornecer secretamente ao comitê uma lista dos mais implacáveis (*A Cigarra*, nº 10, p. 8).

A legenda foi assinada de próprio punho por Olavo Bilac e Julião Machado, assumindo a responsabilidade pela divulgação do conteúdo explosivo. Nas duas edições seguintes, a repercussão acerca das ameaças foi assunto de destaque n’*A Cigarra*. Na edição de nº 11, a crônica de Bilac, ou melhor, de Fantasio, foi dedicada ao tema:

Às pessoas amáveis (e quantas senhoras entre elas!), às pessoas amáveis que têm pedido notícias da minha saúde, - receosas de que o *Club da Morte* haja liquidado este cronista – devo agradecer com o coração nas mãos. Não! Ainda não morri. Ainda aqui estou, abraçado à minha amada *Cigarra!*

Pobre, fraca, sobressaltada *Cigarra!* Quantos sustos, quantas amarguras lhe temos nós todos causado, eu, o Julião, o Manoel, o L.F. e o Puck!



Figura 4.20. Página denunciando ameaças à imprensa.

Na crônica, Bilac se refere aos principais colaboradores da revista: Fantasio, Puck e L.F., que são pseudônimos dele próprio; Julião Machado; e Manoel Ribeiro Junior, o proprietário da empresa. Destaca, ainda, no texto, a fala da própria *Cigarra*, que, segundo ele, estava triste e assustada por conta da política:

Mas, *A Cigarra* não me obedeceu e falou:

<<Pois é a política! É a política! Que mal fiz eu a vocês, para que me tirassem das altas galhadas verdes, meu berço e meu túmulo, onde eu nascia e morria cantando, nascida do verão e morta com ele? Deram-me vida nova, obrigaram-me a ficar cantando em pleno inverno, salvaram-me da morte... mas arremessaram-me à política. Por quê? Porque me deram vocês a imortalidade, se tinham de prostituir a minha voz, obrigando-a a cantar sobre um pântano? Cruéis! A vida de um dia, no cimo ondeante de uma floresta, desfeita e os perfumes como um incensário, vale mais que a vida de um século dentro de um atoleiro!>>

[...]

Não morras, *Cigarra*! Que eu também, apesar do *Club da Morte*, ainda estou vivo. Creio mesmo que ainda estão vivos todos os vinte e sete mártires inscritos no livro negro do *Club*.

Ah! É que decididamente matar é uma coisa difícil! É pelo menos muito mais difícil que morrer...

Fantasio (*A Cigarra*, nº 11, p. 2 e 3).

As palavras são audaciosas e, ao mesmo tempo, uma forma de se proteger, tornando público que estavam sendo ameaçados e divulgando o motivo, deixando claro de quem seria a responsabilidade caso eles, ou um dos 27 apontados pelo “Club da Morte”, sofressem algum atentado. Além disso, como outros homens de imprensa faziam parte da lista negra, existia uma ajuda mútua, um colaborando em defesa do outro. Isso pode ser visto na capa da edição de nº 12 d’*A Cigarra*, quando foi publicado um texto enviado pelos colegas da revista *Don Quixote*, editada por Ângelo Agostini, que também sofria ameaças:

A Cigarra agradece ao amável colega *Don Quixote* estas amáveis linhas:

Esplendido! O n. 10 d'*A Cigarra*. A figura alegórica <<O clube da Morte>> com aquelas lágrimas de sangue a escorrer é estupenda de ironia humorística. Esta página é assinada pelo Olavo Bilac e Julião Machado, dois verdadeiros artistas. A arma do primeiro é a pena e os seus belos escritos parecem desenhos. A do segundo é a pena ou o lápis e os seus desenhos parecem verdadeiros artigos literários. Não é preciso dizer quem os fez; mas se não é o diabo, com certeza, foi o espírito e o humorismo que os ajuntou.

Muito desejamos que o público auxilie, como merece, esse jornal, o único entre nós verdadeiramente primo-irmão dos melhores que se publicam em Paris. Digo Paris, porque o espírito d'*A Cigarra* é o verdadeiro espírito Gaulez que o Julião trouxe consigo, mas que, forçoso é confessá-lo, encontrou já aqui encarnado no seu companheiro, redator Olavo Bilac (*A Cigarra*, nº 12, capa).

Além da referência à página dedicada às ameaças do “Club da Morte” e sua dramaticidade conferida, principalmente, pela representação das gotas de sangue escorrendo, o texto é cheio de elogios aos responsáveis pela publicação d'*A Cigarra*, Olavo Bilac e Julião Machado. Compara a revista aos jornais ilustrados de Paris e faz menção a Julião Machado, como responsável por trazer da Europa as características que faziam *A Cigarra* ter destaque entre as demais.

Mais uma vez é possível relacionar uma ilustração de Julião Machado com a produção de Toulouse-Lautrec. A página intitulada “Club da Morte” comporta ecos distantes do cartaz de Lautrec, *Aristide Bruant em seu Cabaré*, de 1893, tanto no emprego ousado das chapadas de vermelho quanto na semelhança entre as figuras vestidas de chapéu e capa (figura 4.21).

4.1.3 Ilustrações especiais

Ainda que seja possível identificar estruturas de apresentação bem definidas das páginas d'*A Cigarra*,



Figura 4.21. *Aristide Bruant em seu Cabaré*, Toulouse-Lautrec, 1893.

existem casos que fogem aos padrões e se destacam dentre os demais. Especialmente nas páginas dedicadas às ilustrações, têm-se exemplos de composições inusitadas, que rompem completamente com o modelo: por exemplo, a publicação de partituras, como na página 8 da edição de nº 7 (**figura 4.22**). Neste caso, a partitura foi desenhada dando ênfase à textura característica do *crayon*, em preto e vermelho. Na coluna da esquerda, foi desenhada uma mulher tocando violão, sentada, em alusão à cigarra. O título da música e o nome de seu autor foram desenhados acima e abaixo da representação da mulher, formando um só bloco com a imagem, unidos pela textura do fundo. Nessa composição podem ser identificadas três técnicas comumente utilizadas por Julião Machado. O *crayon* predomina na ilustração, que apresenta textura típica da litografia. Em segundo lugar, o ilustrador se utiliza da raspagem, método que simula a xilogravura, para trabalhar detalhes de linhas cruzadas sobre o fundo texturado, detalhando assim o plano de fundo. Ainda pode-se identificar o uso do pincel na aplicação de cor chapada em torno do quadro da ilustração, sendo as pinceladas facilmente identificadas por sua forma.



Figura 4.22. Composição inusitada na ocasião da publicação de uma partitura.

Outro exemplar marcante é uma página que traz poema manuscrito de Arthur Azevedo, onde a letra cursiva faz a página se assemelhar a uma carta (**figura 4.23**). Nas margens superior e esquerda da página, em volta do poema, está desenhada uma moldura decorativa composta por harpa, folhas, arabescos e um retrato de mulher emoldurado em óculo circular. Toda a moldura decorada foi elaborada a traço, característica marcante das ilustrações de Julião Machado, e, acima do poema, aparece seu título desenhado em versalete, com tipo em *outline* e bordas arredondadas. Essa composição foi impressa em preto e branco,

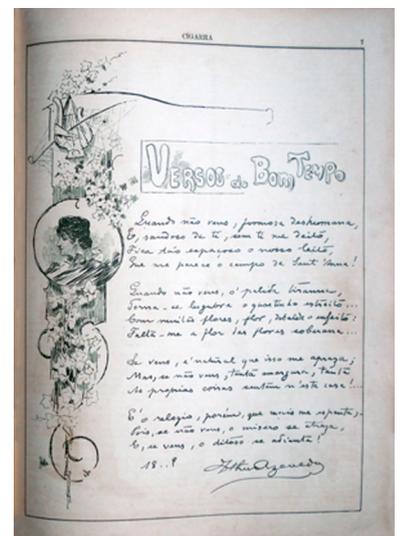


Figura 4.23. Publicação de poema manuscrito com moldura desenhada.

na edição de nº 11, na página 7, que era usualmente reservada à publicação de conteúdo textual.

Outra página digna de ser analisada foi publicada na edição de nº 14, por conta da despedida de um grande ator italiano, Ermete Novelli, que atuou nos teatros cariocas. Nesta ocasião, a seção “Teatros” recebeu tratamento especial e deu destaque ao fato (**figura 4.24**). Além do texto informando o acontecimento, a página recebeu uma grande ilustração a traço, que representava *A Cigarra*, na figura de uma mulher, descortinando uma peça sendo encenada no palco. A ilustração permitia ao leitor perceber pelo menos três planos, já que também representou a plateia, além do palco e da mulher à frente da cortina. O nome da seção “Teatros” foi escrito em caixa alta e baixa, *outline*, por cima do desenho, com suas letras distorcidas e dispostas sem seguir um eixo horizontal de alinhamento. Essa ilustração ocupava toda a parte superior da página, em grande destaque; abaixo havia uma coluna de texto à direita, e à esquerda uma caricatura do ator, com título acima dos limites do desenho. Todo o fundo dos dois quadros de ilustrações foi produzido com aplicação de *ben day* reticulado e sobreposição de linhas verticais feitas a bico de pena. Na representação da cortina e da mulher, com sua pomposa vestimenta, o detalhamento de linhas a bico de pena preenche e dá volume às figuras. O quadro de fundo da ilustração, localizada na base da página, tem dimensões pequenas em relação aos personagens, que foram desenhados sem a tradicional moldura retangular; e um dos personagens coloca o pé em cima da borda inferior da margem, que era sempre composta por fio simples, como se estivesse saindo da página.



Figura 4.24. Composição especial para a seção Teatros.

Na página 7, da edição de nº 16, foi apresentada uma página especial para a publicação da letra da “Ballada Medieval”, de Chiquinha Gonzaga (figura 4.25). A letra da música é manuscrita e possui uma capitular emoldurada por uma caixa de fios simples, enquanto o título e o nome da autora são desenhados em estilo gótico, com hastes finas. Os desenhos da moldura formam um contorno assimétrico e fluido, entrelaçando-se com as bordas mais regulares que delimitam cada ilustração. Trata-se de uma composição livre, cheia de nuances, que agrega diversos elementos distintos: mastro, faixa, fita, papel recortado de modo irregular, gotas escorrendo na base sobre textura de linhas verticais, retrato emoldurado em medalhão, paisagem e mulher representadas em quadro na base esquerda da moldura. No alto, à esquerda, aparecem arabescos desenhados e, entre várias fitas, o nome da autora da música. Essa página, impressa em preto e branco, evidencia grande excentricidade estilística pela conjunção de recortes e misturas de elementos que produzem um efeito visual muito peculiar. Foram identificados desenhos feitos com *crayon*, assim como a técnica da raspagem para simular xilogravura (em torno do título “balada”) e, ainda, pinceladas ao fundo e em volta da partitura.



Figura 4.25. Publicação de letra de música manuscrita, com moldura desenhada.

Muitas vezes nas páginas *d'A Cigarra* o desenho ultrapassava a borda da mancha gráfica, invadindo a área da margem propositadamente, com as figuras se sobrepondo à linha de base, como se estivessem na iminência de sair da página. Na próxima página analisada, também aconteceu de a imagem ocupar parte da área da margem, mas nesse caso não houve essa intenção, o que se deduz pelo fato de que a legenda ocupa espaço em demasia. Foi publicado um desenho feito, supostamente, pela testemunha de um crime, criada

de uma mulher raptada, que teria desenhado e escrito seu depoimento, detalhando o crime (**figura 4.26**).

A página que vai ser lida foi conseguida para *Cigarra* a troco dos mais estranhos e dos mais cruéis sacrifícios. Mas que importa? Se conseguimos dar ao público que nos lê uma prova do cuidado com que zelamos a simpatia que ele nos dispensa! Esta página é um documento do mais alto valor – porque é o depoimento da criada de uma das 5 damas raptadas, durante os últimos 15 dias. Mas não é só um depoimento, é mais alguma coisa! – É o depoimento escrito e ilustrado pelo próprio punho da testemunha, que o assina! Se depois disto os leitores não concordarem que a *Cigarra* é o primeiro periódico das duas Américas – cebo! (*A Cigarra*, nº 20, p. 5).

A ilustração é constituída por desenhos a traço muito rudimentares e legendas manuscritas abaixo de cada representação. Não há quadros separando os acontecimentos, apenas uma ordem lógica de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo. A suposta autora assinou seu depoimento e, ao lado, consta a assinatura de Julião Machado, junto com a informação de que ele fora responsável pela exatidão da cópia do documento. Trata-se de um tipo de humor bem moderno para a época. Essa página foi produzida com fundo chapado azul esmaecido, aplicado com pincel, e este transborda para a margem da página, operando como fundo para a legenda manuscrita que extrapola o espaço usual.

4.1.4 Vinhetas

A inserção de vinhetas em meio às páginas de texto d’*A Cigarra* não seguia regras; antes, seu uso era pragmático. Quando faltava espaço nas páginas de texto, não era publicada nenhuma vinheta e, quando o conteúdo era reduzido, pode-se encontrar até sete vinhetas em uma mesma página (**figura 4.27**).

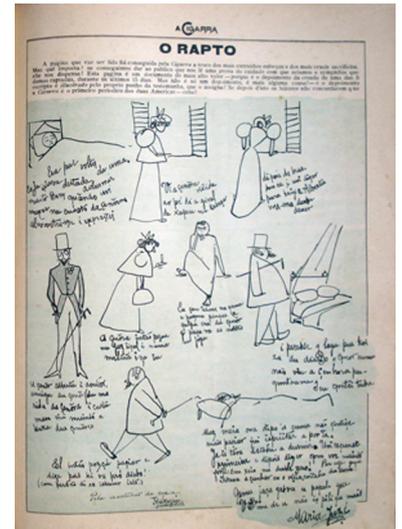


Figura 4.26. Publicação de imagem que ultrapassa a área da mancha gráfica.

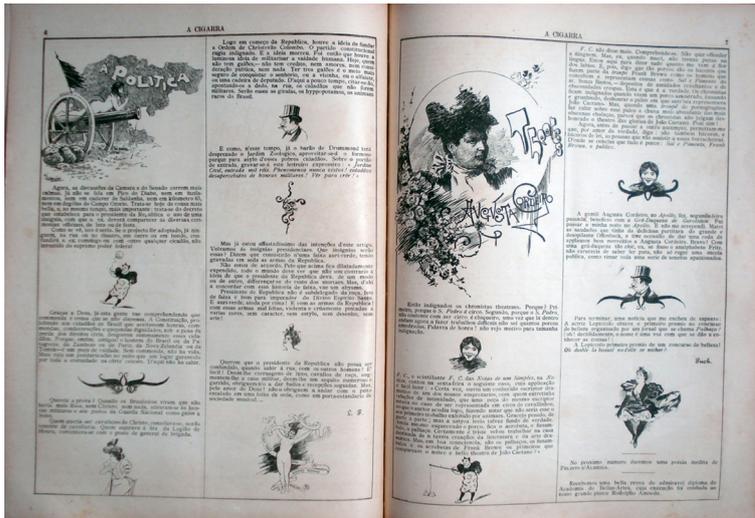


Figura 4.27. Publicação de vinhetas exclusivas.

Além da variação em relação ao uso das vinhetas nas edições, também não se pode definir quais eram as representações padrão, já que novos desenhos surgiam esporadicamente. O que fica claro em relação às vinhetas publicadas é o tema recorrente: a figura feminina era majoritária nas representações, sempre bem vestida e elegante.

A representação de silhuetas de cor chapada e a suntuosidade das linhas que compunham as vinhetas faziam referências às tendências estilísticas do *fin-de-siècle* parisiense, especialmente às produções de filiação pós-impressionista ou simbolista. Ao observar essas características, Herman Lima comenta sobre a ilustração a traço de Julião Machado:

Seus desenhos têm um contorno cada vez mais firme, um recorte mais belo, uma elegância de traço cada vez mais francesa, o que se nota especialmente na evocação das mulheres de ancas largas e seios volumosos, aquelas mulheres das *gay nineties*^[4], duma secreta sensualidade, que o artista volta e meia nos apresenta de calção justo e rijas

⁴ *Gay nineties* é uma expressão inglesa para *fin-de-siècle*, referindo o percebido vigor da vida noturna e dos entretenimentos característicos de Paris na década de 1890.

pernas à mostra, dentre a roda das saias turfadas, com um picante sabor de mistério a que não é alheio um leve toque à Félicien Rops (Lima, 1963, p. 970).

O referido Félicien Rops é ninguém menos do que o célebre pintor, desenhista, litógrafo e gravador belga, associado ao movimento literário simbolista e decadentista, então em voga no final do século XIX, quando ilustrou muitas poesias misturando imagens de sexo, morte e satanismo. Assim como Julião, Rops pintava cenas e tipos da cidade e demonstrava especial fascínio por figuras femininas, em especial as de inserção social pouco convencional⁵. Cabe acrescentar que, apesar de a figura feminina ser maioria nas vinhetas publicadas em *A Cigarra*, muitos outros motivos também foram empregados, tornando-se parte essencial da linguagem gráfica da revista.

As vinhetas eram usadas comumente para separar tópicos, notas e parágrafos na coluna de texto, fazendo uma divisão vertical. Quando não eram usadas as vinhetas ilustradas, produzidas por Julião Machado, a divisão era feita com pequenos clichês que eram comercializados por empresas especializadas. Esses ícones eram simples e repetidos na mesma página; ou seja, eram compradas várias unidades de um mesmo modelo para compor o *layout*. Os tipos mais comuns encontrados n'*A Cigarra* eram uma trinca de asteriscos e um "x" composto com fios simples; contudo, são encontrados também diversos modelos de pequenos arabescos. O uso sistemático desses elementos gráficos foi fundamental para firmar a identidade das páginas da revista, pois o leitor passava a identificar a apresentação gráfica por sua estrutura e aparatos imagéticos.

⁵ Museu Félicien Rops, www.museerops.be/ Acesso em 30/4/2010.

Analisar o acervo d'*A Cigarra* permitiu que se levantassem informações nunca antes publicadas, que complementam a revisão bibliográfica, e também que fosse feita uma análise gráfica, sob a ótica do *design*, para que se entendesse a lógica de produção desse periódico. No próximo capítulo será realizado o estudo da revista *A Bruxa*, que teve sua publicação inaugurada menos de um mês após o encerramento d'*A Cigarra*. O novo empreendimento pode ser considerado uma continuidade do projeto inicial de Julião Machado e Olavo Bilac, que passaram novamente a dirigir juntos uma revista ilustrada.

4.2 A *Bruxa*: trajetória editorial e análise gráfica

A revista *A Bruxa* foi publicada no Rio de Janeiro, então capital da República, de 7 de fevereiro de 1896 a 30 de junho de 1897, somando um total de 64 números. A revista era semanal e circulava todas as sextas-feiras. O exemplar avulso custava 1 mil réis, a assinatura semestral 25 mil réis e a anual 48 mil réis.

Segundo Herman Lima, “não houvera ainda no Rio nem no Brasil tão brilhante empreendimento no jornalismo de fantasia”. Sua divulgação foi realizada por cartazes que surpreendiam, produzidos em guaches de prata e ouro. Os originais foram expostos em cavaletes, nas lojas chiques e confeitarias. A propaganda atraía espectadores nos locais de exibição, e a revista obteve sucesso (Lima, 1963, p. 970).

No número inaugural, *A Bruxa* se apresentou num texto cheio de humor, contando que não era mais aquela de antigamente, feia e pavorosa, e anunciando que, como os

tempos eram outros, “outra é esta *Bruxa*, que hoje aparece, disposta a enriquecer à custa das tuas risadas, povo da cidade carioca!” (*A Bruxa*, 7/2/1896, p. 2). Alertou ainda que poderia se transformar na velha bruxa má se a magoassem, e terminou seu discurso descrevendo o que o leitor encontraria de bom na nova publicação.

Mas é de crer que ninguém a force a essa transformação. E, assim, das suas antigas qualidades, *A Bruxa* apenas duas conservará: o amor da sedução e o amor da indiscrição. Seduzirá, sem recorrer às ervas malélicas, nem às invocações cabalísticas, nem as artes do Demônio: seduzirá com a sua sinceridade, a sua formosura, a sua alegria inalterável, - e os sonetos, e as crônicas, e os contos, e as fantasias, e as caricaturas, e os retratos, e toda a sua cega e incondicional paixão pela Arte. **Não Arte guindada e complicada: mas arte pura, sóbria, verdadeira, sem arrebites, sem bambinelas, sem berloques, ao alcance de todos.** E será indiscreta... E dirá o que sabe... E imaginará o que não sabe... E enfeiteará todo o Brasil... (*A Bruxa*, 7/2/1896, p. 2, grifo meu).

No texto publicado pode-se perceber o posicionamento moderno da revista. Faz menção desdenhosa à postura elitista da arte, guindada e complicada, e afirma a intenção de fazer arte pura e verdadeira em suas páginas. A pretensão de produzir arte ao alcance de todos era um discurso moderno para a época, em sintonia com os ares progressistas da nascente “arte nova” em países como Alemanha, Bélgica e França. A ousada proposta faz todo sentido na medida em que eram publicadas nas páginas da revista diversas estampas, caricaturas, ilustrações, que, até então, haviam sido vistas como arte menor.

O preconceito em relação às artes gráficas devia-se, em parte, à problemática da reprodutibilidade, já que a larga distribuição significava um grau inédito de popularização, quebrando aquilo que viria a ser batizado de “aura” da obra de arte, conforme quis Walter Benjamin em seu célebre ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto produzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido (Benjamin, 1994, p. 168-169).

As mudanças apontadas por Benjamin passaram a ser percebidas com alguma clareza justamente a partir da rápida evolução das artes gráficas, durante o último quartel do século XIX, atingindo um padrão elevado de realização artística. O próprio estatuto da originalidade foi posto em questão, mais do que nunca, pelo uso de técnicas de impressão de imagens, como a cromolitografia para copiar obras de arte consagradas. Causava inquietação o fato de que as reproduções de obras de arte, embora quase perfeitas, não equivaliam aos originais. Com isso, a reprodução massificada passou a ser vista por muitos com desconfiança, como uma degradação da alta cultura e não como uma nova forma de expressão de trabalhos inéditos que podiam ser reproduzidos fielmente inúmeras vezes (Barros, 2008, p. 43).

O uso da gravura na revista *A Bruxa* estava relacionado à produção inédita de imagens e sua reprodução em inúmeros exemplares, deixando a arte acessível a um grande número de leitores. A tensão entre arte pura e aquela ao alcance de todos está implícita nas experiências de Julião no ateliê Cormon, em Paris. Mesmo como ilustrador e produtor de gravuras para grande reprodução, o artista utilizava procedimentos de ateliê, como o uso de modelos para o estudo dos personagens. Pode-se associar aqui o trabalho de Julião ao do Sr. G. no ensaio *O Pintor da Vida moderna*, de Baudelaire, apresentado no capítulo 2, elevando a caricatura ao *status* de obra de arte, e inserindo nas páginas da revista moderna as novas formas de representação e interpretação dos costumes.

Os costumes andavam bem mudados no final de século XIX, justificando a notoriedade do termo *fin-de-siècle*. As entidades infernais, tema nominal d'*A Bruxa*, podem estar associadas ao decadentismo, aos acontecimentos políticos do final do século e mesmo à censura, que já havia assombrado a publicação d'*A Cigarra*. O termo decadentismo se originou nos meios simbolistas franceses, principalmente no âmbito da literatura de autores como J. K. Huysmans e o místico Joséphin 'Sâr' Péladan. Segue abaixo mais um trecho do discurso de apresentação d'*A Bruxa*, que terminou com uma invocação bem-humorada do diabo, um dos inúmeros seres extraordinários presentes em suas edições através de vinhetas e pseudônimos.

Que mais quereis? Ame-a, que ela vos alegrará o coração. E dareis por bem empregado o vosso amor, quando, saindo da leitura destas oito páginas leves, disserdes, com o espírito repousado e a boca aberta num sorriso: <<*A Bruxa*, como o Diabo, seu pai, não é tão feia como se pinta>> (*A Bruxa*, 7/2/1896, p. 2).

Para Simões Jr., a temática infernal, traduzida nos pseudônimos e no caráter das ilustrações, seguia um estilo “gótico”, que daria à revista uma uniformidade estética:

Na apropriação da mitologia infernal, Bilac e Julião Machado foram precedidos pelos carnavalescos Tenentes do Diabo, que em 17 de janeiro de 1880 lançaram *O diabo da meia-noite*. Órgão da Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo (Tinhorão *apud* Simões Jr., 2007, p. 251).

A redação d'*A Bruxa* localizava-se na Rua da Quitanda, nº 56, de início; mas, em novembro de 1896, menos de um ano após seu lançamento, mudou-se para a movimentada Rua do Ouvidor. Foi um avanço comemorado e divulgado na capa da edição de nº 39:

A Bruxa está definitivamente instalada no n. 118 da rua do Ouvidor. É aqui o coração da cidade; aqui se concentra toda a vida; aqui passa todo o mundo; aqui se encontram todas as

mulheres bonitas do Rio. Aqui, portanto, é que deve estar *A Bruxa*.

Claro está que não poderíamos levar a efeito este melhoramento, que há meses projetávamos, se nos não houvesse ajudado o favor público. Sabem todos quanto custa, já não fazer prosperar, mas simplesmente manter uma empresa como esta: não faltou quem vaticinasse *A Bruxa* uma breve morte... Felizmente, o público fez justiça aos nossos esforços: a sua proteção sempre crescente, já nos permitiu sair da pouco aristocrática rua da Quitanda, e vir assentar arraiais na rua principal do Rio de Janeiro. É, pois, ao público que devemos agradecer desde já a nossa prosperidade (*A Bruxa*, capa, 6/11/1896).

Pelo texto pode-se entender o que significava naquela época se instalar na Rua do Ouvidor, principal e elegante polo comercial da capital da República no século XIX, sendo um indício da prosperidade da empresa possuir recursos para se estabelecer em seu novo endereço.

O cabeçalho da capa d'*A Bruxa* sempre trazia informações importantes sobre a publicação, como o nome da empresa proprietária, Souza Lage e C.; dos principais realizadores da publicação, que eram Olavo Bilac, responsável pelo conteúdo textual, e Julião Machado, pelas ilustrações e apresentação visual das páginas. Além disso, eram sempre incluídos no cabeçalho informações como data, número e ano da publicação, endereço da redação, valor dos exemplares e assinaturas. *A Bruxa* apresentava as características gráficas e editoriais muito similares às d'*A Cigarra*, com os mesmos Bilac e Julião como responsáveis pelo conteúdo textual e imagético, respectivamente.

Conforme explica Magalhães:

Em janeiro de 1896, João de Souza Lage vinha de São Paulo, com os bolsos atulhados de dinheiro. Partira, talvez recomendado por Olavo Bilac a seu fraternal amigo Alfredo Pujol, então Secretário do Interior do governo de Bernardino Campos, e vinha autorizado a fazer uma propaganda, em grande estilo, do novo governo paulista, presidido por Manuel Ferraz de Campos Sales. Então, um golpe foi desfechado em Manuel Ribeiro e em José Barbosa, em cujas mãos *A Cigarra* se arrastara até 16 de janeiro de 1896. Julião

Machado, atraído por João Lage e Bilac, passou-se para estes. E a 7 de fevereiro saía o primeiro número de *A Bruxa*, de propriedade de Souza Lage & Cia., direção de Olavo Bilac e Julião Machado. Era exatamente a mesma revista, com o mesmo estilo, o mesmo formato (Magalhães, 1974, p. 193-194).

Essas informações explicam as matérias publicadas sobre o governo de São Paulo, principalmente na edição especial, nº 13, publicada com o dobro de páginas e inteiramente dedicada ao Estado de São Paulo, a qual será analisada ao longo deste capítulo.

A revista obteve repercussão não somente de público, mas também reconhecimento crítico de seus pares. Bordalo Pinheiro, em sua revista *Antônio Maria*, publicada em Portugal, comenta o sucesso de *A Bruxa* e faz elogios ao trabalho de Julião:

A Cigarra foi substituída pela *Bruxa*, o sucesso acentuou-se, e agora para ninguém no Brasil, pode-se dizer, é desconhecido o excelente jornal e o seu caricaturista.

A Julião Machado enviamos um *bravo* de entusiasmo pela sua obra, e um abraço de amizade pelo seu excelente caráter (Pinheiro in *Antônio Maria*, 30/4/1896, p. 175).

Durante toda sua existência *A Bruxa* foi impressa nas Oficinas Gráficas de I. Bevilacqua e C., uma importante empresa do ramo gráfico, fundada em 1846 e que perdurou no mercado até mais da metade do século XX (Ferreira, 1994, p. 290). Isidoro Bevilacqua, fundador da oficina gráfica, faleceu durante o período em que a revista era publicada, e foi divulgada uma nota que permite a confirmação dos dados levantados (**figura 4.28**):

Faleceu nesta capital o velho e estimadíssimo artista Isidoro Bevilacqua, na avançada idade de 85 anos. Nasceu em Genova, em 1813; veio para o Brasil aos 22 anos, e aqui viveu, envelheceu e morreu, sempre trabalhando, sempre dedicando todos os seus esforços ao adiantamento da nossa cultura artística. Em 1846 fundou o magnífico estabelecimento musical e de impressão, onde se imprime *A Bruxa*. Aos seus filhos, Alfredo e Eugênio Bevilacqua, herdeiros do seu nome honradíssimo, apresentamos sinceros e commovidos pezames.



Figura 4.28. Nota de falecimento de Isidoro Bevilacqua.

A Bruxa. Aos seus filhos, Alfredo e Eugenio Bevilacqua, herdeiros do seu nome honradíssimo, apresentamos sinceros e comovidos pêsames (*A Bruxa*, 1897, nº 51, p. 7).

As publicações desta época costumavam difundir informações que hoje são importantes para a reconstituição de sua própria história. Divulgavam textos sobre os colaboradores, os métodos de produção, a estrutura da empresa, os fornecedores, dados que poderiam ficar perdidos em documentos inacessíveis ou mesmo inexistentes atualmente.

Ao longo das edições da revista, foram identificadas ilustrações de Ângelo Agostini, V. Cestari, Belmiro de Almeida, Arthur Lucas (Bambino) e outros; no entanto, a participação desses artistas não era corriqueira. O fato é que a grande maioria das ilustrações foi elaborada por Julião Machado, intitulado diretor-redator. De um total de 64 exemplares, com no mínimo 4 ilustrações novas em cada número, apenas 13 ilustrações foram produzidas por colaboradores esporádicos. Não há dúvidas acerca desses números, pois, apesar de Julião Machado ter usado pseudônimos em sua atuação na imprensa brasileira (como, por exemplo, Fra Diavolo, João Mateus e Casimiro Miragy), n' *A Bruxa* ele assinava sempre seu nome por extenso, ou com a sigla J.M. no caso das vinhetas ilustradas e dos títulos das seções fixas.

O conteúdo literário predominava nas publicações dessa época, sendo lenta sua diminuição ou mesmo sua suplantação pelo meramente informativo. Olavo Bilac, redator-chefe, era responsável pelas quatro seções fixas da revista: “Crônica”, “A política”, “Teatro” e “O carrilhão da Bruxa”. Este último era o espaço reservado para anunciar os principais acontecimentos da semana e as indiscrições d' *A*

Bruxa; e, geralmente, seu texto era apresentado em forma de notas separadas por vinhetas ilustradas (figura 4.29). A seção “Política” era importante para uma revista que tinha a sátira como assunto principal; era o mote fundamental para a criação das charges publicadas (figura 4.30). “Teatros” não era título presente em todos os números, mas era publicado com grande frequência e apresentava trechos de peças ou matérias sobre o assunto (figura 4.31).

Na seção que apresentava a crônica da semana, Bilac geralmente assinava por extenso ou com as iniciais O.B. Porém, nas outras seções os pseudônimos eram frequentes, e, tal como as vinhetas, também exploravam o repertório referente ao universo d’*A Bruxa*. Era comum ler textos de Bilac assinados com pseudônimos demoníacos, como Belzebuth, Diabinho, Dom Satanás, O Diabo Côxo, O Diabo Vesgo, Lúcifer, Belial, Astaroth, Belfegor e Mefisto. Outros literatos que colaboravam n’*A Bruxa* também se valiam dos pseudônimos, como Coelho Neto, que produzia crônicas assinadas por Caliban, Furfur e Anselmo; e Guimarães Passos, que colaborou com o próprio nome e com os pseudônimos de Fortúnio, para suas prosas, e Puff, para seus versos (Magalhães, 1974, p. 194-198).

Simões Jr., em seu livro *A sátira do parnaso*, publicou uma extensa lista de colaboradores literários d’*A Bruxa*, que contava com grandes nomes da época:

A Bruxa cedia um bom espaço para a colaboração literária, que era assinada por Júlia Lopes de Almeida, Machado de Assis, Alphonsus de Guimarães (1870-1921), Francisca Júlia da Silva, Valentim Magalhães, Emílio de Menezes, Valdomiro Silveira (1873-1941), Alberto de Oliveira, Coelho Neto, Guimarães Passos, Luís Guimarães Junior (1845-1898), Luís Murat, Figueiredo Pimentel, Luís Delfino (1834-1910) e Artur Azevedo, entre outros (Simões Jr., 2007, p. 252).



Figura 4.29. Título ilustrado da seção “O Carrilhão da Bruxa”.



Figura 4.30. Título ilustrado da seção “Política”.



Figura 4.31. Título ilustrado da seção “Teatro”.

No artigo “Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX”, Simões Jr. elabora uma análise do conteúdo editorial d’*A Bruxa*, incluindo uma estatística que aponta os principais colaboradores e a tipologia dos textos. Depois de Olavo Bilac, quem mais publicou na revista foi Coelho Neto, com 22 escritos, sendo 18 deles as chamadas “narrativas fesceninas”, assinadas por seu pseudônimo Caliban. Dentre os poetas, o destaque era Guimarães Passos, que colaborou com 18 produções, assinando com seu próprio nome 14 poemas e uma narrativa em prosa. Com exceção das crônicas, foram publicados n’*A Bruxa* 143 textos literários, sendo que 65 destes eram produções dos amigos íntimos Bilac, Passos e Coelho Neto. Cerca de 60% do total de textos publicados na revista, ou seja, 88 textos, “eram de autoria dos imortais da Academia Brasileira de Letras, agremiação de escritores que se encontravam em reuniões preparatórias para a sua fundação no período em que *A Bruxa* era publicada⁶⁷” (Simões Jr., 2006, p. 13-14). Os dados citados mostram o diferencial do conteúdo editorial da revista, que não era um periódico qualquer para ser descartado após a leitura, e sim uma edição luxuosa, com textos e ilustrações passíveis de serem colecionados por seus leitores.

O acompanhamento dos avanços tecnológicos por *A Bruxa* era considerável, tanto que, no exemplar de nº 59, a

⁶ *A Bruxa* era um órgão de imprensa muito próximo do grupo de escritores que, nos primeiros meses de circulação da revista, reunia-se amiúde na redação da *Revista Brasileira* para articular a fundação da Academia Brasileira de Letras. O diretor literário, Olavo Bilac, os dois principais colaboradores, Coelho Neto e Guimarães Passos, e outros doze colaboradores da revista tornaram-se imortais - Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Felinto d’Almeida, Artur Azevedo, Luís Guimarães Filho, Valentim Magalhães, Lúcio de Mendonça, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Silva Ramos, Garcia Redondo e Raul Pompéia (Simões Jr., 2006,14-20).

empresa divulgou em sua capa que aceitava encomendas de qualquer trabalho que se entendesse como artes gráficas, tais como: tipografia, fotografia e zincografia.

A Bruxa encarrega-se de executar todo e qualquer trabalho de tipografia, fotografia e zincografia; toma a seu cargo edições de livros ilustrados; recebe encomendas, mediante comissão módica, de livros, jornais, e, em geral, de todos os trabalhos que entendam com as artes gráficas (*A Bruxa*, 2/4/1897, n° 59, capa).

Atribui-se o mérito dessa capacidade produtiva a Julião Machado, pois era ele o principal ilustrador da revista, intitulado em suas páginas também como diretor artístico. Tamanha era a importância de Julião Machado para a produção da revista, que a mesma deixou de circular na semana em que ele esteve doente: “Tendo adoecido o diretor artístico d’*A Bruxa*, Julião Machado, não pôde ser publicada na semana passada” (*A Bruxa*, 2/4/1897, n° 59, capa).

Além dos elementos já descritos, que juntos fizeram da revista *A Bruxa* um sucesso de vendas e crítica, há ainda um item importante a ser analisado: o uso de cores. Desde o início da publicação da revista, foi utilizada a impressão de uma cor auxiliar à cor preta em todos os exemplares, assim como ocorreu n’*A Cigarra*. Essa cor auxiliar variava de acordo com a edição; as mais comuns eram: azul, verde, ocre, vermelho e laranja. Foram sempre apresentadas em tons esmaecidos e funcionavam, na maioria das vezes, como fundo da página e preenchimento das ilustrações. Nas ocasiões em que a página era impressa em apenas uma das cores citadas, o tom esmaecido dava lugar a uma maior luminosidade. As páginas do suplemento comercial, por exemplo, eram sempre apresentadas com apenas uma cor, diferente do preto. Não se pode compará-la às revistas produzidas em policromia no século XX, mas, para a época, foi um grande diferencial.

Destaca-se uma única edição em que foram impressas páginas em várias cores, ou policromia. Trata-se da publicação de nº 61, que circulou em 23 de abril de 1897, em que todas as páginas destinadas à ilustração apresentavam seis cores, em diferentes tons, fazendo essa edição se destacar das demais, mesmo continuando a seguir a mesma estrutura de diagramação das páginas (**figuras 4.32 e 4.33**). As experimentações de Julião Machado em relação à aplicação de cores nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa* foram comentadas por Teixeira, que deu destaque a essa edição peculiar:

Ele experimenta a impressão a cor em *A Cigarra* e *A Bruxa*, cujo nº 61 é uma primorosa composição visual misturando com originalidade e perfeito uso cromático. Nela, Julião consegue a mistura certa de tons, ultrapassando os limites do monocromatismo que, entretanto, ainda limita as revistas ilustradas durante as três primeiras décadas do século XX. De fato, até a década de 40 deste século, o uso sistemático da cor permanece restrito à capa de revistas como *O Malho*, *Fon-Fon* e *Careta*, até que *O Cruzeiro*, impresso em papel *couché*, torna corriqueiro o seu uso no processo industrial (Teixeira, 2001, p. 22).

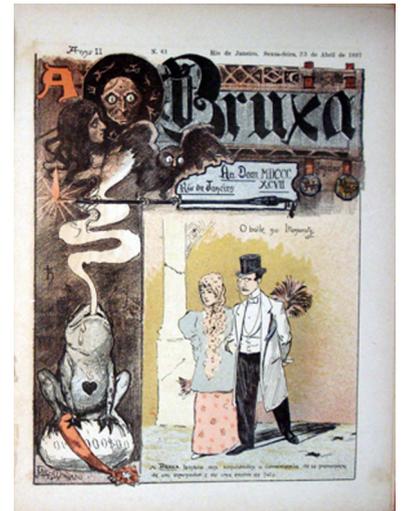


Figura 4.32. Capa da edição publicada em policromia.



Figura 4.33. Página 4 e 5 da edição publicada em policromia.

Esta citação enfatiza o quanto era inovadora a impressão de páginas coloridas nos periódicos dessa época, até porque o custo de produção das matrizes era alto e

inviável para a maioria das publicações. E ainda destaca o perfeito uso cromático, que requeria conhecimentos técnicos acerca dos procedimentos usados na preparação das chapas de zinco e na divisão e encaixe das cores na impressão, formando novas cores e tonalidades.

As páginas 4 e 5 do nº 61, impresso em policromia, são um ótimo modelo para analisar como foi planejado o uso das cores e as diferentes técnicas de construção da ilustração. A imagem foi produzida a partir do uso de quatro cores básicas, sendo os preenchimentos compostos a partir da mistura cromática do amarelo, vermelho e azul, e o preto nos traços, ou seja, em todos os contornos. A ordem de impressão das cores era exatamente amarelo, vermelho, azul e preto, como pode ser observado por meio de análise da imagem colorida, apresentada nas páginas citadas como exemplo. Com a sobreposição de cores, pôde-se construir o verde, pela mistura do amarelo e do azul, e a cor marrom, a partir do vermelho sobreposto pelo azul.

Na imagem analisada, foi possível identificar diversas técnicas de produção utilizadas sistematicamente por Julião Machado, que são: o traço a bico de pena, o espargido, os padrões *ben day* e os chapados produzidos pelo pincel. Cada fragmento da imagem é um exemplo da construção imagética híbrida e da metodologia utilizada para a impressão das cores. No fundo da paisagem, representando o céu e o mar, foi aplicado um espargido em azul, com detalhes que formam as pequenas ondas apresentadas em traço preto e pinceladas soltas azuis (**figura 4.34**). Já o chão de terra, onde estão os personagens, foi composto por uma mistura de espargido amarelo, vermelho e azul. Ainda no chão está disposta uma bandeja com um bule e xícaras de chá, todos os elementos

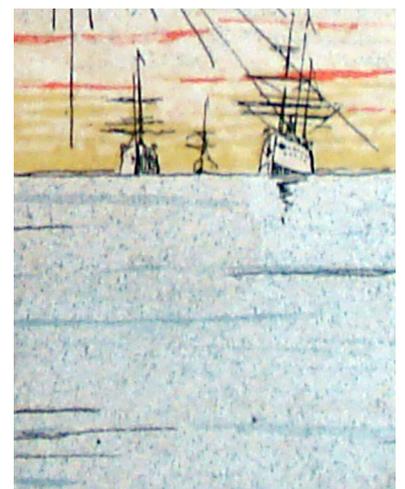


Figura 4.34.

com contorno preto, preenchidos com amarelo chapado, fruto do uso do pincel, e ainda uma borda pincelada em azul (figura 4.35).

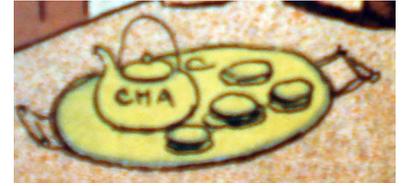


Figura 4.35

A mulher, que na ilustração representa a “Imprensa”, veste uma saia vermelha e blusa branca de mangas azuis, sendo todas as cores chapadas, ou seja, produzidas com o auxílio do pincel e tinta litográfica. Nas costas da blusa branca, ainda, há listras pinceladas em azul. Seu rosto é preenchido por uma aplicação de *ben day* de retícula vermelha, que se sobrepõe ao espargido amarelo. O cabelo é preto chapado, com algumas áreas livres onde se apresentam o *ben day* reticulado vermelho com o espargido azul por cima. A mesma composição do cabelo é repetida logo acima na representação do chapéu, que ainda tem pinceladas em amarelo, vermelho e azul, sobrepondo-se em alguns locais e formando a cor verde. Especialmente no chapéu foi possível observar e comprovar a ordem de impressão das cores aqui descritas. Logo atrás da “Imprensa” há uma área chapada em amarelo e sobreposta por espargido azul (figura 4.36).

Na base esquerda da página, encontra-se uma figura masculina nomeada de “Philó”, que veste um casaco marrom, fruto da mistura cromática do vermelho chapado com o espargido azul. No rosto da figura foi localizado um espargido amarelo, e sua gravata e outros traços diversos foram compostos em preto (figura 4.37). A outra figura masculina da ilustração é um senhor, cujos casaco e cartola apresentam a mesma textura e cor descritas em relação à veste do “Philó”. A diferença é que o casaco do senhor de cartola possui uma sobreposição de textura de linhas pretas feitas a bico de pena (figura 4.38).



Figura 4.36.



Figura 4.37.



Figura 4.38.

A alegoria da República, que se encontra em segundo plano, de barrete frígio e segurando flores, é apresentada com blusa branca e vestimenta de *ben day* de listras, aplicado com uma pequena inclinação e na cor vermelha. Seus rosto e braço foram compostos com espargido amarelo e *ben day* reticulado vermelho (**figura 4.39**).

As bandeiras dispostas no canto superior esquerdo foram produzidas com as cores chapadas vermelho e azul, e o verde, alcançado com o uso do amarelo chapado e de um denso espargido azul. Sobre a área colorizada com vermelho,

há uma textura de linhas pretas, produzidas com bico de pena. Essas bandeiras são os únicos elementos da composição que ultrapassam a borda do quadro, delimitada por fios pretos (**figura 4.40**).

A palavra Chile foi desenhada com pinceladas precisas de vermelho e azul, usando o branco do papel como elemento gráfico. Já a palavra Brasil foi apresentada com marrom, cujo processo já foi descrito anteriormente (**figura 4.41**). A bandeira do Brasil, na página 5, e as fitas enroladas no mastro são cores chapadas. E o pássaro localizado no centro das páginas é fruto de traços a bico de pena e aplicação de espargido vermelho e azul (**figura 4.42**).



Figura 4.39.



Figura 4.41.



Figura 4.40.

O bloco de texto presente na página 5 possui fundo que remete à bandeira do Chile, composto com padrão *ben day* de linhas, aplicado na posição vertical. Na área quadrada, que foi impressa em azul, fez-se o uso de máscara na aplicação do *ben day* para deixar branco o formato da estrela. E a outra área de formato retangular foi impressa em vermelho (**figura 4.43**). O texto é apresentado em preto, sendo composto e impresso inicialmente por tipos móveis em papel de transferência e, posteriormente, realizado o transporte da composição para a chapa de zinco, destinada à impressão da cor preta.



Figura 4.42.

Separando o céu do mar, tem-se um pôr do sol representado por pinceladas amarelas e vermelhas e diversas embarcações representadas por traços na linha do horizonte. Na mesma altura, localizada à esquerda da página, foi representado o contorno de uma montanha, a bico de pena e espargido vermelho e azul, formando nuança marrom.

E, por fim, para complementar essa minuciosa descrição analítica da produção de cada elemento que compõe a sofisticada dupla de páginas, tem-se os nove balões, pendurados em dois fios, com preenchimentos produzidos de forma particular em cada um. No fio localizado na parte superior da página, constam cinco balões, que serão apresentados em sequência de numeração da esquerda para a direita:

1 – Áreas de amarelo, vermelho, preto e verde chapados, sendo que o verde foi produzido a partir de base pincelada amarela e espargido azul concentrado (**figura 4.44**).

2 – Fundo amarelo com *ben day* reticulado vermelho e formas chapadas por pinceladas (**figura 4.45**).

3 – Fundo branco com formas aleatórias pinceladas em vermelho, amarelo e preto. E com detalhes no topo em vermelho chapado, e na base em verde chapado, produzido da forma já descrita (**figura 4.46**).

4 – Espargido amarelo no fundo com pinceladas soltas vermelhas e, por cima, um padrão *ben day* reticulado azul. Na base e no topo têm-se áreas pinceladas em marrom, ou



Figura 4.43.



Figura 4.44.



Figura 4.45.

seja, sobreposição de espargido concentrado azul em cima do fundo vermelho (**figura 4.47**).

5 – Pinceladas soltas em amarelo e vermelho, e algumas áreas sobrepostas formando a cor laranja (**figura 4.48**).

No fio apresentado na parte inferior da página foram dispostos quatro balões, que também serão apresentados da esquerda para a direita.



Figura 4.46.



Figura 4.47.

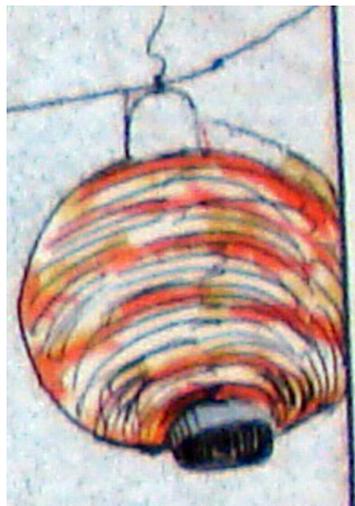


Figura 4.48.



Figura 4.49.

1 – Pinceladas chapadas em amarelo, sobrepostas por padrão *ben day* reticulado e pinceladas vermelhas, e ainda algumas pinceladas em preto. O topo foi preenchido com amarelo chapado (**figura 4.49**).

2 – Espargido e pinceladas em amarelo, com pinceladas vermelhas e pretas por cima. Na base tem-se a cor verde, produzida por espargido amarelo e azul (**figura 4.50**).

3 – Pinceladas em amarelo, vermelho e preto e *ben day* de linhas verticais em vermelho – uma aplicação contínua do *ben day* do fundo do quadro de texto, que se localiza logo acima deste balão (figura 4.51).



Figura 4.50.



Figura 4.51.

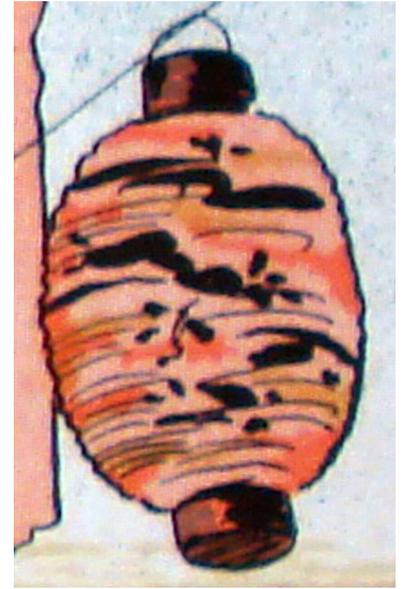


Figura 4.52.

4 – Mesma estrutura de composição do balão número três, e, na base e no topo foram apresentadas pinceladas em marrom (figura 4.52).

O detalhamento em relação à produção de cada elemento da ilustração serve para realçar a maestria do trabalho de Julião Machado. Embora a composição das quatro cores seja exclusividade desta edição, a utilização de diferentes técnicas de construção das imagens, articuladas de forma cuidadosa, foi o grande diferencial do trabalho de Julião na imprensa brasileira. Suas composições foram sempre marcadas pela linha de contorno pronunciada, aliada

a minucioso trabalho de preenchimento; e, por isso, diversos autores enfatizam tanto seu papel na introdução da estética do traço no Brasil. É uma grande diferença em relação à estética sombreada da produção litográfica, dita “esfumada”, difundida nas revistas ilustradas nacionais, até então.

A divisão de cores elaborada por Julião Machado foi articulada de forma enriquecedora, pois diversas texturas e composições diferentes foram empregadas na ilustração descrita da edição de nº 61 d’*A Bruxa*. Por conta de sua habilidade única na construção imagética, tem-se uma ilustração tão diferenciada e surpreendente publicada na imprensa brasileira, no final do século XIX. Retomando as informações divulgadas por Teixeira, predominou ainda o monocromatismo nas revistas ilustradas nacionais durante as três primeiras décadas do século XX, o que confirma quão inovadoras eram as produções de Julião Machado (Teixeira, 2001, p. 22). Curiosamente, o último exemplar publicado d’*A Bruxa* foi o de nº 64; ou seja, a edição colorida pode ter sido uma espécie de canto do cisne, na tentativa de atrair novos leitores e aumentar as vendas e assinaturas.

O aniversário do primeiro ano de vida da publicação foi comemorado com toda pompa em uma ruidosa festa com chuva de papel picado sobre a Rua do Ouvidor (Simões Jr., 2006, p. 145). Os festejos foram noticiados nas edições de nº 52, comemorativa, e no nº 53, quando divulgou texto relatando o que foi veiculado pela imprensa sobre sua comemoração e descrevendo a festa que aconteceu na redação da revista, a qual reuniu grandes nomes do empresariado e profissionais que trabalhavam na imprensa da capital da República.

A edição comemorativa de nº 52, apresentou uma capa especial, fugindo dos padrões utilizados comumente, onde a “Bruxa”, vestida com elegante vestido de festa, está sentada de pernas cruzadas e desenhando caricaturas. Ao seu lado, no chão, há um buquê de flores; uma capa de álbum com o título “1897-1898. Rio de Janeiro”; e um vaso cheio de penas, pincéis e *crayons*. O nome da revista aparece na parte superior da capa, com letras desenhadas em caixa-alta e baixa, na cor preta com sombra vermelha, e, na parte inferior da capa, está escrito “Volume II”, com letras similares ao título. No canto superior, à direita da capa, foi desenhado um quadro para compor o texto comemorativo, escrito por Olavo Bilac e assinado de forma peculiar, com o seu O.B. dentro de um círculo, o qual foi pendurado na parte inferior do *box* do texto (figura 4.53):

Esta rapariga que aqui está, leitor amigo, completa hoje um ano de idade. Esta é a 52ª sexta-feira de sua vida: há cinqüenta e duas sextas-feiras, que ela entra a tua casa, fresca, cheirando a tinta de impressão (que é o seu aroma favorito), com um leve barulho de asas rufladas, trazendo-te a alegria e a felicidade, com a caricatura do dia, com o comentário do fato mais importante da semana – páginas de crítica, sobre cuja mordacidade a Fantasia espalha um pouco do ouro da sua plumagem, desenhos que fazem rir, desenhos que fazem pensar, desenhos que fazem sonhar... (*A Bruxa*, 5/2/1897, nº 52, p. 1 e 2).

O início do texto enfatiza a publicação da caricatura de costumes, objetivando humor e reflexão. Em seguida, aborda o nascimento da revista na Rua da Quitanda, que seria uma localização triste e pouco frequentada:

Nasceu há trezentos e sessenta e cinco dias, numa feia casa da rua da Quitanda. A fada, que a viu nascer, - depois de a olhar com amor, - chegou à sacada daquela sala mal composta, olhou a rua triste e pouco frequentada, mirou os prédios de em torno, torceu o nariz, e achou que *A Bruxa* recém-chegada não tinha o palácio que convinha a sua formosura e a sua graça. [...] (*A Bruxa*, 5/2/1897, nº 52, p. 1 e 2).



Figura 4.53. Capa especial da edição comemorativa de aniversário.

A fada citada permanece no discurso e anuncia o papel d'*A Bruxa* na sociedade, como mensageira da verdade e do humor:

Insurge e canta, filha do Diabo e da Verdade! Prova, com a tua vida, que o Diabo teu pai não é tão feio como se pinta, e que a verdade sua mãe, mesmo quando dura, agrada sempre! Seja bela e seja franca! Não entres pelos buracos das fechaduras, para encher as casas de malefícios, mas para enchê-las de risos e de bom humor! Olha em face os patifes, e dize-lhes tudo quanto te vier a boca: piparoteia os narizes dos mal-criados; pinta, a grossas pinceladas de piche, a face ignóbil dos hipócritas; amarra ao coccyx dos déspotas a lata das surriadas implacáveis; beija e ama os poetas; cobre de ridículo os políticos a vontade; se não tiveres muito dinheiro, não deixes com a tua pobreza, de amar os pobres e de perdoar os ricos; e não adules ninguém! E não peças esmolas a ninguém! E não invejes ninguém! [...] (*A Bruxa*, 5/2/1897, nº 52, p. 1 e 2).

O texto continua celebrando os frutos colhidos pela obediência d'*A Bruxa* aos conselhos da fada, pois conseguiu se instalar em endereço nobre da capital da República e se dedicar ao seu propósito:

A Bruxa não esqueceu os conselhos da boa fada. Aqui está ela, já não na casa que nasceu, mas nesta nova e bonita casa da rua do Ouvidor, pronta a dar a mão a beijar aos que vierem hoje saudá-la. Nenhum remorso turba a limpidez da sua alegria: - tem feito mal a muita gente, mas nunca fez mal a um inocente; tem elogiado muita gente, mas nunca fez um elogio interessado; e, sempre que julgou conveniente dar pancada, deu pancada para a direita e para a esquerda, sem atender a partidos nem a escolas [...] (*A Bruxa*, 5/2/1897, nº 52, p. 1 e 2).

E finaliza agradecendo ao seu público e colaboradores. Sem modéstia, lembra seu nobre endereço, responde aos que achavam que ela rapidamente morreria, e ainda deseja dinheiro para os leitores continuarem assinando em troca do humor oferecido pela revista.

E esses, em nome dela, querem tornar hoje público o seu agradecimento a todas as pessoas que a tem cercado de afetos: o público que a sustenta, a imprensa que a apóia, os colaboradores que lhe tem dado tanta página formosa.

Agora, continua a viver e a cantar, filha nossa, glória nossa, encanto da nossa vida! É, talvez, escandaloso, o estarmos

assim a fazer em altas vozes o teu elogio... Por Satanás! A modéstia não mora neste sobrado n. 118 da rua do Ouvidor, os que aqui trabalham sabem o que vale esta folha, e não hesitam em admirar, em público e raso a filha do seu amor e da sua dedicação! Houve quem dissesse, há um ano, que *A Bruxa* morreria, por ser fina demais para este público mercantil e político. Pois, não morreu, e não morrerá: o público faz-se, a força da constância e de pertinácia. Já fizemos o nosso público, e não o largaremos agora!

Valete, amici! Que a vida vos dê dinheiro e alegria! Ou antes, que a vida vos dê somente dinheiro: porque a alegria vos será dada pel' *A Bruxa*!

Os d' *A Bruxa* (*A Bruxa*, 5/2/1897, nº 52, p. 1 e 2).

O texto traduz o forte sentimento de ascensão social, quando compara, mais uma vez, as antigas instalações da Rua da Quitanda com as novas na Rua do Ouvidor, assunto que já havia constado da pauta no momento da mudança. Enfatiza a prosperidade e o caráter humorístico da publicação, falando sempre como se vivesse mesmo em um mundo de alegorias, onde a *Bruxa* fazendo graça está livre de remorsos, já que também faz o mal, mas não a inocentes. Ainda relata o cheiro de tinta de impressão, o que permite imaginar o leitor recebendo a revista com tal aroma, sempre dando ênfase à alegria que pretende levar aos leitores com suas críticas e desenhos que fazem sonhar.

Na edição seguinte, a pauta foi a divulgação do sucesso das comemorações, citando a chuva de confetes lançados das janelas da redação d' *a Bruxa*, que foi relatada por diversos jornais e se tornou notícia no Rio de Janeiro.

Não diríamos que o aniversário d' *A Bruxa* foi o acontecimento capital da semana, - se já, com uma unanimidade cativante, não o tivessem dito todos os nossos colegas da imprensa. Escreveu a *Gazeta de Notícias*: “Ontem a nota culminante do dia foi a festa com que *A Bruxa* celebrou o seu primeiro aniversário. Transfigurou-se a rua do Ouvidor. Das janelas do prédio n.118, em que tem o seu escritório a fulgurante folha hebdomadária, pendiam as serpentinas e caíam constantemente chuvas de confete multicores. A endiabrada gente que dirige, desenha e escreve

A Bruxa conseguiu fazer um verdadeiro milagre: cativar, durante toda a tarde, a atenção do povo”.

E *O Paiz*: “Foi um acontecimento na rua do Ouvidor. Da sacada d’*A Bruxa* e do alto das casas vizinhas uma chuva de confete caía cintilando ao sol sobre os transeuntes que se acotovelavam na hora elegante da *flanerte*; e, no mesmo tempo, pequeninos impressos, aos milhares, borboletavam pelo ar, a um reclame escandaloso, cruzando-se com as serpentinas, que iam tremulas, coleando de um para outro lado da rua, de janela a janela”.

Todos os outros jornais, em termos igualmente amáveis, registraram a nossa festa (*A Bruxa*, 12/2/1897, nº 53, p. 2).

A revista fez questão de nomear os convidados presentes à comemoração, pois se tratavam de personalidades ilustres na capital da República, e, ainda, listou os autores das cartas de felicitações que receberam. Se esses nomes e informações foram publicados para mostrar à sociedade como a publicação era prestigiada, hoje é uma fonte importante de dados, já que se pode conhecer a rede de relacionamentos da equipe da revista com a sociedade carioca do final do século XIX. Além dos nomes, foram citadas as empresas que essas pessoas representavam, e nomes de periódicos contemporâneos. Vale ainda citar por extenso:

Era sábado. O dia era lindo. A rua do Ouvidor estava cheia de senhoras. E as casas vizinhas associaram-se gentilmente à alegria que aqui reinava, travando com *A Bruxa* uma verdadeira e entusiástica batalha de serpentinas e confetes.

Folha de gente moça e alegre acostumada a dar piparotes na pança da gente grave e a rir em voz alta, porque odeia a tristeza e a hipocrisia, - não quis *A Bruxa* fazer uma festa circunspecta, com discursos bojudos, *shake-hands* cerimoniosos e saudações corretas e frias. O nosso bom-humor barulhento não coube na pequena sala em que trabalhamos, e transbordou para a rua, escandalosamente, expandindo-se e conquistando a cidade. E, como *A Bruxa* foi principalmente feita para amar e servir as mulheres bonitas, foram elas que tiveram, nessa bela tarde de sábado, as nossas homenagens, desfilando diante de nossas janelas debaixo de nuvens de confete.

O modesto *lunch* em que tivemos o prazer e a honra de reunir os nossos ilustres colegas da imprensa, também foi um *ágape* desprezioso e simples, de que se baniram os longos discursos campanudos. Os brindes trocaram-se entre risadas e abraços. E se aqui dizemos que o serviço

foi bom e bem feito, é apenas para tornar público o nosso agradecimento à casa *Cailteau* que o forneceu.

É impossível lembrar aqui os nomes de todas as pessoas que pessoalmente honraram com a sua presença o nosso escritório. Na pequena sala da redação d'*A Bruxa*, desde meio dia, era difícil o movimento, tal era o concurso de visitas.

Entre os amigos que aqui estiveram, lembramo-nos de ter visto e abraçado: Dr. Ferreira de Araújo, Guimarães Passos, Pedro Rabello Pimentel (da *Gazeta de Notícias*); Ernesto Senna (representando o *Jornal do Commercio e o Club dos Reporters*); Alexandre Gasparoni e Dr. Manoel Bomfim (*A República*); Eduardo Machado (*A Liberdade*); Jovino Ayres e Gastão Bousquet (*O Paiz*); Eduardo Agostini (*Don Quixote*); José do Patrocínio, Sérgio Cardoso e Claudio Junior (*Cidade do Rio*); Campos Mello e Totó Nicossia (*Jornal do Brasil*); Pereira Netto (*Revista Illustrada*); Castilho Lisboa (*Gazeta da Tarde*); Agenor de Roure, João Barbosa e major Figueiredo (*A Notícia*); Catteysson (*Gazeta Comercial e Financeira*); Filinto de Almeida, Léo da Affonseca, Dr. Teixeira de Carvalho, Dr. Joaquim Leitão, Cunha Júnior, Vicente Werneck, Avelino Leite Pereira, Angelo Bevilacqua, João Carlos de Oliveira (da casa Filiponi), Emilio de Menezes, Coelho Netto, Osório Duque Estrada, Luiz Murat, João Gutierrez, Alfredo Muzzo, Gastão Bilac, Jarbas Loretto, Dr. Oscar Godoy, Dermeval da Fonseca, Antonio Salles, Joaquim Carvalheiro, Alvaro Rocha, Francisco Paim, José Cunha, Mario Alves, Paula Ney, Candido Monteiro, Acacio Antunes, Henrique Bahiana, Luiz Silva, Alberto Sá, Jorge Sá, Alipio Machado, Dr. Cupertino do Amaral, Alfredo Madson, Paulo Konart, Dr. Arlindo de Souza, Alexandre Lamberti de Souza Guimarães, Porta, Barros Freire, Antonio Magalhães, Augusto Montalverne, Dr. Nicanor do Nascimento, Aurelio de Figueiredo, J.M. d'Azevedo Lemos, Figueiredo Pimentel, Manoel Monjardim, Fernando Fachon, Dr. Pedro Francelino Guimarães, Dr. Simões Corrêa, Henrique Silva, Silva Reis, Emilio Nusbaum, Dr. Morales de los Rio, Arthur Lucas, Dr. Joaquim Fernandes, Carlos Barbosa, Dr. Inglez de Souza, Muller & Vilmar, Bernal, Julio Rollim, Sylvio Bevilacqua, Gaspar Nascimento, ator Joaquim Maia, Francisco Guimarães, João Wanderley, Raul de Castro, Lopes Cardoso, Antonio Telmo e Chapot Prevost.

Dentre as muitas cartas que recebemos, contendo amáveis palavras de animação, destacam-se a dos Srs. Alcindo Guanabara (*d'A Republica*); José Veríssimo (*da Revista Brasileira*); senador coronel Oliveira Valladão; D. Iñez Sabino; Dr. Henrique de Sá; Eduardo Salamonde; Belarmino Carneiro e Campos Porto (*d'O Paiz*); Luiz de Andrade e Fritz Harling (*da Revista Illustrada*); Angelo Agostini (*do Don Quixote*); Antonio Lima dos Reis (diretor secretário da *Companhia de Seguros A Providente*); Dr. Paranhos Pederneiras (*do Jornal do Commercio*); Alfredo Silva (*d'A Notícia*); Julio Roltgen; Avelino Leite Pereira (em nome da *Sociedade Hygienica de Distilação*); Francisco Pereira Pinto; Garcia Redondo; intendente Carlos Barboza; Eloy Gonsales (secretário da legação de Venezuela); e telegramas

de Augusto Barjona, Emílio Rouede, Julião Pereira e Dr. Paula Guimarães, deputado federal e Henrique Hollanda (*A Bruxa*, 12/2/1897, nº 53, p. 2).

O curioso é que, pouco tempo depois de uma comemoração que virou notícia, com a divulgação detalhada de uma lista de amigos da imprensa e do empresariado da capital da República, que provavelmente eram seus clientes no suplemento comercial, fazendo um estardalhaço sobre seu sucesso, *A Bruxa* interrompeu sua publicação alegando dificuldades. Na capa do nº 64, foi publicada uma ilustração representando a Bruxa por um redator, identificado pelo desenho de uma pena e de um *crayon* fixados um em cada orelha, vestindo roupas remendadas, com semblante triste, e guardando a viola dentro de um saco (**figura 4.54**). Ao lado foi publicado um texto anunciando a interrupção da publicação.



Figura 4.54. Capa da última edição da revista *A Bruxa* publicada.

Somos forçados a suspender temporariamente a publicação deste hebdomadário, que com verdadeiro sacrifício temos mantido e esperamos continuar a manter. Quando, dentro de poucas semanas, reaparecer *A Bruxa*, terá sido reformada radicalmente: com a medida que tomamos agora, não serão absolutamente prejudicados os nossos assinantes.

Ninguém ignora as dificuldades com que luta quem se balança a uma empresa como esta: já *A Bruxa* tem feito prodígios, procurando ser pontual, interessante, nova, original. Se Deus e o Diabo não mandarem o contrário, ela ainda será mais bela e mais digna de aplauso, na fase nova em que vai entrar brevemente.

Até breve, pois! (*A Bruxa*, 30/6/1897, nº 64, capa).

A despedida previa um retorno breve e prometia uma reformulação para continuar surpreendendo o público com sua originalidade. Ainda dava satisfação aos assinantes, avisando que os mesmos não ficariam no prejuízo. Apesar da promessa e o intuito de voltar a circular apresentando novidades, isso não aconteceu logo. Terminou com a edição de nº 64 a fase prestigiosa dessa revista, que fez tanto

sucesso, mas, como sua antecessora, passou como um cometa pela trajetória da imprensa brasileira no final do século XIX.

Para cumprir parte do prometido, *A Bruxa* voltou a circular no ano seguinte, sob nova direção e colaboradores, com aspecto gráfico modesto em relação às edições da primeira fase. A sede da publicação voltou para a Rua da Quitanda. Apesar de o nome de Olavo Bilac constar como chamariz em sua capa, os literatos assíduos na redação eram Guimarães Passos e Alfredo Santiago. A quantidade de ilustrações diminuiu e passaram a ser produzidas por Raul Pederneiras e Celso Hermínio (**figuras 4.55 e 4.56**) (Simões Jr., 2007, p. 254).



Figura 4.55. Capa d'*A Bruxa*, 1899.

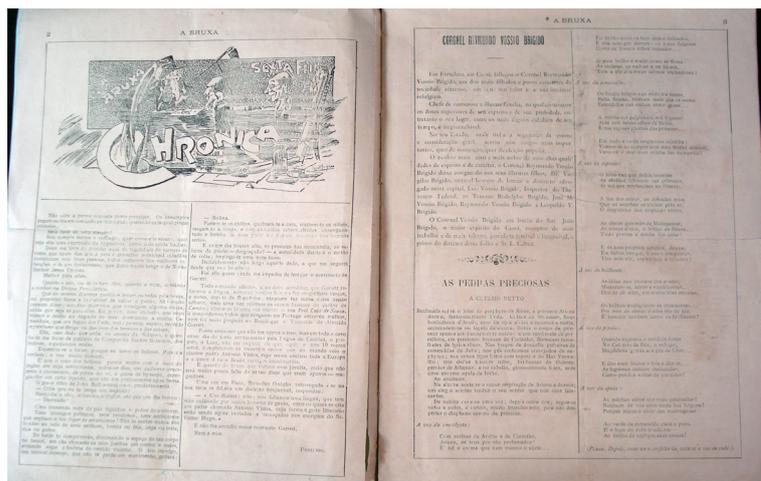


Figura 4.56. Páginas internas d'*A Bruxa*, 1899.

Na nova fase, a revista teve o custo dos exemplares avulsos reduzido para a metade do valor praticado anteriormente, assim como uma redução significativa do preço das assinaturas. No entanto, a estratégia de recuperação d'*A Bruxa* não foi bem-sucedida, e ela foi mais uma vez interrompida. Em julho de 1900, surgiria outro periódico intitulado *A Bruxa*, que não se vinculava à experiência anterior, apenas levava o nome da extinta revista (Simões Jr., 2007, p. 254).

4.2.1 Capas

As capas dos periódicos são sempre o cartão de apresentação dos mesmos, a área destinada a impactar e seduzir o leitor (Ferreira, 2003, p. 15). Por esse motivo, é local nobre das edições, composto por cabeçalhos muitas vezes requintados, ilustrações e textos de chamadas ou assuntos importantes. Mesmo as revistas ilustradas que não apresentavam páginas bem diagramadas investiam na elaboração de seu cabeçalho e sua capa. *A Bruxa* começou a ser publicada utilizando um cabeçalho simples e, logo no nº 6, mudou-o para um formato que perdurou por muitas edições, sendo substituído apenas no exemplar de nº 48 pelo modelo que a acompanhou até o fim de sua veiculação.

No primeiro exemplar da revista a capa foi composta por uma grande ilustração e as informações e títulos sobrepostos à imagem; na base da capa foi reservado um *box* em branco que comportava o texto de apresentação d'*A Bruxa*. O título da revista foi desenhado sobreposto à ilustração de Julião Machado, que ocupava toda a página e representava uma bruxa e vários seres fantásticos, alguns de orelhas pontudas, que se tornaram posteriormente vinhetas ilustradas utilizadas em todas as edições. Os seres, que representavam cada um dos pecados capitais, estavam queimando no fogo situado à direita da página, de onde subia a fumaça que se espalhava por toda a parte superior da mesma. Há uma moldura circular que contém os nomes Olavo Bilac e Julião Machado e, acima do título *A Bruxa*, foi escrito também em letras desenhadas: *Hebdomadário Ilustrado* (figura 4.57).

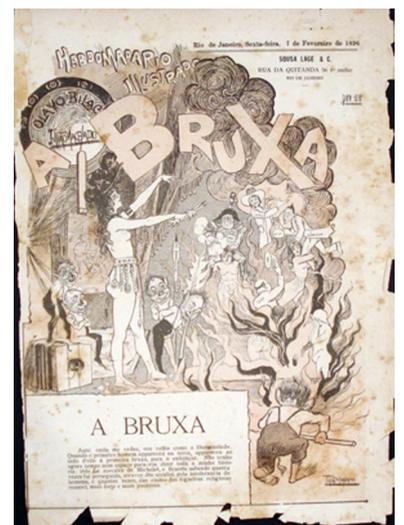


Figura 4.57. Capa inaugural.

O cabeçalho das capas dos exemplares 2 ao 5 são similares, simples, com o título desenhado em letras sem serifa, usando o estilo versalete, peculiares pela extensão das hastes e seus terminais em diagonal, o que dava a impressão de serem pontiagudos. Houve apenas uma modificação na construção do título do número 2 para os demais, pois, no cabeçalho do nº 2, as letras foram desenhadas com traços irregulares dispostos na vertical, formando cada letra uma textura. Nas demais capas, as letras da palavra “Bruxa” possuem um contorno trêmulo e são preenchidas com a cor auxiliar definida para cada edição. O artigo “A” que a antecedia seguiu o mesmo desenho e preenchimento, porém seu contorno era composto por linhas retas (**figuras 4.58 e 4.59**).

Depois dessas experiências iniciais, no exemplar de nº 6 passou a ser publicado o cabeçalho definitivo da revista (**figura 4.60**). Se comparado ao anterior, era melhor elaborado e conferia identidade à publicação, funcionando como uma marca composta por logotipo e símbolo. O fundo é delimitado por um contorno irregular e possui preenchimento de linhas que simulam um efeito de textura craquelada. O nome da revista é composto por letras sem serifa, com terminais na diagonal, que continuam a sugerir um efeito pontiagudo, e, em *outline* de contorno espesso. As letras estão dispostas de forma irregular, sem eixo horizontal como base para seu alinhamento, e os tamanhos dos corpos são variados, criando um movimento na leitura do título. Ademais, foram desenhadas fitas amarradas às letras para prender a caneta bico de pena e o suporte que contém um *crayon* litográfico, as quais pendem do cabeçalho. Dentro do desenho da caneta bico de pena vem grafado o nome do escritor Olavo Bilac e, dentro do suporte do *crayon*, está o nome do ilustrador Julião



Figura 4.58. Cabeçalho, nº 2, 1896.



Figura 4.59. Cabeçalho publicado nos nºs 3, 4 e 5, 1896.

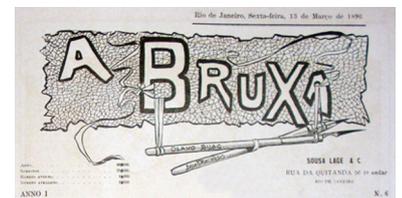


Figura 4.60. Cabeçalho publicado em diversas edições.

Machado, destaque pertinente, já que eram os protagonistas na produção da revista.

O modelo de cabeçalho descrito continuou a ser usado até o exemplar de nº 45; porém, nas edições de nºs 7 a 17, foram acrescentados dois elementos gráficos. Um círculo, localizado na parte superior e à esquerda, que desponta por detrás da composição original, em que são destacadas as informações: “Às sextas-feiras”, em letras dispostas em curva, na cor auxiliar da publicação da revista e sobre fundo preto. Esse semicírculo preto abarca outra circunferência composta por textura de linhas horizontais, contendo o valor do exemplar avulso em letras desenhadas em caixa-alta, *outline* e sem serifa, dispostas em duas linhas centralizadas. Além disso, aparece acima do cabeçalho, com letras desenhadas em caixa-alta e baixa, sem serifa, na cor preta, uma apresentação da natureza do periódico: *Hebdomadário Ilustrado* (figura 4.61). Esse cabeçalho acrescido de elementos deixou de ser utilizado nas capas a partir do exemplar de nº 18; porém, continuou a ser utilizado até o último exemplar na capa do suplemento comercial, que era avulso e vinha como uma sobrecapa da revista.

A partir da publicação de nº 48, um novo cabeçalho passou a ornar as capas d’*A Bruxa*, elaborado com estética sombreada, com diversas nuances e meios-tons, característica marcante da produção litográfica das revistas ilustradas brasileiras no século XIX (figura 4.62). A ilustração era sombria, com representação de uma bruxa, uma coruja segurando um grande suporte com o *crayon* acoplado, um ser fantástico emoldurado por fundo preto e um sapo, que davam ar macabro à capa da revista. O título passou a ser composto por letras desenhadas em estilo gótico, com o “A”



Figura 4.61. Cabeçalho publicado entre os nºs 7 e 17, 1896.



Figura 4.62. Novo cabeçalho publicado a partir do nº 48, 1897.

de fundo branco e contorno preto, e o nome “bruxa” em preto e caixa-alta e baixa. O título é sobreposto a uma ilustração que simula uma base de madeira, e os nomes Olavo e Julião estão incluídos dentro de representação de madeira, pregados à tábua principal, e em forma de círculo, o que faz com que sejam dispostos com letras sobrepostas, sem alinhamento horizontal. As letras *L* e *A*, presentes nos dois nomes, estão dispostas com a base do *L* se estendendo para compor a barra horizontal da letra *A* (**figura 4.63**).



Figura 4.63. Imagem do novo cabeçalho d'A *Bruxa*.

As técnicas utilizadas por Julião Machado na elaboração desse cabeçalho empregaram o *crayon* litográfico como base. Porém, foi possível verificar no original que a textura conseguida não confere com a granularidade característica da pedra litográfica. O efeito é uma espécie de retícula, que forma minúsculos círculos visíveis a olho nu. Supõem-se duas possibilidades para o entendimento dessa técnica: a primeira diz respeito à textura característica da chapa de zinco, e a segunda suposição seria o uso de um padrão *ben day* que simulasse a textura litográfica. Nesse cabeçalho foi empregada também a técnica litográfica, simulando a gravura xilográfica por meio da raspagem da área previamente entintada. Pode-se identificar o efeito da raspagem em diversos elementos da composição. Por exemplo, em torno de todas as letras que compõem a palavra “bruxa”, a raspagem proporciona certo volume às letras. Também existe raspagem ao redor do círculo negro que envolve a figura macabra, e nos pictogramas inscritos no mesmo, assim como na composição que remete a uma fonte de energia, com diversos raios à sua volta, logo abaixo da figura que representa a bruxa (**figura 4.64**).



Figura 4.64. Parte do cabeçalho com detalhes de imagens construídas a partir da técnica de raspagem da área entintada.

Foram utilizadas duas versões desse cabeçalho, uma completa, com formato em L invertido, ocupando uma coluna à esquerda e o topo da página, e outra ocupando apenas o topo da capa. Na versão completa, a figura de um sapo está disposta na base da coluna, com a cabeça virada para cima e com a língua de fora, subindo até o topo da capa, onde fica a bruxa (**figura 4.65**). Essa possibilidade de aproveitamento do cabeçalho completo, ou apenas uma parte dele, é outra característica do modo de produção litográfico após a descoberta da transferência do desenho para matrizes impressoras. Quando se desejava utilizar apenas uma parte do cabeçalho, bastava que o impressor mascarasse a superfície a ser excluída, entintasse a matriz e transferisse o desenho para a nova superfície que seria utilizada na impressão. Mais um indício de que comprova a utilização das chapas de zinco e o processo litográfico na produção das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*.

Além das capas descritas, que eram divididas em dois blocos, um com o cabeçalho e outro com uma coluna de texto e uma ilustração, ou com toda a área destinada à charge da semana, também foram publicadas algumas que fugiram completamente ao padrão estabelecido. Essas capas peculiares eram destinadas às edições especiais, como aquela dedicada ao novo governo do Estado de São Paulo, e às edições comemorativas de aniversário da revista, de Ano Novo, e, ainda, uma página em homenagem a Arthur Azevedo e o lançamento de sua obra *A Capital Federal* (**figuras 4.66, 4.67 e 4.68**). Todas elas davam ênfase à ilustração, e não havia elementos que lembrassem a estrutura utilizada comumente.

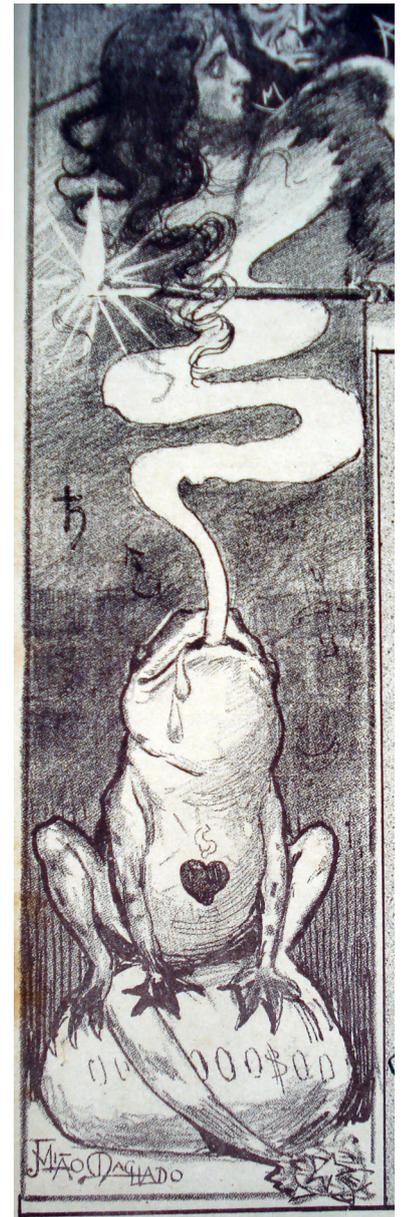


Figura 4.65. Imagem que compõe a versão completa do novo cabeçalho d'*A Bruxa*.



Figura 4.66. Capa da edição comemorativa de aniversário.



Figura 4.67. Capa comemorativa de ano novo.



Figura 4.68. Homenagem ao lançamento da obra "Capital Federal", de Arthur Azevedo.

4.2.2 Miolo

A Bruxa, assim como *A Cigarra*, era impressa em papel especial acetinado; porém, a gramatura do papel da revista *A Bruxa* era mais grossa, ou seja, o papel era mais encorpado. Suas edições possuíam sempre 8 páginas, assim como outras revistas ilustradas brasileiras contemporâneas. A estrutura de apresentação do conteúdo também seguia o padrão da época, explicado anteriormente, com metade da edição dedicada às ilustrações e a outra metade aos textos. A ordem também era sempre a mesma: as páginas 1, 4, 5 e 8 eram dedicadas à publicação de ilustrações e o restante ao texto.

O formato das páginas, 26 cm de largura por 34,5 cm de altura⁷, permaneceu o mesmo em todos os exemplares publicados da revista. A mancha gráfica mantinha o mesmo tamanho, 21,6 cm de largura por 29,4 cm de altura, sendo delimitada por uma caixa de fios simples que a destacava das

⁷ Medida aproximada, pois o acervo d'*A Bruxa* disponível da biblioteca da Casa de Rui Barbosa encontra-se encadernado.

margens da página. O cabeçalho do miolo se localizava nas margens superiores, logo acima do fio delimitador da mancha gráfica. O nome da revista era centralizado em relação à mancha gráfica, e a numeração das páginas próxima às bordas das mesmas.

Como a estrutura de apresentação do conteúdo era fixa, foi possível identificar o diagrama de construção da publicação. Existia uma grade fixa que servia de base para grande parte dos números publicados e algumas modificações previsíveis e repetidas, tais como a união das páginas 4 e 5, dedicadas à ilustração, formando assim um único quadro ilustrado e, ainda, a apresentação do título da seção “Crônicas” ocupando duas colunas de texto. Havia também versatilidade na construção da capa, que ora era apresentada com três setores distintos: cabeçalho, coluna de texto e ilustração; ora era apresentada apenas com o cabeçalho e a ilustração. Sabe-se que nessa época ainda não se praticava o uso sistemático de *grid* (diagrama) no projeto de construção das páginas dos periódicos, visto que este recurso foi institucionalizado com os paradigmas do design modernista (Samara, 2007).

Apesar de termos como “*grid*” e “diagrama”, “*design*” e “projeto” não terem sido empregados pelos profissionais das artes gráficas no final do século XIX, acredita-se que não seria possível a publicação de impressos, de forma contínua e sistematizada, sem um projeto e seu projetista.

Os projetos não nascem do nada, mas são frutos de uma cultura visual e material condicionada por práticas de leitura, venda e coleção (Cardoso, 2009, p. 73).

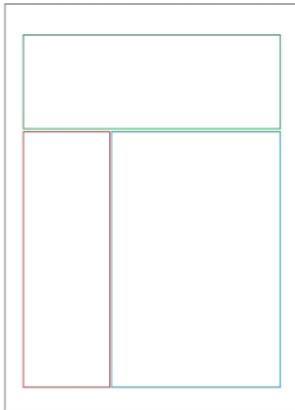
Pode-se afirmar, por meio da análise das revistas do século XIX, que havia projeto gráfico com estrutura de

construção determinada, a qual será exemplificada por meio de diagramas que identificam a construção formal das páginas d'*A Bruxa* (figuras 4.69 e 4.70).

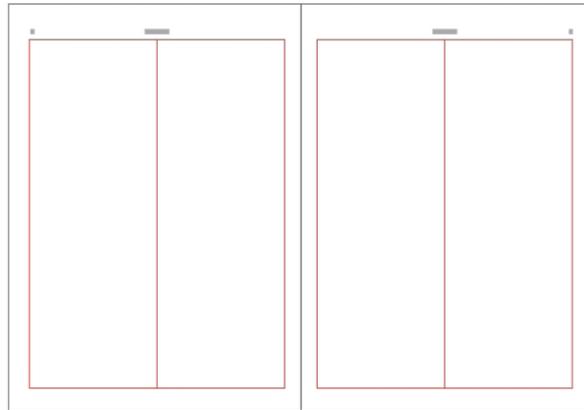
Estrutura básica das páginas d'*A Bruxa*

- Texto
- Imagem
- Limites da página
- Cabeçalho miolo (título e número da página)
- Cabeçalho capa e título de seção fixa ilustrado

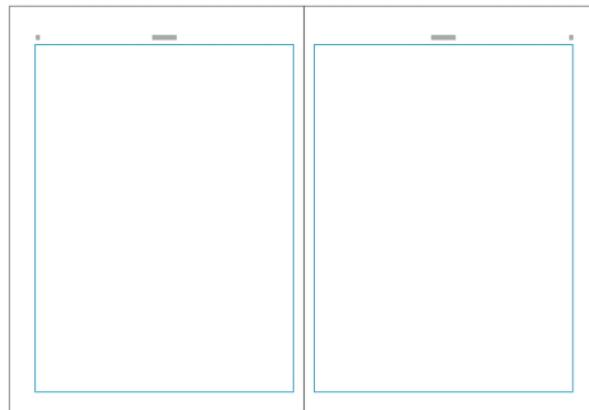
Capa



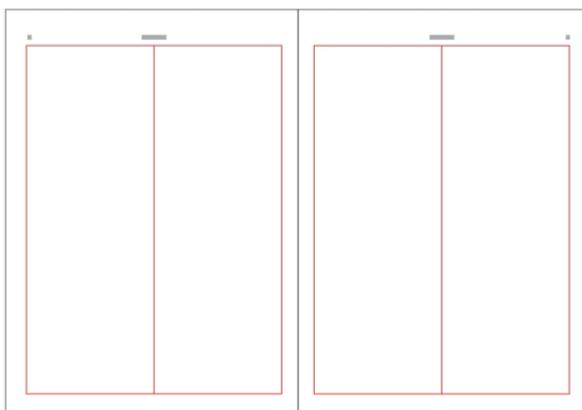
Páginas 2 e 3



Páginas 4 e 5



Páginas 6 e 7



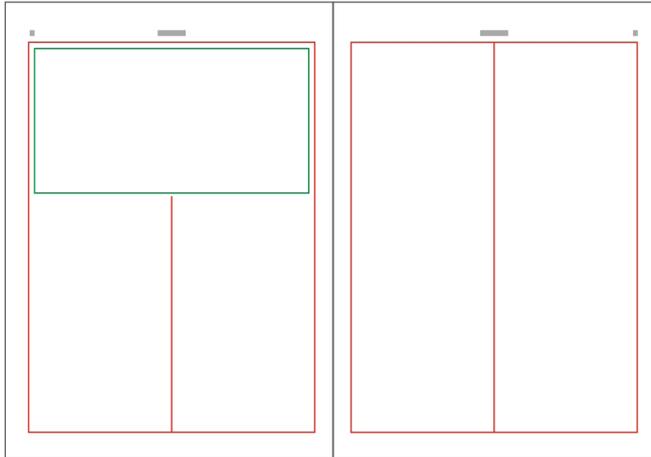
Página 8



Figura 4.69. Estruturas de construção das páginas da revista *A Bruxa*.

Variações na estrutura das páginas d'*A Bruxa*

Páginas 2 e 3



Páginas 4 e 5

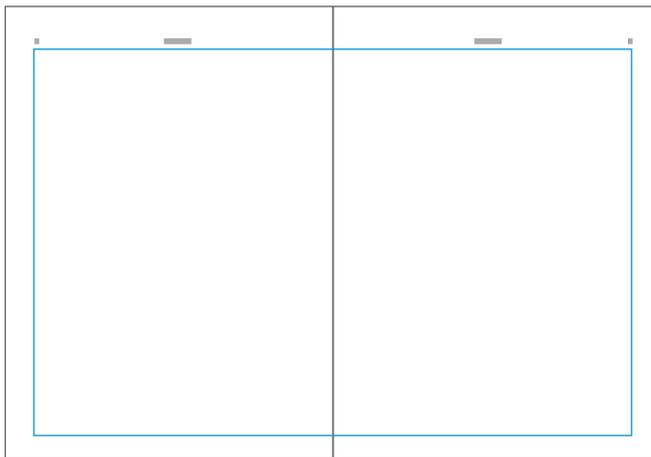


Figura 4.70. Estruturas com previsão de inserção de título ocupando toda a extensão da mancha gráfica e a união das páginas 4 e 5 em prol da publicação de grandes ilustrações.

A forma de organização das páginas que *A Bruxa* utilizava era comum às outras revistas ilustradas da época e conferia identidade aos periódicos, pois o leitor podia identificar a revista pelos elementos que compunham as páginas: a diagramação, a família tipográfica utilizada, a apresentação dos títulos, o estilo das ilustrações. Ainda que não fosse utilizado um diagrama de construção, a revista possuía um tamanho fixo de páginas e margens, e, conseqüentemente, da mancha gráfica. Além disso, eram fixas a quantidade e a largura das colunas de texto, dois blocos de 10,8 cm cada. O inusitado ficava por conta da liberdade do traço nos espaços reservados às ilustrações e, no caso d'*A Bruxa*, pela apresentação das vinhetas ilustradas em meio ao corpo do texto. Muitas vezes, as vinhetas eram diagramadas de forma inesperada, transcendendo os limites da mancha gráfica, tão bem delimitada por uma caixa de fios simples (figura 4.71).

Entre as vinhetas de diabinhos e feiticeiras, com títulos que invadiam a área do texto, vibrava o texto humorístico e sofisticado do próprio editor Olavo Bilac e do poeta Guimarães Passos (Lustosa, 2005, p. 84-87).

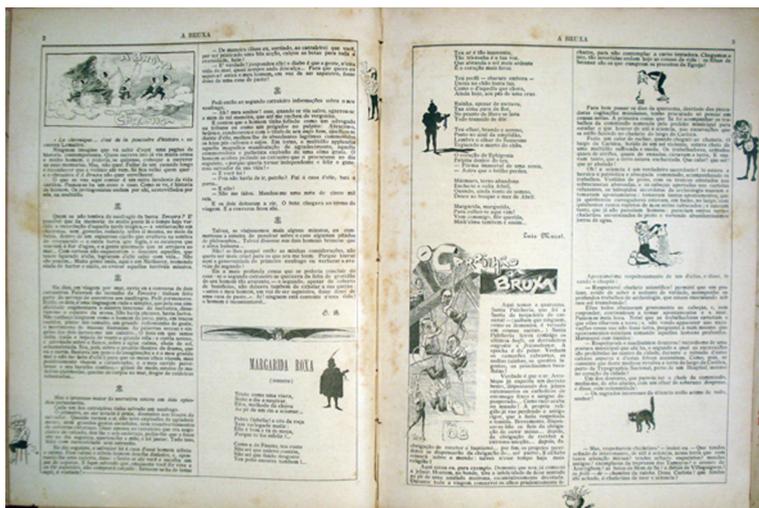


Figura 4.71. Página com publicação de vinhetas que invadiam a área das margens.

Há apenas dois exemplares em que a divisão do conteúdo sofreu modificações em sua apresentação por conta do aumento do número de páginas: a edição dedicada ao novo governo de São Paulo, de nº 13, e outra dupla, de 24 páginas, em comemoração ao Ano Novo, de nºs 46-47. O primeiro caso aconteceu por conta de uma edição especial encomendada em homenagem à posse do novo presidente do Estado de São Paulo, Dr. Campos Salles, e foi publicada com 16 páginas. Esse número contou com a participação de importantes artistas gráficos da época, como Belmiro de Almeida e Ângelo Agostini, este último responsável pela publicação da revista *Don Quixote*, concorrente d'*A Bruxa*.

Na edição anterior (nº 12) foi publicada uma chamada para divulgar o número especial da revista, sendo a única vez em que se especificou a tiragem, que neste caso excepcional foi de dez mil exemplares:

O próximo número d'*A Bruxa* (n.13), terá 16 páginas. Metade desse número será consagrado ao Estado de S. Paulo, para comemorar a posse do novo presidente, Dr. Campos Salles. Para que todo o número não fosse absorvido por assuntos paulistas, deliberou a empresa d'*A Bruxa* aumentar o número das páginas. É a primeira vez que uma folha hebdomadária, no Brasil, dá oito páginas de texto e oito páginas de ilustrações.

Nesse número 13 (1º de maio), cuja edição vai ser de dez mil exemplares, colaboram: Ângelo Agostini, com uma página de ilustrações; Belmiro de Almeida, com um grande desenho alegórico e uma página de caricaturas; Virgilio Cestari e Rodrigo Soares, com duas páginas de desenhos; Coelho Netto, com um artigo sobre a Escola Normal de São Paulo; Luiz Murat, com uma poesia; Guimarães Passos, com uma crônica; Valentim Magalhães, com uma poesia (*A Bruxa*, 24/4/1896, nº 12, capa).

A revista se vangloriou por ser a primeira publicação a apresentar 8 páginas de texto e 8 páginas de imagens. Contudo, apesar de o número de páginas ter dobrado, a proporção entre conteúdo textual e imagético foi mantida. A capa foi composta em apenas uma cor, laranja,

e completamente diferente das que eram publicadas anteriormente, sem o tradicional cabeçalho. A ilustração representa a bruxa bem vestida, com um pomposo chapéu, suporte com *crayon* acoplado na ponta, em escala maior e pendurado na parte de trás de seu longo vestido, oferecendo a revista que segura em sua mão ao Estado de São Paulo. Ao seu lado está representado o jornalista, em escala menor, parecendo um anão, ou melhor, um dos seres fantásticos de seu mundo, com uma das mãos levantadas em direção ao início do nome S. Paulo, que aparece em letras desenhadas, em caixa-alta, sem serifa e com terminais pontiagudos. Acima do nome S. Paulo está escrito *A Bruxa* com o mesmo tipo de letra desenhada, porém em *outline*. As informações fixas sobre a edição figuram na base da página, sem destaque (figura 4.72).



Figura 4.72. Capa da publicação especial dedicada ao estado de São Paulo.

No miolo, os desenhos anunciados de Virgílio Cestari, arquiteto da época, são representações de edifícios públicos de São Paulo. Os desenhos chamam a atenção para as dificuldades de publicar retratos e representações de conteúdos julgados importantes, normalmente inacessíveis ao grande público, pois ainda não era comum a publicação de fotografias na imprensa brasileira (figura 4.73). Nessa época, haviam acontecido duas experiências de publicação de fotografias na imprensa brasileira, uma delas n'*A Cigarra*. Contudo, esse avanço só se tornou viável e corriqueiro em 1900, com a primeira fase da *Revista da Semana* (Andrade, 2004, p. 234).



Figura 4.73. Retratos apresentando os edifícios públicos de São Paulo, por Virgílio Cestari.

A participação de Agostini, com seu estilo cuidadoso na representação volumétrica, recheou uma página com retratos litografados dos antigos membros do governo de São Paulo, somando um total de seis imagens, apresentadas em preto e branco (figura 4.74). Sobre a maestria de Ângelo Agostini na produção de ilustrações desse tipo, Isabel Lustosa comenta:

Era um desenho quase acadêmico pela ilusão de volume que os jogos de luz e sombra produziam, prestando-se mais facilmente ao retrato, à homenagem, à representação do humor singelo de anjinhos barrocos do que à caricatura. As ilustrações da *Revista Ilustrada* funcionavam como verdadeiros substitutos da fotografia que ainda não freqüentava as páginas dos jornais (Lustosa, 2005, p. 84-87).

O que mais chama a atenção nessa edição especial é a comparação que pode ser feita entre o estilo de Agostini e de Julião Machado, pois este último ilustrou uma página similar à elaborada por Agostini, com os retratos dos novos membros do governo de São Paulo (figura 4.75). Fica clara a diferença dos retratos, pois os de Agostini, que contam com a valorização dos meios-tons litográficos, são riquíssimos em detalhes, aproximando-se da fotografia. Já os retratos de Julião Machado não possuem o mesmo enfoque; o uso dos traços a bico de pena não alcançava



Figura 4.74. Retratos dos antigos membros do governo de São Paulo, por Ângelo Agostini.



Figura 4.75. Retratos dos novos membros do governo de São Paulo, por Julião Machado.

e nem pretendia o detalhamento produzido por Agostini. Julião mesclou aos traços pinceladas de uma segunda cor, aplicada na composição de suas imagens como uma aguada, representando fundos em torno dos retratados e auxiliando na composição dos preenchimentos, que podem ser claramente apreciados nas texturas das roupas dos políticos. Essa comparação não entra no mérito da capacidade artística desses ilustradores, mas, sim, das diferenças dos estilos de cada um e do uso das técnicas de construção e produção das imagens.

Após a publicação deste exemplar especial sobre o Estado de São Paulo, *A Bruxa* anunciava com frequência os nomes e endereços de seus representantes neste estado, na busca de ampliar seu público leitor além das fronteiras da capital da República.

São agentes gerais d'*A Bruxa*, podendo tratar de todos os negócios relativos a esta empresa: em São Paulo, o Sr. João de Arruda Leite Penteadado, rua da Boa Vista, 3 A, e, em Santos, os Srs. B. Pinto Magalhães & C., rua de Santo Antônio, 86 (*A Bruxa*, 14/8/1986, nº 28, capa).

E pouco tempo depois anunciou novamente:

É agente único d'*A Bruxa* no Estado de São Paulo o distinto homem de letras dr. Leopoldo de Freitas, que tem plenos poderes para tratar de todos os negócios relativos a esta empresa. Para informações podem dirigir-se os nossos amigos da capital paulista, aos srs. Costa & Santos, na Livraria Civilização, rua de S. João 10c: ali receberá o Dr. Leopoldo de Freitas toda a correspondência da Agência Geral d'*A Bruxa* (*A Bruxa*, 18/9/1896, nº 33, capa).

Não há registro do número de assinantes em cada estado, mas a revista insistia em ampliar seu público por meio de seus agentes credenciados em São Paulo.

Uma vez lançado, importava condicionar o leitor ao seu consumo, vinculá-lo às seções, torná-lo dependente do jornal e/ou revista, garantindo a renovação da assinatura, a conquista definitiva do cliente leitor. Estratégias de toda

ordem foram experimentadas pelos editores, muitas delas reveladoras do interesse do momento, de valores em curso, de atrativos em voga.

As revistas mais sólidas anunciavam a existência de agentes espalhados pelo Estado ou pelo País, quando não pelo mundo, facilitando ao interessado a aquisição individual ou a tomada de assinatura (Martins, 2008, p. 237).

Considerando as informações de Martins, pode-se avaliar *A Bruxa* como uma revista com iniciativas mercadológicas arrojadas, pois planejou a ampliação de sua distribuição para além da capital da República. Conhecendo a história do início da revista e a relação de seus colaboradores com o Estado de São Paulo, fica claro o interesse de ganhar espaço no estado vizinho, e *A Bruxa* insiste nisso com a permanência de agentes para captação de assinaturas.

Como foi dito anteriormente, o conteúdo editorial se restringia a poucas seções: “Crônica”, “O Carrilhão da Bruxa”; “Política” e “Teatro”, todas de responsabilidade de Olavo Bilac. A partir do exemplar de nº 10, uma nova seção passou a fazer parte das edições, “Livros Novos”, onde eram feitas críticas sobre obras literárias ou mesmo sobre os editores (**figura 4.76**). No dia 10 de abril de 1896, data de sua criação, foi elaborado um prefácio para a apresentação das intenções da nova seção assinada com o pseudônimo Belphegor:

Já é tempo, creio eu, de inaugurar esta seção. Considerando que *A Bruxa* é, por excelência, o espelho em que se vem refletir todo o espírito brasileiro (a modéstia é humana: todo o diabo é essencialmente imodesto!) o estrangeiro, vendo que *A Bruxa* não dizia de livros velhos ou novos, acreditaria naturalmente que não há livros no Brasil. Isso prejudicaria grandemente os créditos deste povo culto. Está, pois, aberta a seção.

Mas, quero que este artigo seja um como prefácio, uma sorte de ensaio de armas. Que, antes de cuidar dos cinco ou seis volumes que aqui tenho sobre a mesa, deixem-me chamar às contas um editor! Um editor! – esse bicho impassível e astucioso, essa raposa de sobrecasaca, esse judeu disfarçado... Que homem de letras não ama dizer mal

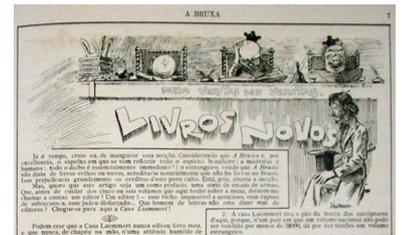


Figura 4.76. Título ilustrado da seção “Livros Novos”.

de editores? Chegue-se para aqui a *Casa Laemmert!* [...] (*A Bruxa*, 10/4/1896, nº 10, p. 7).

A partir desse ponto do texto, Bilac se empenha em uma árdua crítica à Casa Laemmert, que, por sua importância para a história da imprensa brasileira, vale ser transcrita na íntegra:

Podem crer que a *Casa Laemmert* nunca editou livro meu, e que nunca, de chapéu na mão, numa atitude de humilde mendigo, lhe fui pedir que desse ao meu nome infernal a honra de o incluir nos seus catálogos e nos seus mostradores. Não por orgulho, não por desdém, mas pela razão simples e única de que não tenho livros... Sou um pobre diabo amador de leituras, - e acho, além disso, que não vale a pena fatigar-se a gente em escrever obras, quando tão agradável pode ocupar os seus dias, poucos e passageiros, no agradável mister de dizer mal das obras dos outros... Não é pois por despeito, que amarro a *Casa Laemmert* ao pelourinho desta página. É por amor da justiça.

Quatro a cinco vezes, por mês, leio nos jornais: “Mais um bom serviço acaba de prestar a *Casa Laemmert* às letras nacionais, dando-nos o n... da sua *Coleção Econômica*, que contém desta vez a tradução do romance... de...”. Esta coleção econômica é uma maravilha! Cada volume custa 1\$000. Creio que por isso, mais que pelo gênero de literatura escolhido, tem ela feito verdadeiro sucesso. Assim que um volume aparece, o povo corre à casa editora, há calos esmagados, cabeças quebradas, e a polícia é obrigada a intervir, para acalmar a fúria ansiosa dos compradores de literatura barata.

Vejamos agora de que natureza é o *grande serviço* que, no dizer dos jornais, presta a *Casa Laemmert* às *letras brasileiras*, com a sua coleção econômica. A coleção tem até agora publicado nove volumes: *Tartarin*, de Daudet; *Pedro e João*, de Maupassant; *Panine*, de Ohnet; *O Sonho*, de Zola; *Soror Philomena*, de Goncourt; *Médico Assassino*, de Feré; *Milhões Vergonhosos*, de Malot; *Amigo Fritz*, de Erckmann-Chatrian; *Vogando*, de Maupassant.

Meditemos. Os nove autores são estrangeiros. Os nove volumes são impressos na casa Pereira em Lisboa, uma casa estrangeira. Os compositores, estrangeiros. Os brochadores, estrangeiros. Tudo estrangeiro. Só o público sorna que compra aqueles livros traduzidos para uma língua que pode ser tudo: cassange, abexim, turca, burda, japonesa, - tudo, menos portuguesa, - só esse público é brasileiro. E aí tem os senhores o serviço grande prestado às letras brasileiras pela *Casa Laemmert!* A *Coleção econômica* ainda não deu de comer a um autor, a um tradutor, a um compositor, a um revisor, a um brochador do Brasil: por isso mesmo, presta um grande serviço às letras brasileiras! (*A Bruxa*, 10/4/1896, nº 10, p. 7).

Nessa primeira parte do texto, a narração sobre a produção das edições econômicas e seu grande sucesso pode parecer ciúmes de um autor que merecia ter sua produção prestigiada, mas, ao longo de sua fala, pode-se compreender a indignação por conta da produção popular estritamente estrangeira e mal traduzida. Em seu discurso, Bilac nos apresenta a nomeação dos profissionais das artes gráficas e a divisão de tarefas existente na produção de livros no século XIX, com o compositor, o revisor, o brochurador. O texto continua com uma enumeração de atitudes mal vistas:

Desdobremos esse grande serviço, e vejamos:

1º A *Casa Laemmert* comete um ato de rapina, apoderando-se de livros, cuja invenção e cuja fatura custou esforços sobre-humanos a autores estrangeiros, e explora-os sem indenizar esses autores. Bem sei que esse delito não está previsto no código. Mas também não tem no código uma punição especial o homem que vende o seu voto, ou que arruína a família, ou que trafica com a honra, e, nem por isso deixam esses atos de ser verdadeiros crimes.

2º A *Casa Laemmert* tira o pão da boca dos escritores daqui, porque, num país em que um volume nacional não pode ser vendido por menos de 3\$000, dá por dez tostões um volume estrangeiro.

3º A *Casa Laemmert* prostitui obras de arte de um valor artístico inestimável, mandando-as traduzir por sapateiros, que entendem tanto da arte da palavra escrita, como Daudet ou Zola da arte de fazer sapatos. E mais: a *Casa Laemmert*, com essas traduções de uma incorreção revoltante, envenena o gosto público (*A Bruxa*, 10/4/1896, nº 10, p. 7).

A primeira acusação é grave, ao sugerir que a Casa Laemmert se utilizava indevidamente das obras estrangeiras, já que não havia punições previstas pela legislação brasileira. O autor afirma a disputa desleal com os valores dos livros de escritores brasileiros e novamente ataca a tradução precária dos livros da Coleção Econômica. Já prevendo as respostas da editora sobre a publicação de duas obras nacionais, Bilac finaliza seu discurso afirmando:

Enfim, a *Casa Laemmert*, editou dois livros, *Várias Histórias*, de Machado de Assis, e *Bric-à-Brac* de Valentim

Magalhães. Imprimimos aqui, e vende cada exemplar deles pelo preço de 3\$000...” Já sei que vão me atirar isso às barbas, como um argumento irrespondível. Pois! Dois livros, entre os nove volumes da *Coleção econômica*, e os volumes do *Novo Secretário Luso-Brasileiro*, do *Mensageiro dos Amantes*, da *Arte da Dança*, e do *Dicionário do Bom Gosto ou Genuína Linguagem das Flores...*

Que a fortuna coroe fartamente com os seus favores a grande casa, que tão grande serviço tem prestado às letras brasileiras... à algibeira dos autores estrangeiros prejudicados pela pirataria literária.

BELFEGOR (*A Bruxa*, 10/4/1896, nº 10, p. 7).

A assinatura diabólica fez jus ao teor do extenso e impactante texto publicado. A seção foi inaugurada da forma mais chamativa possível e, depois, se tornou frequente nas páginas d’*A Bruxa*.

Fato é que as revistas ilustradas eram espelhos da produção cultural da época e a lacuna apontada por Bilac na editoração nacional era preenchida de alguma forma pelo espaço dado aos literatos nas publicações periódicas.

Decorrência dos gêneros literários, os gêneros periódicos caracterizam-se pela síntese e pela informação, razão pela qual se adequaram idealmente à conformação da revista, acentuando-lhe o caráter de passar em revista temas, informações, estados d’alma, enfim, toda uma prática e produção cultural de época, corroborando a característica mais forte do periódico de “espelhar o presente”. No caso da produção literária brasileira, esta modalidade de impresso constituiu-se no suporte ideal para o exercício dos gêneros literários em curso, confirmando a importância do periodismo a serviço da formação e da emergência de gerações literárias, preenchendo a lacuna da inexistência de uma editoração nacional (Martins, 2008, p. 148-149).

Todos os títulos das seções fixas eram desenhados, decorados exclusivamente por Julião Machado, e seguiam a proposta de representação de seres fantasiosos, pertencentes ao universo d'*A Bruxa*. No caso da seção “Crônicas”, por exemplo, que era publicada em todas as edições, existiam duas formas de apresentação do título, um desenho que ocupava apenas uma coluna e outro, que ocupava toda a extensão da página, sempre localizado no topo da página 2 (figuras 4.77 e 4.78). Já os títulos das demais matérias eram apresentados em caixa-alta, centralizados em relação à coluna de texto, e, na maioria das vezes, em tipografia sem serifa, de hastes grossas.

4.2.3 Ilustrações

Ao contrário das outras revistas ilustradas publicadas no mesmo período, que destinavam páginas à composição de textos, formando uma massa homogênea, sem maiores destaques e com escassez de espaço em branco, n'*A Bruxa* as composições eram inusitadas. Suas páginas eram cheias de movimento e surpresas, com o uso sistemático de imagens, principalmente vinhetas. A revista utilizava com frequência ilustrações elaboradas com *crayon* litográfico sobre zinco, que possuíam textura característica, muito parecida com a da pedra litográfica, conforme descrito na análise de um dos modelos de cabeçalho. Porém, *A Bruxa* dava ênfase ao uso de um novo estilo de representação, quebrando o padrão da visualidade estabelecida pelo método de produção anterior das revistas ilustradas brasileiras.

As charges tinham destaque nas edições e eram estrategicamente dispostas para que pudessem ser impressas ao mesmo tempo nas folhas que comportavam as páginas 1 (capa) e 8, e a página dupla do miolo da edição, que sempre



Figura 4.77. Versão mais utilizada do título da seção “Crônica”.



Figura 4.78. Versão do título da seção “Crônica”.

eram as de nºs 4 e 5. Compreende-se que as áreas dedicadas à ilustração eram predefinidas por questões técnicas e econômicas, já que essas imagens recebiam o preenchimento em uma segunda cor, por meio do processo da “cor aplicada”. No caso da página dupla do miolo (nºs 4 e 5), era possível usar toda a folha para a confecção da ilustração. Muitas vezes o sentido de leitura ficava invertido, no caso de um desenho vertical, assim o leitor precisava virar o periódico a 90 graus para apreciar a imagem, como um pôster (figura 4.79).

4.2.4 Vinhetas

Identifica-se n’*A Bruxa* páginas mais limpas e claras, se comparadas às suas contemporâneas, característica relacionada ao uso das vinhetas ilustradas em meio ao corpo do texto. Essas imagens dividiam assuntos, serviam de elementos decorativos e criavam uma margem branca ao seu redor, já que muitas vezes não ocupava toda a largura da coluna do texto (figura 4.80). Além disso, eram elementos importantes para a definição da identidade gráfica do periódico, já que eram vinhetas temáticas, estritamente relacionadas ao universo imaginário d’*A Bruxa*. Tornou-se comum a leitura de textos intercalados por imagens de gato preto, bruxa voando em vassoura, cobra, coruja, vasos com ossos, simpáticos seres diabólicos com orelhas pontudas, entre outros (figuras 4.81). Considerando o mote analisado, basicamente as mesmas vinhetas foram utilizadas do primeiro ao último exemplares publicados da revista, o que provavelmente conferia fácil identificação à linguagem visual das páginas. Apenas a partir do nº 55, ou seja, nos últimos nove exemplares publicados, foram acrescentadas novas vinhetas ilustradas, em formato retangular, ocupando melhor a largura das colunas preestabelecidas (figura 4.82). Essas vinhetas representavam grafismos, uma Lua em meio

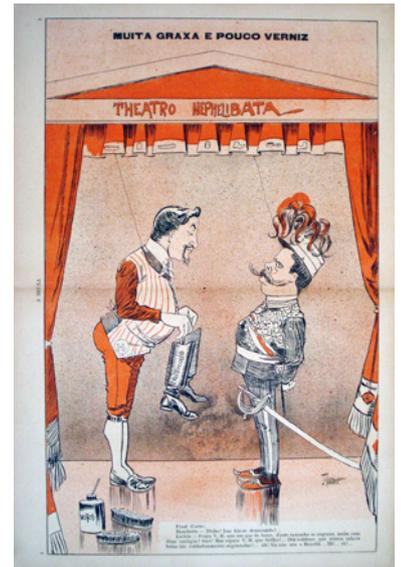


Figura 4.79. Ilustração utiliza toda a área das páginas 4 e 5, disposta com sentido de leitura alterado em 90 graus.



Figura 4.80. Espaço em branco em torno das vinhetas, que eram sempre centralizadas na coluna de texto, deixava as páginas mais limpas e claras.

a um céu nebuloso, sempre com espessos traços pretos, que deixavam as páginas mais carregadas de informações visuais em meio ao texto; porém, as vinhetas anteriores continuavam a constar da diagramação.

As técnicas de produção das imagens e de impressão da revista possibilitaram as experimentações feitas em suas páginas. O grande número de vinhetas, diagramadas nas páginas de texto, arejavam e deixavam a mancha gráfica com aparência mais clara e alegre.



Figura 4.81a, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81b, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81c, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81d, vinheta, nº 11, 1896.

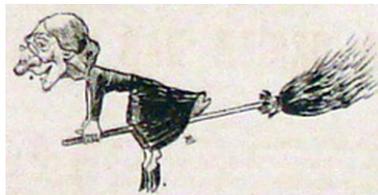


Figura 4.81e, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81f, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81g, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81h, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81i, vinheta, nº 11, 1896.



Figura 4.81j, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81l, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81m, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81n, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81o, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81p, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81q, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81r, vinheta, nº 3, 1896.



Figura 4.81s, vinheta, nº 9, 1896.



Figura 4.82. Publicação de novas vinhetas a partir do nº 55, essas ocupavam toda a extensão da coluna de texto.

4.2.5 Suplemento Comercial

A revista *A Bruxa* fez sucesso na época em que era publicada pelos diversos fatores descritos e analisados; um deles, ainda a ser comentado, foi a publicação de uma capa publicitária avulsa, representando seu suplemento comercial. Como característica dos periódicos desta época, havia a separação do conteúdo editorial do comercial, sendo tudo muito bem dividido. Nesse suplemento, vários anúncios eram publicados em cada página, divididos por molduras em linha.

Cabe lembrar que Bordalo Pinheiro também havia produzido capas de anúncios na revista *O Besouro*, em 1878, como foi visto no capítulo 2.

É notável a importância da publicidade na prosperidade e manutenção d'*A Bruxa*, pois a revista explorou e destacou esse recurso com a publicação de sua capa de anúncios.

Dos vários suportes que se prestaram à propaganda e à publicidade, a revista talvez tenha sido dos mais efetivos, concentrando a força da propaganda e a evolução dinâmica da publicidade, expressando-as em suas representações mais acabadas. Para a última, em particular, tornou-se de tal forma o veículo ideal que, em sua essência, quase se confundia com ela, uma vez que ambas, revista e publicidade, direcionavam-se para o mesmo propósito, qual seja: dar-se a conhecer, divulgar-se, “produzir-se para vender-se”, razão pela qual muitos periódicos revelaram-se economicamente viáveis, tão-só pela proposta de divulgação de produtos, isto é, pelo seu caráter publicitário. A revista, pois, era a publicidade; ou por outra, no periodismo da época, a revista transformou-se na embalagem ideal para o produto publicidade (Martins, 2008, p. 244)

Além da publicidade veiculada nos anúncios, a revista *A Bruxa* fazia propaganda em benefício próprio, utilizando-se das notas da capa para chamar os leitores e assinantes, e divulgando seus agentes em outros estados. Enfim, vendia-se, sempre enaltecendo seus atrativos e dando destaque à publicação do suplemento comercial ilustrado.

O início da publicação desse anexo alterou de tal forma a produção da revista que atrasou em dois dias a publicação, como confirmou o texto de capa da edição nº 6, lançada extraordinariamente num domingo:

A empresa d'*A Bruxa* poderia julgar-se dispensada de explicar ao público os motivos pelos quais se viu forçada a demorar dois dias a publicação deste número, uma vez que já toda a imprensa diária, com uma gentileza cativante, se prestou a revelar esses motivos. Em todo o caso, não será demais renovar aqui a explicação. Como vê o público, traz este número d'*A Bruxa* uma novidade: a capa de anúncio toda ilustrada por Julião Machado. A composição, a redução fotográfica, o transporte e a impressão destas quatro novas páginas de desenho deram um grande trabalho: essa foi a causa da demora. Felizmente, o público há de certamente perdoar-nos o atraso: não perdeu por esperar... Além disso, podemos afirmar que, para o futuro, não se repetirá o caso. [...]

Uma palavra agora ao comércio da capital e dos Estados:
- A nossa capa de anúncios é uma novidade no gênero. Os nossos preços são módicos. Brevemente inauguraremos também os anúncios no texto.

Quem quiser, pois, um anúncio belo, dirija-se ao escritório d'*A Bruxa*, 56, Quitanda (*A Bruxa*, 13/3/1896, nº 6, capa).

Além de anunciar a novidade, esse texto informou ainda as etapas necessárias para a produção das páginas que, somadas ao tempo necessário para a confecção das outras 8 páginas da revista, causaram o atraso na publicação inaugural dos anúncios. Ao final, nota-se a publicidade convidando a quem quisesse ter um belo anúncio publicado; ou seja, a competência de Julião Machado na feitura dos desenhos e dos anúncios era o chamariz para os possíveis clientes. Essa informação é importante para entender o papel do ilustrador no sucesso da publicação, o qual se devia, em parte, às produções exclusivas das imagens dos anúncios, incluindo os desenhos das letras dos textos e toda a articulação dos elementos visuais.

Em cada anúncio eram representadas diversas cenas em que personagens bem vestidos da sociedade carioca

faziam uso de ou compravam os produtos anunciados. A composição era minuciosamente produzida por Julião Machado, e pode-se identificar o uso dos traços a bico de pena das texturas reveladas pelo manejo do *crayon*, e, ainda, de áreas chapadas produzidas pelas pinceladas intencionais do artista. Tratava-se de uma produção diferenciada e elegante, se comparada aos anúncios publicados em jornais contemporâneos.

Quando se comparam os anúncios d’*A Bruxa* com os da *Gazeta de Notícias*, predominantemente de medicamentos, percebe-se que a revista ilustrada atingia um público constituído pelas classes privilegiadas da sociedade carioca, que podiam vestir-se com elegância e perfumar-se (Simões Jr., 2007, p. 252).

Há certa dificuldade em entender a forma como o suplemento era anexado às revistas, bem como sua sequência, devido ao fato de esses exemplares terem sido arquivados fora de ordem e sem corresponderem aos números das revistas, nos grandes livros encadernados no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Isto ficou claro no início da análise, pois existem unidades do suplemento encadernado logo após o exemplar nº 1 da revista, sendo que o mesmo só começou a ser publicado a partir do nº 6. Como não era impressa a data da edição nas páginas do suplemento, supõe-se que todos, ou grande parte, estejam fora de ordem no acervo consultado. Como exemplo, há um suplemento comercial, que cita em sua capa datar do segundo ano de publicação, arquivado junto ao exemplar de nº 3 da revista, quando o suplemento ainda não era publicado.

Contudo, considerando a forma como a revista divulgou o suplemento intitulado-o de “capa de anúncio” e pelo fato de ser publicado com o cabeçalho completo, supõe-se que o suplemento viesse sobreposto ao caderno da revista, como uma segunda capa. Seu modo de apresentação manteve-se

fixo durante todo o período em que foi publicado: na primeira página havia sempre a imagem do cabeçalho da revista, e, de início, era apresentado o seguinte título, abaixo do cabeçalho: *Comércio, Artes e Indústrias – Casas Recomendadas pela Bruxa* (figura 4.83). Os anúncios ocupavam toda a largura da página, ou, em sua maioria, a largura de uma coluna de texto, metade da extensão da página. A grande maioria dos anúncios possuía ilustrações e letras desenhadas, tudo feito por Julião Machado, que sempre assinava a base das páginas do suplemento comercial. Eram páginas repletas de informações visuais, com o mínimo de espaço em branco, o que resultava em uma mancha gráfica escura e de aparência um tanto confusa. O suplemento era sempre impresso em uma só cor, que podia ser preto, azul, verde, laranja – ou seja, as cores auxiliares das edições em impressão bicromática (figuras 4.84 e 4.85).

Todos os anúncios eram impressos, também, pela Oficina Gráfica de I. Bevilacqua e C. Nos primeiros suplementos publicados, existia a seguinte informação no rodapé do anúncio: *Proibida a reprodução desses clichês. Propriedade da Bruxa*. A preocupação expressada em proteger os direitos sobre as imagens dos anúncios deve-se, provavelmente, à produção diferenciada e exclusiva d'A *Bruxa*.

4.3 Considerações finais

Diante do material analisado, nota-se que o início de vida de ambos os periódicos estudados ocorreu em períodos conturbados, cheios de mudanças e de experimentações. Os primeiros exemplares apresentavam características diversas



Figura 4.83. Cabeçalho do suplemento comercial.



Figura 4.84. Página do suplemento comercial impressa em cor laranja.

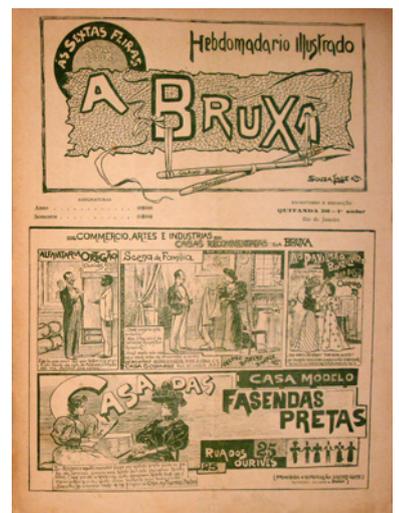


Figura 4.85. Capa do suplemento comercial impresso na cor verde.

entre si, e, em pouco tempo, as coisas se acalmavam, os produtores percebiam o que era conveniente ser publicado, e, aí sim, torna-se possível identificar a linguagem gráfica de suas páginas.

A Cigarra foi um laboratório de experimentações; sempre mudava, criava regras e burlava-as, sempre publicava surpresas para o público, que estava habituado à sua estrutura de apresentação. Já *A Bruxa* conseguia mostrar identidade mais estável, com suas páginas repletas de elementos gráficos usados de forma padronizada, durante toda a sua trajetória.

Algumas características identificadas são comuns às duas revistas estudadas, como por exemplo, a estrutura de apresentação do conteúdo nas páginas. Apesar de *A Cigarra* muitas vezes usar páginas que seriam destinadas aos textos para a publicação de imagens, a grande maioria de suas edições segue o padrão da época, reservando sempre a metade da edição para cada tipo de conteúdo em separado. *A Cigarra* e *A Bruxa* acompanhavam a mesma estrutura de suas contemporâneas, mas tinham o diferencial de explorarem a inserção de imagens nas páginas de textos, e mesmo em meio ao texto, de forma recorrente e sistemática. Em ambas as publicações, o máximo que se transgredia das regras de diagramação da época era a sobreposição de elementos na borda da página, invadindo a margem.

As duas revistas representam uma fase de experimentações e o início da transição das engessadas estruturas das revistas ilustradas do século XIX para o grande desenvolvimento das irreverentes e bem diagramadas revistas ilustradas do início do século XX. Uma grande transformação estava acontecendo: muitas melhorias nos parques gráficos,

desenvolvimento de novas tecnologias, e, também, em relação ao conteúdo editorial, com o início das entrevistas, a necessidade de noticiar além do conteúdo literário, dentre outros que não cabem aqui por se distanciarem muito do período estudado.

Em vários pontos as duas revistas analisadas eram similares – um deles era a estrutura de apresentação das capas. O cabeçalho se localizava sempre ao topo e a área abaixo dele era dividida em duas: área para ilustração e área para texto, sendo a coluna de texto mais estreita e sempre localizada à esquerda. Nas notas publicadas nos pequenos textos da capa, as revistas divulgavam nome e endereço de seus representantes em vários estados brasileiros, pois tinham pretensão de tornarem-se publicações de circulação nacional.

As publicações estudadas eram impressas na mesma casa impressora e contavam com a mesma diretoria, de Olavo Bilac e Julião Machado. Isso fez com que tivessem diversos aspectos em comum, e sempre são citadas por autores que comentam sobre a produção de seus dois principais diretores. Fica evidente, não só pela ordem cronológica, que *A Cigarra* foi o primeiro passo, cheia de experimentações, de mudanças, e que n^o *A Bruxa* as características que contribuíram para seu sucesso estavam amadurecidas. Tanto que *A Cigarra* usa a mesma tecnologia d^e *A Bruxa*, mas não consegue atingir a distinção da apresentação gráfica, já tão consolidada como diferente às propostas de todas as revistas ilustradas publicadas no Brasil, no século XIX. Como se *A Cigarra* fosse a experiência de transição e *A Bruxa* o resultado dos experimentos.

Nota-se nos projetos gráficos das revistas ilustradas estudadas a riqueza de imagens e elementos gráficos, que conferiam identidade a esses impressos e são indícios de que a comunicação visual moderna estava em plena ascensão e desenvolvimento no Brasil. Apesar de Julião não ser intitulado *designer*, termo característico do século XX, era esta a função que desempenhava nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, sendo responsável por toda a visualidade das páginas, pela implantação de padrões, execução de vinhetas, títulos decorados e ilustrações que integravam seu modelo. Não há dúvida de que havia projetos que guiavam a construção visual das revistas, pois as duas apresentavam padrões regulares de páginas e uso sistemático de elementos gráficos que conferiam personalidade e identidade às publicações.