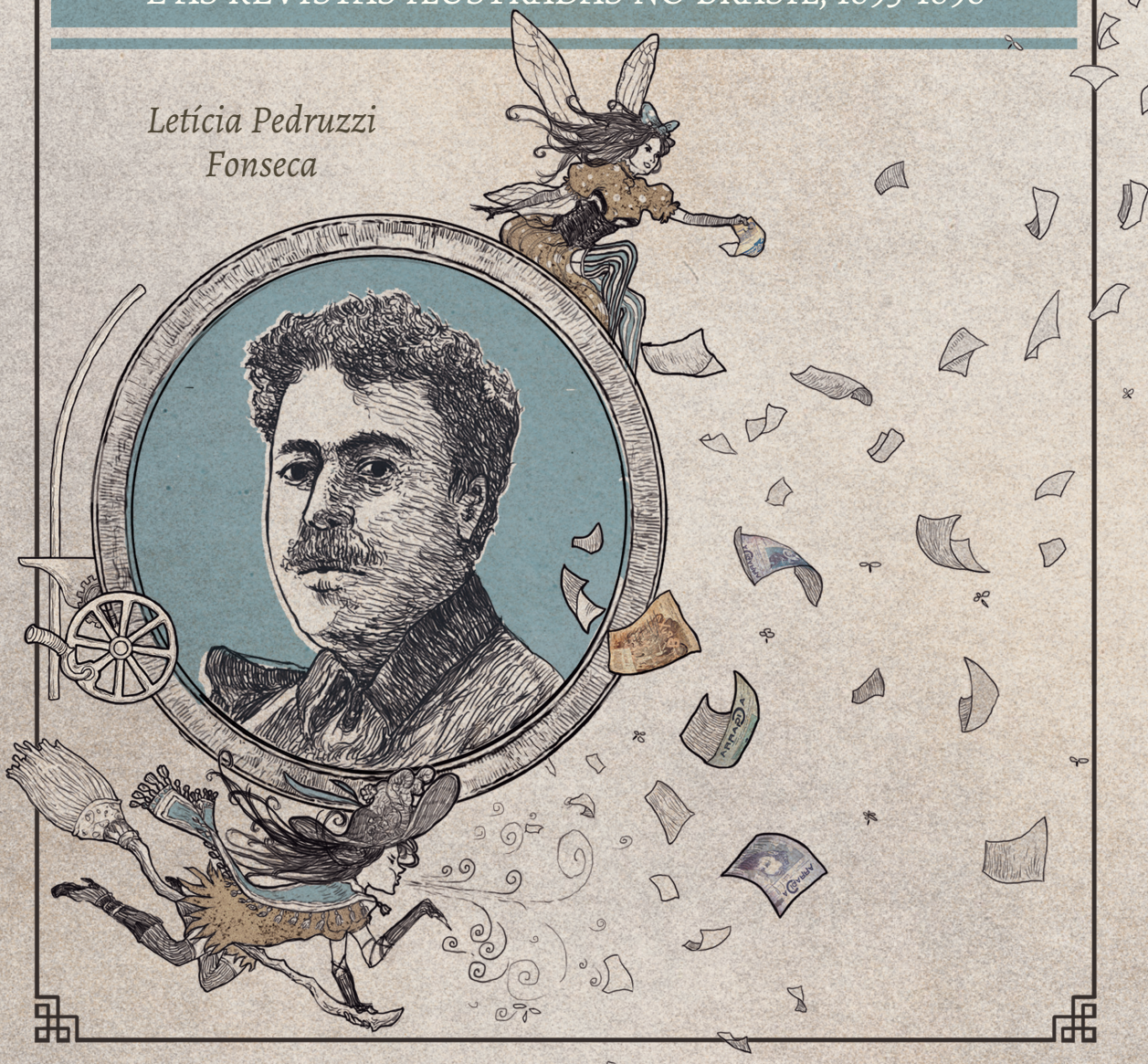
UMA REVOLUÇÃO GRÁFICA

JULIÃO MACHADO

E AS REVISTAS ILUSTRADAS NO BRASIL, 1895-1898

Letícia Pedruzzi Fonseca



Blucher

Letícia Pedruzzi Fonseca

UMA REVOLUÇÃO GRÁFICA

JULIÃO MACHADO

E AS REVISTAS ILUSTRADAS NO BRASIL, 1895-1898

Blucher

Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898

© 2016 Letícia Pedruzzi Fonseca
Editora Edgard Blücher Ltda.

PRODUÇÃO EDITORIAL

Universidade Federal do Espírito Santo
Secretaria de Ensino a Distância

Laboratório de Design Instrucional (LDI)

Coordenação
Gerência: Letícia Pedruzzi Fonseca
Ilustração: Priscilla Garone

Diagramação
Thaís André Imbroisi

Ilustração
Hugo Bernardino

Colaboradores
Ana Clara Balarini
Giulliano Kenzo
Geyza Dalmázio Muniz
Rayan Fabbri Casagrande
Ricardo Esteves Gomes
Paulo Victor de Souza Siqueira

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-934 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 55 11 3078-5366
contato@blucher.com.br
www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 5. ed. do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da Editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Fonseca, Letícia Pedruzzi
Uma revolução gráfica : Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 / Letícia Pedruzzi Fonseca. –- São Paulo : Blucher, 2016.
305 p.

Bibliografia
ISBN 978-85-8039-196-1 (impresso)
ISBN 978-85-8039-197-8 (e-book)

1. Periódicos ilustrados – Brasil – História 2. Imprensa – Brasil – História 3. Desenho industrial – Brasil – História 5. Machado, Julião, 1863-1930 I. Título

16-1062 CDD 079.81

1. Imprensa – Brasil – História
2. Periódicos ilustrados – Brasil – História

Para todos os interessados
na história do design no Brasil.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, Rafael Cardoso e Isabel Lustosa, que acreditaram nos meus projetos de mestrado e de doutorado e tiveram papel determinante em minha formação. Vocês foram imprescindíveis para meu crescimento, meu amadurecimento e minha transformação como pesquisadora.

Gostaria de lembrar também de todos os professores da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e das instituições em que cursei disciplinas eletivas, como a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com meus agradecimentos por toda contribuição à minha formação.

À minha família, minha base e estímulo. Em especial aos meus pais, Henrique e Raquel, irmãos, Rafael e Ricardo, à vó Apparecida e ao querido e sempre presente tio Jo.

Ao meu marido Maninho, que sempre foi um grande incentivador.

Ao meu filho, Pedro Henrique, minha fonte inesgotável de motivação.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, em especial aos funcionários da Sala de Consulta. Foi essa instituição que possibilitou meu contato com os originais das preciosas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa* e inúmeros outros títulos pesquisados neste trabalho.

À Fundação Biblioteca Nacional, à Biblioteca da Academia Brasileira de Letras e também ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pelos dias de pesquisas em seus acervos.

À Helena de Barros, à Ana Rebello e ao Simões Júnior, que colaboraram com conversas, ensinamentos e disponibilização de materiais.

À equipe da editora Blucher pela seriedade e parceria na produção deste livro.

À Secretaria de Educação a Distância (Sead) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), que apoiou o projeto do livro por meio do trabalho de editoração e ilustração do Laboratório de Design Instrucional (LDI). Agradeço aos diretores da Sead, Maria José Campos Rodrigues e Júlio Francelino Ferreira Filho, e aos coordenadores do LDI: Priscilla Garone, que orientou a produção das ilustrações; Ricardo Esteves, que orientou a escolha da tipografia do livro; Geyza Dalmázio Muniz que coordenou a concepção do projeto gráfico. Meus agradecimentos especiais à Thaís André Imbroisi, que concebeu o projeto gráfico, tratou as imagens e diagramou divinamente todo o livro; ao Hugo Bernardino, que ilustrou com maestria a capa, as aberturas de capítulos, os títulos decorados e o retrato da autora; aos ilustradores Paulo Victor de Souza Siqueira e Rayan Fabbri Casagrande, que trataram e colorizaram as imagens; à Ana Clara Balarini, que colaborou em detalhes da diagramação; e ao Giulliano Kenzo, que colaborou na organização das imagens e suas fontes.

Aos pesquisadores do Laboratório de Design: História e Tipografia, por dividirem comigo o entusiasmo e o interesse nas pesquisas. Agradeço em especial à minha amiga e parceira nesta empreitada Heliana Pacheco e a todos que de alguma forma contribuíram e fizeram parte da história desta pesquisa.

Letícia Pedruzzi Fonseca

Letícia Pedruzzi Fonseca é designer, pesquisadora e professora na área de design. Em 2005, graduou-se em Desenho Industrial – Programação Visual pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); em 2008, obteve seu mestrado em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e doutorou-se pelo mesmo programa em 2012. É professora adjunta do Departamento de Desenho Industrial da UFES.

Participa do grupo de pesquisa, cadastrado no CNPq, Imprensa e Circulação de Ideias: o Papel dos Periódicos nos Séculos XIX e XX. Coordena o Laboratório de Design: História e Tipografia (LadHT), que possui atividades de pesquisa e extensão relacionadas à memória gráfica brasileira. Os resultados das pesquisas do LadHT são publicados em sua revista *tipo&grafia*, que possui versão imprensa e digital. Também coordena a gestão do Laboratório de Design Instrucional (LDI), onde são produzidos materiais didáticos para os cursos EAD da UFES.

É pesquisadora do Laboratório de Tecnologias de Apoio a Redes de Colaboração (LabTAR), que tem a missão de fomentar a criação e o desenvolvimento de redes de colaboração para inovação, envolvendo os diversos segmentos da sociedade, e de prover tecnologias de apoio aos processos de trabalho nessas redes.

Sumário

9 Prefácio

11 Introdução

13 **CAPÍTULO 1**
Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX

14 O aprimoramento da tecnologia gráfica no século XIX

26 A modernidade e as revistas ilustradas

32 O início da publicação de revistas ilustradas brasileiras

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

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

93 **CAPÍTULO 2**
Julião Machado e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras

94 Breve biografia de Julião e sua trajetória como ilustrador e produtor gráfico

120 A parceria com Olavo Bilac

123 Julião Machado e suas inovações: estilo de desenho, dinâmica de trabalho e uso de novas técnicas de produção de imagens e composição das páginas

129 **CAPÍTULO 3**
A Cigarra: trajetória e análise gráfica
149 Capas
153 Miolo
167 Ilustrações especiais
172 Vinhetas

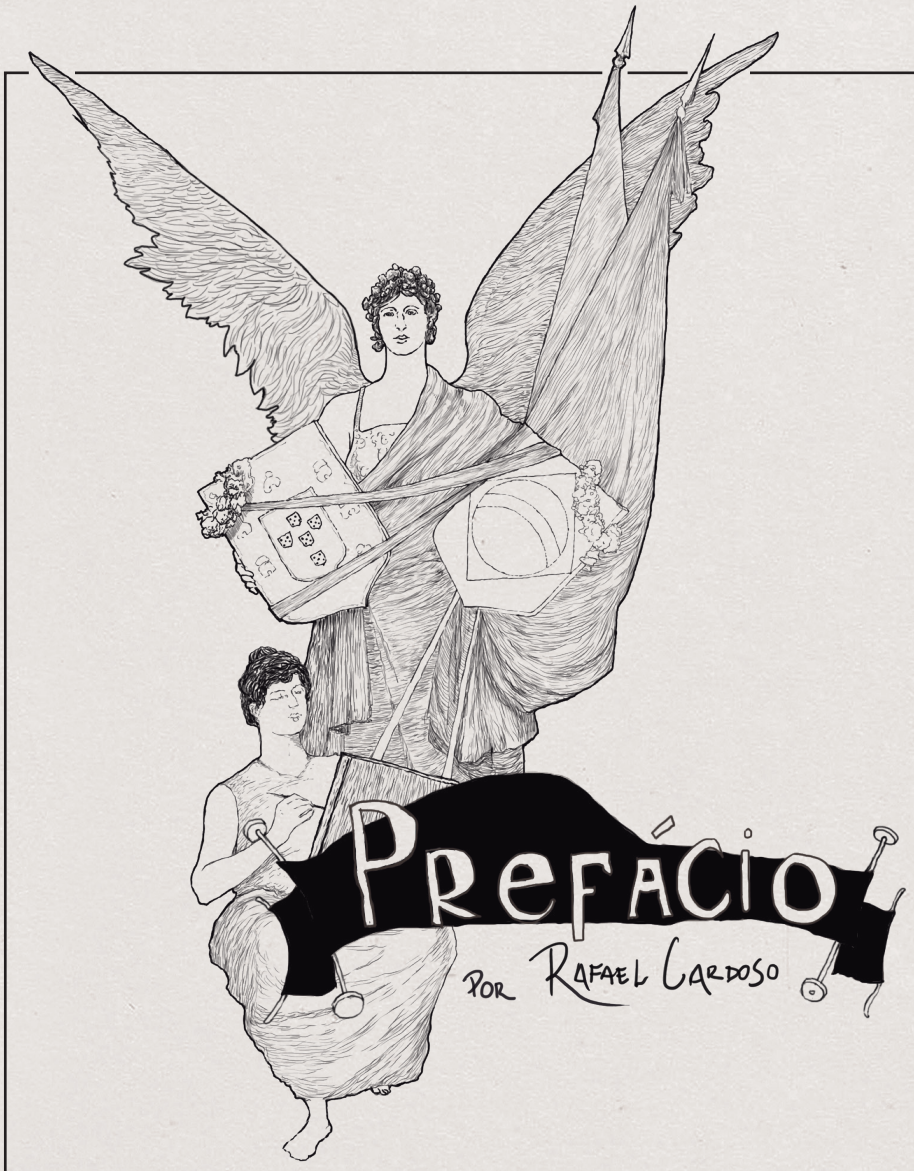
183 **CAPÍTULO 4**
A Bruxa: trajetória e análise gráfica
210 Capas
216 Miolo
229 Ilustrações
230 Vinhetas
234 Suplemento comercial
238 Considerações finais

251 **CAPÍTULO 5**
O legado de Julião Machado para a imprensa brasileira
252 A importância da produção de Julião Machado para a modernização da imprensa brasileira
255 A produção da revista O Mercúrio
268 As estreias de Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro e a consolidação da carreira de caricaturista de Arthur Lucas
273 A influência de Julião Machado na caricatura do início do século XX

278 Conclusão

280 Referências

290 Lista de figuras



O Brasil é um país onde qualquer golpe mequetrefe se arvora em "revolução", mas onde as verdadeiras revoluções se processam quase que em silêncio. Muitos dos avanços sociais mais importantes da nossa história aconteceram a contragosto – aos trancos e barrancos, conforme Darcy Ribeiro, que dizia que o Brasil deu no que deu – contrariando a vontade de uma minoria refratária que, às vezes, consegue até se fazer maioria. Assim se deu a abolição da escravatura. Assim se deu a imigração em massa na passagem do século XIX para o XX. Assim se deu a conquista do voto para as mulheres. No campo cultural, a situação se repete. Enquanto as polêmicas literárias e artísticas são abraçadas com inconfundível paixão, soerguidas a tempestades em cálice de licor, a riqueza histórica da fotografia, da ilustração, do design, do artesanato e da arte popular continuam a atrair o interesse apenas de especialistas. Curioso fenômeno de uma

terra onde políticos, ao atingirem o ápice de suas glórias interinas, aspiram ainda à imortalidade como poetas.

***

Descarta-se, desde já, qualquer hipótese de exagero no emprego do termo "revolução" para descrever o papel de Julião Machado na transformação das artes gráficas no Brasil. No curto período de três anos em que implementou suas principais inovações pelas páginas d'*A Cigarra* e *A Bruxa*, o artista português renovou inteiramente o teor e o modo de fazer revistas entre nós. Como todo bom revolucionário, construiu em cima do legado de seus antecessores – no caso, de outros ilustradores e editores estrangeiros que aportaram no Brasil na segunda metade do século XIX: Henrique Fleiuss, Angelo Agostini, Raphael Bordallo Pinheiro. Como qualquer artista generoso, soube fazer escola ao transmitir seus conhecimentos para a nova geração que surgiu com Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, entre outros que deram expressão àquela que hoje é reconhecida como a era de ouro da caricatura brasileira. O maior mérito do livro de Letícia Pedruzzi é justamente o de reconstituir essa trajetória e restaurar Julião Machado ao seu devido lugar na história. Não mais como elo apenas, mas como protagonista de uma narrativa ainda pouco lembrada e conhecida.

***

Seus méritos ainda são vários: ao resgatar a parceria de Julião Machado com Olavo Bilac, o livro traz uma contribuição inegável para a história editorial. Quem só conhece o Bilac dos anos 1910, poeta mimado pelo sucesso e paladino da campanha nacionalista pelo serviço militar obrigatório, poderá se surpreender com o retrato do editor astuto que surge de sua atuação na imprensa, duas décadas antes. Outro aspecto que impressiona é a metodologia de análise gráfica empregada: lançando mão de recursos desconhecidos até de muitos especialistas, a autora desvenda os segredos das manchas, das hachuras e dos meios-tons que fizeram da litografia a rainha dos métodos de impressão comercial, antes da chegada do *offset* no século XX. Uma aula de artes gráficas que deverá ampliar o repertório de qualquer estudioso da história editorial, ministrada com a segurança e simplicidade de quem entende do assunto.

***

Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898 é leitura obrigatória para qualquer um que se interesse por história do design ou história da imprensa. Por meio deste estudo de caso exemplar, descortinam-se aspectos importantes da produção gráfica no século XIX, assim como da profissionalização do meio editorial que então se consolidava. Revelam-se também os fascinantes processos de trabalho por trás das realizações de Julião Machado. Fruto de pesquisa sólida e análise meticulosa, o livro de Letícia Pedruzzi vem preencher uma lacuna na bibliografia sobre a evolução do meio gráfico-editorial no Brasil. Fica a pergunta: como ninguém antes se deteve assim sobre Julião Machado, nome citado em quase todas as fontes históricas, mas quase sempre de passagem? Com a mesma discrição e delicadeza que caracterizam sua autora, o livro se lança à sua própria revolução silenciosa. Impossível, depois de lê-lo, voltar às velhas opiniões formadas sobre a passagem para a modernidade gráfica no Brasil.

Rafael Cardoso

Ao longo da pesquisa de mestrado, quando meu objeto de estudos era o Jornal do Brasil, conheci Julião Machado. As menções sobre o impacto que a produção do artista gráfico causou no Brasil, na ocasião em que se associou a Olavo Bilac, chamaram minha atenção. Desse primeiro contato, surgiu a curiosidade de saber mais sobre o assunto, o que me levou ao tema deste projeto de doutorado, focado nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, nas quais Julião atuava como diretor artístico, e Bilac, como diretor de redação.

Umas das informações que me instigaram foi o relato sobre o sucesso prodigioso d'*A Bruxa*, lançada em 1896, cujos cartazes, expostos em cavaletes nas lojas e nas confeitarias chiques, causavam sensação pela qualidade sofisticada de sua arte e de seu acabamento, inaugurando uma nova era na imprensa de variedades. Ali, entre vinhetas de diabinhos e bruxinhas, entre títulos que invadiam as áreas do texto, entre as caricaturas de Julião, nas quais expressava, às vezes com um único traço, toda a concepção da figura, vibrava o texto humorístico e sofisticado do próprio editor, Olavo Bilac, e do poeta Guimarães Passos (LUSTOSA, 1993, p. 95-96).

Apesar de não ter encontrado ao longo da pesquisa as imagens dos cartazes citados, as vinhetas de diabinhos e bruxinhas viraram velhas conhecidas, e, assim, muitas outras produções e enfoques mantiveram meu encantamento pelo trabalho de Julião Machado.

Este livro possui enfoque histórico, e sua concepção foi baseada em revisão bibliográfica e pesquisas a partir da fonte primária, nos acervos dos periódicos. Acredito que o contato direto com o acervo foi determinante para o levantamento de novas informações apresentadas ao longo dos capítulos. A observação minuciosa das páginas das revistas, checando questões pertinentes ao projeto de design e à produção gráfica, fizeram diferença nos resultados apresentados.

A apresentação dos resultados se inicia no capítulo intitulado *Panorama da publicação periódica ilustrada brasileira no século XIX*, em que são apresentadas, primeiramente, informações sobre o aprimoramento da tecnologia gráfica em âmbito mundial e a chegada dos novos aparatos ao Brasil. Em seguida, são abordados a modernidade e o papel das revistas ilustradas como mediadores do confronto entre a população e as novidades da convivência urbana e dos inúmeros novos produtos. Dando continuidade ao objetivo do capítulo, de apresentar de forma abrangente como se iniciou e consolidou a publicação de revistas ilustradas no Brasil, são apresentados os principais títulos, seus produtores e inovações, aprofundando também as pesquisas acerca de três destacados ilustradores e produtores do período: Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro. São levantadas informações sobre os projetos gráficos, a forma de trabalho, a tecnologia utilizada na produção, enfim, o panorama da publicação periódica ilustrada que antecedeu Julião Machado na segunda metade do século XIX. Por fim, são apresentadas as principais

características gráficas das revistas ilustradas oitocentistas, de forma a destacar peculiaridades e semelhanças e ilustrar o leitor, para que compreenda as mudanças implantadas posteriormente por Julião Machado.

Todos os capítulos seguintes foram produzidos para apresentar Julião Machado e seus importantes empreendimentos. Assim, segue-se construindo uma breve biografia de Julião, focada em sua trajetória profissional. A parceria com Olavo Bilac foi destacada, já que os dois foram responsáveis pela publicação das duas revistas estudadas neste livro, *A Cigarra* e *A Bruxa*. Tratou-se, então, de como Julião inovava em suas ilustrações, seu estilo de desenho, sua dinâmica de trabalho e o uso que fazia de novas técnicas de produção de imagens e composição de páginas. Nesses tópicos, explica-se o uso concomitante que Julião fazia de diferentes técnicas litográficas para compor suas ilustrações, as quais foram um marco de mudanças na imprensa brasileira e responsáveis por seu sucesso e reconhecimento.

Os dois capítulos subsequentes são dedicados às revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, suas trajetórias editoriais e gráficas. Buscou-se oferecer a história das revistas e os dados sobre suas produções e seus colaboradores, sem deixar de lado a análise do projeto gráfico, especialmente dividido nos tópicos *capas, miolo, ilustrações, vinhetas*, e, no caso d'*A Bruxa*, *suplemento comercial*. Assim, o texto foi construído a partir da associação de informações da revisão bibliográfica com as que foram levantadas a partir dos textos das próprias revistas, e, ainda, das informações das análises gráficas e de suas produções. Estudar as revistas separadamente permitiu entender peculiaridades e nuanças nunca antes publicadas, especialmente acerca do modo de produção, que determinou mudanças no padrão gráfico comum à época. Identificou-se a identidade gráfica de cada uma, e foi possível entender as particularidades do trabalho de Julião. Após esse estudo, ficou claro o motivo de Julião ser lembrado recorrentemente como responsável pela implantação de uma nova visualidade, trazendo para a imprensa brasileira o que havia de mais moderno em Paris.

Por fim, o capítulo *O legado de Julião Machado para a imprensa brasileira* discute de que forma o trabalho do ilustrador modificou o padrão gráfico vigente e influenciou outros profissionais. Para tanto, foram analisados o projeto gráfico e a produção da revista *O Mercúrio*, avaliando o trabalho dos colaboradores de Julião nesse periódico. Assim, tratou-se das estreias de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e da consolidação de Arthur Lucas, todos caricaturistas. Os três, considerados grandes artistas gráficos no início do século XX, foram claramente influenciados por Julião n'*O Mercúrio*. Acredita-se que o legado de Julião Machado tenha sido marcante no início do século XX, quando a estética inaugurada por ele foi implantada por diversas revistas, ainda que tenha sido logo suplantada por uma maior simplificação do desenho, determinada pela mudança no modo de produção e impressão das revistas ilustradas.

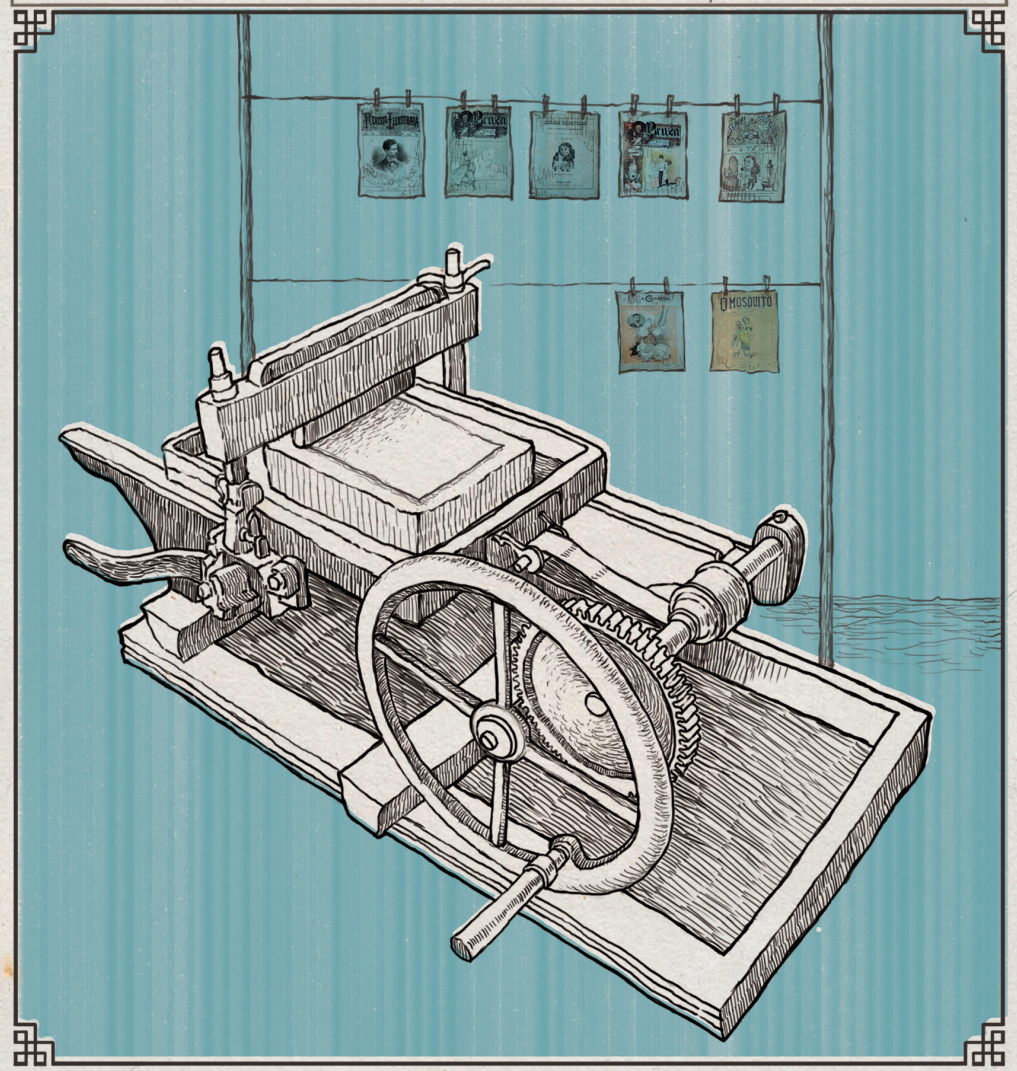
Capítulo I

Panorama da Publicação

periódica ilustrada brasileira no século XIX

APRESENTANDO

Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini
Rafael Bordalo Pinheiro e mais...



O aprimoramento da tecnologia gráfica no século XIX

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

> No curso de seus desdobramentos surgiram, apenas para se ter uma breve ideia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentifrício, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerante e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora (SEVCENKO, 1998, p. 9-10).

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

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

Nessa época, com os períodos de folga e as pequenas sobras de salário dos trabalhadores, nasceu o moderno conceito de lazer popular, e variados tipos de entretenimento público se multiplicaram nas metrópoles e centros urbanos menores. Assim, uma grande parcela da população, disposta a pagar uma pequena quantia para se divertir, frequentava museus, teatros, circos, exposições, entre outros. Foi fruto do século XIX também o surgimento das grandes lojas de departamentos, que transformou o consumo em opção de lazer, ainda que muitas vezes esse consumo se desse apenas com os olhos (SENNET, 1998, p. 179-84).

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

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

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

permaneceu restrito a uma pequena elite mais ou menos estável como parcela da população total (CARDOSO, R., 2008, p. 55; MEGGS, 2009, p. 183-185).

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

Às máquinas impressoras foram adicionados diversos aperfeiçoamentos patrocinados pelos grandes periódicos durante todo o século XIX, porém, a plena mecanização das prensas tipográficas só ocorreria com a invenção das rotativas, resultado de um conjunto de inventos. Dentre eles, estavam: o uso do papel em bobinas, para dispensar os funcionários margeadores; a estereotipia, que permitiu à matriz de impressão se adaptar aos cilindros da nova máquina; a impressão simultânea dos dois lados do papel; e o mecanismo de dobragem automática. O processo de também evoluiu no século XIX, visto que, desde o invento de Gutenberg, os tipos móveis eram compostos manualmente. Os altos custos e a morosidade da composição de tipos móveis limitavam a produção de impressos, até mesmo nas edições dos grandes jornais, que publicavam no máximo oito páginas diariamente. Desde o princípio do século XIX, experimentos relacionados à melhoria da composição mecânica vinham sendo testados. Porém, só em 1886 uma solução significativa foi encontrada por Mergenthaler: a linotipo,

uma fusão de três mecanismos básicos: reunir (compor), fundir e distribuir (MEGGS, 2009, p. 141; PORTA, 1958, p. 89, 237 e 366).

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

No Brasil, tem-se registro, na última década do século XIX, de algumas experimentações feitas pela imprensa carioca na tentativa de reproduzir fotografias. Em 1893, a revista *A Semana* publicou clichês a meio-tom de retratos, fotogravura, e sua iniciativa foi seguida por mais duas revistas, *O Álbum*, no mesmo ano, e *A Cigarra*, dois anos mais tarde (ANDRADE, 2004, p. 230).

A técnica mais utilizada na impressão de imagens das revistas ilustradas brasileiras no século XIX foi a litografia, uma técnica de impressão com matriz planográfica, criada por Alois Senefelder, em 1796. Seu funcionamento era baseado na incompatibilidade entre a tinta graxosa e a água; assim, passava-se o desenho, invertido, para a pedra calcária apropriada com tinta, lápis litográfico ou papel de transporte. Para fixar o desenho na pedra, passava-se uma solução aquosa de ácido nítrico e goma arábica. Dessa forma, na hora da impressão, a água não permitia que a tinta

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

permanecesse onde devia ficar branco no papel. A litografia permitia, ainda, o uso de diferentes construções gráficas, apresentava texturas próximas do desenho e da pintura, e sua produção era ágil em relação às outras técnicas disponíveis na época, como a gravura em metal e a xilografia. Outro fator que foi determinante para a predominância de seu uso é o sistema plano: o ilustrador produzia seus traços diretamente sobre a pedra litográfica com materiais convencionais, como lápis e pincel, o que dispensava que o gravador profissional precisasse produzir, com grande dispêndio de mão de obra, a matriz impressora a partir do desenho original (FERREIRA, 1994; PORTA, 1958).

A cromolitografia tornou possível a impressão de desenhos coloridos, tendo sido muito utilizada na impressão de imagens para fins comerciais, como rótulos, cartazes e também nas revistas ilustradas, especialmente depois do desenvolvimento de uma máquina a vapor para litografia, no ano de 1846, pelo americano Richard Hoe. Esse invento permitiu o desenvolvimento de uma indústria de imagens, já que, antes, com as prensas manuais, a impressão era lenta devido à força e habilidade exigidas do impressor (CAMARGO, 2003; MEGGS, 2009, p. 199).

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

A litografia apresentava um amplo repertório de métodos para a construção de imagens e ainda permitia a simulação de diversas técnicas de pintura e gravação. Com o auxílio do lápis litográfico, giz ou *crayon* na produção das artes, foi possível obter uma enorme escala de meios-tons em gradações suaves, o que era impossível de se realizar com os outros métodos de gravura existentes. Essas variações tonais dependiam tanto da consistência do lápis litográfico quanto do acabamento de superfície da pedra, que podia ser granulado ou preparado para ficar liso como um vidro. O material

era composto por uma mistura de fuligem, cera de abelha, cera de carnaúba e sabão, e era vendido em formato de bastão curto e quadrado, ou fino e longo, o qual era manuseado com o auxílio de um suporte (BARROS, 2008, p. 77).

Existia também uma tinta litográfica, preparada a partir dos mesmos elementos do lápis, que podia ser aplicada por meio de bico de pena ou pincel. O uso de bico de pena permitia ao artista toda a liberdade para produzir desenhos livres, ou mesmo a produção de ponteados e texturas lineares, podendo simular a técnica de racionalização de construção de hachuras da gravura de metal. Já o pincel era usado quando se intencionava produzir áreas de chapado uniforme ou pinceladas livres. E, com o uso do esfuminho ou flanela interferindo na tinta úmida, obtinham-se efeitos similares aos desenhos a carvão (BARROS, 2008, p. 77).

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

A busca pela produção de gradações de meios-tons, que eram feitas, a princípio, por sombreamentos com giz e, depois, com ponteado produzido pela aplicação de tinta a partir de bico de pena, culminou na invenção das mídias de sombreamento *Ben-Day*. A partir da segunda metade do século XIX, a grande demanda de imagens litográficas, que estavam sendo produzidas massivamente após o advento das prensas a vapor, buscava mecanizar a

aplicação dos pontos e agilizar a produção das matrizes impressoras. O jornalista e impressor Benjamin Day (*Ben-Day*), patenteou, em 1879, as folhas transparentes que dispunham de vários padrões de linhas, grãos, e mais de uma centena de opções de texturas incrustadas em relevo de um lado da folha. A transferência do padrão para a pedra litográfica consistia em entintar o lado texturizado e colocá-lo sobre a pedra, para fazer o desenho com uma ponteira. O controle da transferência da textura estava ligado à pressão aplicada pelo ilustrador, pois a quantidade de tinta que impregnava a matriz possibilitava uma variação da espessura dos pontos e linhas (BARROS, 2008, p. 79).

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

Para a reprodução do efeito de chapas gravadas em cobre, cobria-se toda a superfície da pedra com uma mistura de goma arábica e sal oxálico (que repele a água), e o desenho era sulcado com pontos e agulhas de espessuras diversas. Assim, o efeito visual era muito aproximado das gravuras em metal e, segundo Senefelder, a produção litográfica era três vezes mais fácil e rápida de ser executada (SENEFELDER, 1911 apud BARROS, 2008, p. 79).

Já para a obtenção do estilo xilográfico a partir de matriz plana, era preciso entintar toda a pedra de grão fino e riscar as partes claras do desenho com uma agulha de gravura ou pena, para remover a camada de tinta (SENEFELDER, 1911 apud BARROS, 2008, p. 80). A produção da maneira negra litográfica era semelhante, porém, utilizava-se uma pedra de grão alto e um raspador para obter-se os meios-tons e brancos (FERREIRA, 1994, p. 110).

Além das diversas possibilidades na criação de nuanças e texturas e simulação de técnicas precedentes, a litografia se destacou pelos grandes desenvolvimentos ao longo do século XIX, que permitiram a mecanização de sua impressão, o aumento das

tiragens, a invenção e o aprimoramento da impressão em cores e a transferência da arte para outras matrizes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

No final do século XIX, tornaram-se acessíveis para o uso da imprensa brasileira outros avanços nos métodos de produção de imagens, com a zincotipia. Essa técnica consistia na produção de matrizes de impressão em alto relevo, por meio de sensibilização de chapa de metal e corrosão da área que não aparece na impressão, cuja matriz era chamada de clichê[2]. Assim, tornou-se possível compor na rama, suporte sobre o qual eram montadas as páginas para impressão, os tipos móveis e os clichês das imagens para serem impressos na máquina tipográfica.

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

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

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

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

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

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

> Com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, fosse ele de uma polegada. Uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o dese-

> nho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam o relevo dos traços do desenho protegidos pela tinta betuminada (PEDERNEIRAS, 1922 apud SODRÉ, 1999, p. 221).

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

A modernidade e as revistas ilustradas

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

Baudelaire criticou as mudanças no ritmo de vida da população, o que chamou de vida moderna, e as mudanças na arte que ocorreram no âmbito da representação e na postura do artista. Surge nesse cenário o personagem do *flâneur*, que se distancia do pintor de coisas eternas e assume a representação da circunstância imediata e fugaz. O texto de Baudelaire elege como pioneiros dessa modalidade os célebres caricaturistas franceses Daumier e Gavarni (BAUDELAIRE, 2010, p. 18-21).

No ensaio publicado no jornal francês *Le Fígaro*, em 1863, intitulado de *O pintor da vida moderna*, Baudelaire discutiu o papel da arte na representação da modernidade latente, utilizando-se da produção do francês Constantin Guys, a quem chamou de Sr.

G. ao longo do ensaio, supondo não o identificar. Tratava-se de um artista que não gostava de se rotular como tal, e colaborava no primeiro semanário ilustrado do mundo, o *Illustrated London News*, que lhe atribuiu o título de "artista-repórter". Baudelaire concedeu várias informações sobre o artista gráfico: era cosmopolita, habituado a viajar, um homem do mundo, que compreendia o mundo, tendo a curiosidade como ponto de partida de seu gênio (BAUDELAIRE, 2010, p. 22-24).

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

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

> Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

Assim, as cenas apareciam sobre o papel, naturais e belas, segundo Baudelaire, reflexo da alma do autor e de sua vida em

estado de exaltação. O trecho citado evidencia a perspicácia e a agilidade do pintor de costumes no registro e materialização das imagens captadas em sua percepção do cotidiano. Essa busca do artista por representar além do prazer fugaz da circunstância, de extrair o eterno do transitório, foi chamada de modernidade. "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

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

> O Sr. G., com a audácia de uma criança, com a energia de um convalescente, é movido pela realidade, pelo cotidiano, pelo verdadeiro.
> Com a maturidade de um adulto, ele analisa, traduz e relata;
> sua tradução é irreal, espectral, para além do real.
> Trata-se de uma visão nova, de uma crônica minuciosa, improvisada.
> O artista, o criador é uma abstração, situado além de
> qualquer aspecto humano.
> Qualquer ser humano pode agir dessa mesma maneira (BAUDELAIRE apud DUFILHO, 2010, p. 116-117).

Essa nova forma de representação está ligada à tradução de impressões próprias do artista, que desenha de memória e não segundo um modelo: a inscrição da imagem no cérebro do *flâneur* determina a obra, e não a natureza. O "artista-repórter" age como um tradutor permanente da realidade, faz proposições de análise da sociedade, e sua produção é o resultado de instantes apreendidos, interpretados e recompostos, ao contrário da fotografia, que transmite apenas um instante mecanicamente imobilizado e quimicamente fixado (BAUDELAIRE apud DUFILHO, 2010, p. 115).

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

As revistas ilustradas utilizavam uma linguagem acessível e desempenhavam o papel de auxiliar na compreensão da vida contemporânea, o que facilitou a emergência do "artista-repórter" baudelairiano, ou seja, o caricaturista, e sua nova expressão artística. Com representações bem-humoradas e satíricas das impactantes transformações que estavam ocorrendo numa velocidade espantosa, as publicações amenizavam a aflição e desconforto provocados pelas inéditas situações e produtos com os quais a população passou a ter contato a partir dos desenvolvimentos do século XIX. O caricaturista ganhou destaque nas publicações, já que a imagem representou um dos principais produtos da modernidade. A revolução na comunicação visual foi considerada pelo engenheiro britânico Robert Scott Burn "mais poderosa do que a que havia sido efetuada pela prensa para impressão de palavras" (BURN, 1853 apud CARDOSO, 2005, p. 160-161).

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

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

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

> A justaposição, a hipérbole, o exagero, a síntese formal, a imaginação somada à observação da realidade, a junção de motivos "altos e baixos", a ênfase no efeito sobre o observador – o *essencialmente* caricatural ou cômico –, criticamente incorporados às artes plásticas e literárias, deixam de ser recursos representacionais alternativos e tornam-se o próprio paradigma do que ele define por moderno (NERY, 2006, p. 15).

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

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

> Ao longo do século XIX, a revista tornou-se moda e, sobretudo, ditou moda. Sem dúvida, essa tendência tinha uma explicação, referendada na Europa pela conjuntura propícia, definida pelo avanço técnico das gráficas,

> aumento da população leitora e alto custo do livro; favoreceu-a, definitivamente, o mérito de condensar, numa só publicação, uma gama diferenciada de informações, sinalizadora de tantas inovações propostas pelos novos tempos (MARTINS, 2008, p. 40).

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

Com a acirrada concorrência entre as revistas ilustradas, o papel do artista gráfico adquiriu valor redobrado, pois, com a mecanização do parque gráfico, o critério que distinguia a qualidade dos impressos deixou de ser a habilidade de execução e passou a ser a originalidade do projeto e das ilustrações. Segundo Cardoso, na segunda metade do século XIX, surgiu uma nova preocupação com a qualidade dos projetos, e alguns poucos desenhistas conseguiram se notabilizar por meio do seu trabalho editorial, como, por exemplo, os caricaturistas Daumier e Gavarni na França (CARDOSO, R., 2008, p. 48-49).

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

O início da publicação de revistas ilustradas brasileiras

Durante a segunda metade do século XIX, a produção de revistas ilustradas predominou na imprensa brasileira com conteúdo satírico-humorístico e ilustrações impressas em litografia. De 1865 a 1895, circularam no Rio de Janeiro mais de sessenta revistas ilustradas (TEIXEIRA, 2001, p. 3). Henrique Fleiuss implantou um modelo na publicação da *Semana Ilustrada*, que foi publicada entre 1860 e 1876. Depois, surgiram diversos títulos importantes, como *A Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mosquito* (1869-1877), *O Mequetrefe* (1875-1893) e a *Revista Ilustrada* (1876-1898), apenas para citar os que tiveram vida mais duradoura. Para Cardoso, o gênio dos desenhistas como Fleiuss, Agostini e Bordalo, todos estrangeiros, foi determinante para gerar uma cultura de consumo de imagens no Brasil (CARDOSO, 2009, p. 122).

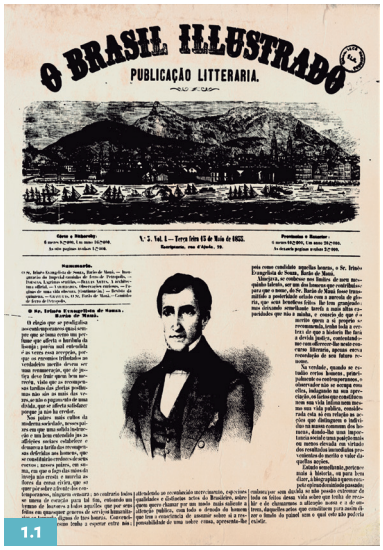
> Nesse ambiente de imprensa do Segundo Reinado, destacaram-se as revistas ilustradas, que, ao lado dos jornais diários, foram ganhando, ao longo dos anos, lugar de destaque como veículo de ideias e espaço de expressão da imaginação social. [...] Como os jornais raramente e de modo muito episódico fizeram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

No curso do desenvolvimento da imprensa brasileira, tem-se uma longa lista de revistas ilustradas que marcaram o período, mesmo com a efemeridade da maioria. Pode-se perceber que a valorização e o consumo de imagens consolidaram uma cultura visual sólida e própria, distinta das diversas matrizes europeias e americanas que lhes davam origem. Existia, sim, a influência e a marcada estrutura de divisão de texto e imagem, que foi característica das revistas nacionais e estrangeiras, delimitadas pela

incompatibilidade no princípio de impressão dos diferentes tipos de conteúdo. Apesar do talento e inventividade dos ilustradores que comandavam a publicação dos semanários, constatou-se a consolidação de um padrão gráfico e visual mais ou menos estável, com o uso recorrente da litografia como técnica e linguagem no período (CARDOSO, 2009, p. 78-79).

Assim, pode-se afirmar que a grande maioria da produção de imagens para as revistas ilustradas brasileiras no século XIX se deu a partir da técnica litográfica, que chegou ao país sem grande atraso, como foi o caso da própria imprensa de tipos móveis, que sofria censura de Portugal e só foi implantada com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, e logo se desenvolveu. Tem-se a notável exceção de revistas que utilizaram outras tecnologias para ilustrar suas páginas, como *Museu Universal*, *O Brasil Ilustrado* (FIGURA 1.1) e algumas experiências nas publicações de Henrique Fleiuss, por conta da produção xilográfica de seu Instituto Artístico, que será abordado ainda neste capítulo.

A revista *Museu Universal: jornal das famílias brasileiras*, publicada entre 1838 e 1844, era composta majoritariamente por textos e ilustrações criados no exterior e adaptados para o público brasileiro por J. Villeneuve e Cia., que, na época, produzia também o *Jornal do Comércio*. Cardoso discute o fato de a revista Museu Universal ter sido ignorada por estudiosos da história da imprensa brasileira, em detrimento do crédito dado à revista *A Lanterna Mágica*, produzida por Araújo Porto-Alegre, e que iniciou a publicação de caricaturas apenas em 1844. Tal distorção pode ter acontecido pelo fato de as imagens serem importadas, porém a referida revista "surgiu na sociedade brasileira na tentativa de suprir uma demanda percebida por informação visual". Fato é que *Museu Universal* circulou por seis anos, tempo considerável se comparado ao período de


O BRASIL ILLUSTRADO
PUBLICAÇÃO LITTERARIA.
1.1

1.1 *Brasil Ilustrado*, nº 3, 15/05/1855, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

circulação da maioria dos periódicos do século XIX, e veiculou em média duzentas ilustrações por ano. Foi pioneira junto à revista ilustrada *L'Echo Français*, editada também por Villeneuve em 1838 (KNAUSS, 2011, p. 20).

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

Embora os atores envolvidos na produção e impressão de periódicos no Brasil oitocentista fossem, em grande parte, estrangeiros, é preciso considerar que o local onde o clichê foi desenhado ou impresso e a procedência do ilustrador não alteravam o impacto sobre o cenário editorial em que uma imagem era consumida. Essa reflexão é muito importante para a história da imprensa brasileira, para que se leve em consideração a produção e a disseminação de publicações, que foram muito importantes para o desenvolvimento da imprensa, independente da nacionalidade dos atores, tecnologia ou produção (KNAUSS, 2011, p. 22).

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

na galé com o texto, tinha a produção dispendiosa e demorada se comparada à matriz litográfica.

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

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

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

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

O desenvolvimento industrial e comercial, em diferentes âmbitos, também teve início no Brasil durante o período oitocentista e foi muito mais concentrado no Rio de Janeiro, capital do

Império e, depois, da República. Identificou-se um crescimento da classe média urbana e a ampliação das atividades culturais ligadas à imprensa. Firmaram-se no Rio de Janeiro empresas como a Laemmert, em 1838, que passou a se fazer conhecida pela divulgação de sua folhinha-calendário a partir de 1839, quando se tornou famosa, e, a partir de 1844, pela publicação do tradicional almanaque que ganhou prestígio e foi publicado até 1930 (SODRÉ, 1999, p. 206). Na década de 1860, a capital do Império começava a desfrutar de alguma vida social em espaços públicos, e a imprensa ilustrada apareceu como uma nova alternativa de sociabilidade e entretenimento (NERY, 2011, p. 65).

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

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

> Passando pela ampliação da rede ferroviária (que em 1885 contava com 7.602 quilômetros de exploração, 2.268 em construção e 5.060 em projeto),

> pelo uso da iluminação elétrica nos teatros (que começou a ser feito, graças a um gerador a vapor, pelo Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, em 1887), pela adoção sistemática da tração elétrica nos bondes (o que fez a empresa Botanical Garden, no Rio, em 1894), pelo aparecimento dos primeiros balões aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes cidades do país (de 6, em 1903, na Capital, para 35, em 1906), teria na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática do reclame, fatores decisivos para sua configuração (SÜSSEKIND, 1987, p. 29).

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

Como a publicação de ilustrações era um indício de atualidade técnica, os desenhos e caricaturas eram quase sempre postos em evidência. E o caricaturista merecia lugar privilegiado nas publicações, pois sua produção não ocupava apenas a capa como lugar de destaque, mas uma grande proporção do periódico,

1.2

1.2 Personagens Laverno e Belchior n'*A Lanterna Mágica*, nº 1, 1844. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

tornando-se comum a caricatura preencher uma página inteira e até mesmo duas seguidas (VELLOSO, 1996, p. 59).

Werneck Sodré supõe que a primeira caricatura publicada no Brasil data de 1837 e que foi veiculada em uma peça avulsa, e afirma que, em 1840, a folha teatral *Sganarelo* trazia caricaturas. Porém, o início das publicações periódicas ilustradas com caricaturas se deu com a veiculação d'*A Lanterna Mágica*, entre 1844 e 1845, que apresentava o subtítulo *Periódico Plástico-Filosófico*. Era dirigida por Manoel de Araújo Porto-Alegre, com colaboração de Rafael Mendes de Carvalho. Orlando da Costa Ferreira analisa a atividade de Mendes de Carvalho e registra a evidente e forte influência de Daumier em sua produção (FERREIRA, 1994, p. 380; SODRÉ, 1999, p. 202-203).

A influência do famoso chargista francês n'A *Lanterna Mágica* é clara na publicação de cenas em que dois personagens fictícios satirizaram os problemas da cidade e seus habitantes. Os dois personagens, chamados de *Laverno e Belchior*, eram inspirados em tipos criados por Daumier, chamados *Robert Macaire e Bertrand* (FIGURA 1.2). Até os arabescos que envolviam as molduras das cenas do ilustrador francês eram reproduzidos n'*A Lanterna Mágica* (TEIXEIRA, 2001, p. 5).

Embora se saiba que a história da imprensa ilustrada brasileira conta com numerosos títulos e produtores, pretende-se apresentar apenas a produção e as características principais dos trabalhos de Henrique Fleiuss, Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro, para que se possa entender as características da produção e configuração gráfica das revistas ilustradas brasileiras e seu desenvolvimento na segunda metade do século XIX. Essa explanação se faz necessária para o entendimento posterior das mudanças nas técnicas de produção de imagens e de visualidade implantadas por Julião Machado no final desse período.

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

Henrique Fleiuss

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

A *Semana Ilustrada* era publicada aos domingos, tinha formato pequeno (aproximadamente 20,5 cm × 26,2 cm), e contava com escritores e jornalistas de destaque na época, como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães. Fleiuss ilustrou e litografou sozinho as páginas da revista até o décimo número, quando passou a publicar também ilustrações de outros artistas. A revista possibilitou ao público leitor um contato inédito com a experiência de perceber criticamente seu próprio cotidiano, divulgando o descaso das autoridades com a precariedade dos serviços públicos e da infraestrutura da capital (FIGURA 1.3) (FONSECA, 1999, p. 217; NERY, 2011, p. 66).

1.3

1.3 Ilustração criticando a falta de infraestrutura do Rio de Janeiro. *Semana Ilustrada*, nº 5, 1861, p. 36. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Cardoso afirma que a publicação da *Semana Ilustrada* foi um "marco divisor que representou uma mudança qualitativa no cenário brasileiro

de revistas ilustradas", pois consolidou a crítica de costumes como vocação de sua produção imagética. Apesar de ter sido comedido em suas críticas, Fleiuss fazia crônica política e social, e sua revista satírica foi pioneira em ultrapassar a marca de dez anos de publicação (KNAUSS, 2011, p. 26). Com o objetivo de formar técnicos especializados em xilografia de topo no Brasil, os irmãos abriram o primeiro curso desse gênero no país. A escola de xilogravura foi anunciada na *Semana Ilustrada* em maio de 1863 e, segundo as informações veiculadas, o trabalho executado pelos alunos ilustraria a revista (ANDRADE, 2004, p. 127-131)[3].

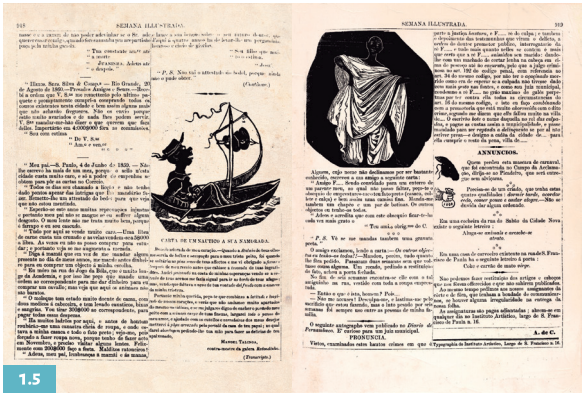
> Tendo a intenção de estabelecer uma escola de GRAVURA EM MADEIRA (Xilografia) em maior escala, participamos aos pais, que quiserem mandar educar seus filhos neste ramo de arte, ainda pouco conhecido no Brasil, que as condições com que aceitaremos alunos, são as seguintes:
>
> O aluno tem de trabalhar diariamente (com exceção dos domingos e dias de guarda) das 9 horas da manhã até as 3 da tarde.
>
> O aluno assinará um contrato, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o nosso estabelecimento, antes do fim do terceiro ano.
>
> O aluno trabalhará o primeiro ano de aprendizagem sem receber ordenado algum, não pagando, em compensação, coisa alguma pelo seu ensino; receberá no segundo a gratificação de 120$000 rs.; e no terceiro a de 240$000. O salário será aumentado, conforme o progresso dos alunos, nos anos seguintes.
>
> Os abaixo assinados proprietários do Instituto Artístico ensinarão tudo o que for preciso para esta bela arte, que, em um curto espaço, tornará os moços, que lhe forem confiados, independentes; e cuidarão igualmente na moralidade e atividade de seus discípulos rigorosamente.
>
> Rio de Janeiro, Largo de S. Francisco de Paula, n. 16.
>
> Instituto Artístico.
>
> Fleiuss Irmãos e Linde.
>
> Editores da Semana Ilustrada (SEMANA ILUSTRADA, 1863, p. 1031).

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

A intenção de Fleiuss era integrar imagem e texto na composição da revista, assim como faziam as publicações europeias. Fleiuss iniciou a publicação de imagens xilográficas em meio às páginas de texto na edição nº 115, em 1863, publicando uma imagem do Dr. Semana e do Moleque na página 915, que era exclusiva de texto, e, nas páginas 918 e 919, outras imagens xilogravadas (FIGURAS 1.4 E 1.5).

1.4 Primeira edição com publicação de imagens xilogravadas na página de texto. *Semana Ilustrada*, 1863, nº 115, p. 915. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.4



1.5

1.7

1.6

1.5 Primeira edição com publicação de imagens xilogravadas nas páginas de texto.
Semana Ilustrada, 1863, nº 115, p. 918 e 919. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
1.6 Capa da primeira edição publicada com todas as imagens xilogravadas.
Semana Ilustrada, ano 4, nº 175, 17/04/1864, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
1.7 Título decorado e vinhetas xilogravadas. *Semana Ilustrada*, nº 568, 29/10/1871, p. 4538.
Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

A partir de então, as edições apresentavam corriqueiramente imagens xilogravadas junto ao texto. Apenas na edição de nº 175 é que toda a revista foi impressa em relevo, o cabeçalho e todas as imagens foram produzidas por xilografia (FIGURA 1.6). A partir das análises com os originais, foi possível constatar que as edições 175, 176, 177 e 179 foram integralmente impressas tipograficamente, com todas as imagens produzidas em xilografia. No nº 178, a capa e imagens das páginas 4, 5 e 8 voltaram a ser impressas litograficamente. Nesse período, a produção xilográfica esteve presente em muitas edições, e as páginas de textos também foram palco das ilustrações com frequência. Ao analisar o exemplar de nº 568, por exemplo, as xilogravuras se restringiram às páginas de texto, que apresentavam vinhetinhas representando sinos para separação do conteúdo e o título decorado da seção fixa *Badaladas* (FIGURA 1.7). Essa produção xilográfica se repetia nos exemplares

analisados e não era mais comum a inserção de imagens xilográficas em meio às páginas de texto.

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

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

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

1.8 Cabeçalho litografado. *Semana Ilustrada*, nº 2, 1861, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Vale ressaltar ainda que os distintos processos de impressão nem sempre estavam disponíveis em um mesmo estabelecimento gráfico, o que demandava deslocar o material em meio à sua produção. Cabe acrescentar que, ao analisar o acervo das revistas, constatou-se que os textos publicados no cabeçalho da capa e nas legendas das imagens litografadas provavelmente não foram impressos tipograficamente em uma segunda passada na máquina impressora, como foi descrito. Com o auxílio de microscópios com capacidade de aumento de 25, 50 e de 60 a 100 vezes, foi feita uma minuciosa análise para entender o modo de produção das revistas estudadas neste livro, e pôde-se constatar que a impressão dos textos nas páginas de imagens também era plana, ou seja, a impressão era litográfica (FIGURA 1.8). Conclui-se que todas as imagens nas páginas de textos são xilogravuras, a impressão é tipográfica e todos os textos das legendas nas páginas de imagens são impressos litograficamente[4].

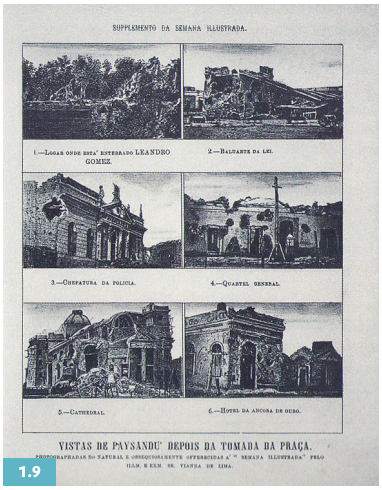
O inventor da litografia, Senefelder, publicou em 1817 o livro intitulado *A Invenção da Litografia*, no qual explicava diversos

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

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

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

O ímpeto empreendedor de Fleiuss não parou nos investimentos relacionados à produção gráfica, destacando-se também com novidades editoriais: durante a Guerra do Paraguai, em 1865, enviou correspondentes para realizar uma cobertura fotográfica. Com a chegada das fotografias do *front* de batalha, estas foram reproduzidas litograficamente, e a cobertura da guerra, publicada



1.9

1.10

1.9 Cobertura da Guerra do Paraguai na *Semana Ilustrada*. Litogravuras produzidas a partir de fotografias do *front* de batalha. *Semana Ilustrada*, 1865. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
1.10 *A Semana Ilustrada*, ano 1, n. 12, 1861, p.1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

na *Semana Ilustrada*[5] (FIGURA 1.9) (CARDOSO, P., 2008, p. 65-66). Em 1876, a revista encerrou sua publicação, podendo ser considerada pioneira no Brasil, nos moldes das revistas ilustradas que dominaram o século XIX.

Para Ferreira, a importância de Fleiuss se deu em grande parte pelo fomento da atividade editorial existente no instituto, e acrescenta que a *Semana Ilustrada* foi um grande sucesso durante os dezesseis anos em que circulou (FERREIRA, 1994, p. 404). O Dr. Semana, personagem imaginário que tinha a função de satirizar o cotidiano político da cidade, e seu parceiro Moleque apareceram continuamente em todo o período de duração da revista. O Dr. Semana era branco, solteirão, bem

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

trajado, frequentador da Corte e, a despeito de criticar a escravidão, morava com seu escravo Moleque (FIGURA 1.10). Fleiuss, que era monarquista e amigo de Pedro II, produzia charges favoráveis ao imperador, e por isso foi alvo de sátiras de chargistas como J. Mill, no *Bazar Volante*, Bordalo Pinheiro, em *O Mosquito*, e Agostini, em *Arlequim* e *A Vida Fluminense*. Fleiuss inovou quando colocou o Moleque discursando no Parlamento em 1864 e o alforriou em 1866, posturas surpreendentes nessa década, pois o movimento em prol da abolição mal engatinhava no país (MATTAR, 2003, p. 59; TEIXEIRA, 2001, p. 2 e 7).

Outra ideia original de Fleiuss foi a representação do índio como símbolo da nacionalidade brasileira. Valendo-se da popularidade da tese do *bom selvagem*, de Rousseau, entre a elite europeia no século XIX, a representação de Fleiuss era centrada na ideia da natureza como "pura" e do índio como intrinsecamente bom. Esse índio idealizado era "branco, feições europeias, inocente, jovial e ingênuo, robusto e bem nutrido, com penas e cocares como jamais as usaram nossos silvícolas reais" (FIGURA 1.11). Foi imitado por todos os chargistas atuantes no final da Monarquia, inclusive por Agostini, que também criou sua versão de índio como representação simbólica do país (TEIXEIRA, 2001, p. 7).

Fleiuss publicou na *Semana Ilustrada* a série intitulada *Tipos da Cidade*, em que apresentava uma imagem xilogravada e textos para cada tipo apresentado, como: o urubu, a barata de mantilha, o negro do ganho, o cavalo de Tilbury, a mina de frutas, o caixeiro da rua do Hospício, a camélia cheirosa, o pedestre, o vendedor de pastéis, o cão de rua, o porteiro de repartição, o pregador de cartazes, o estudante, a atriz, o médico sem clínica, o poeta, o mercador das toalhas de linho, o pedinte de bacia, o militar reformado, o

cantor de modinhas, o limpador de bicas, a moça tia, o varredor de ruas e o homem das águas servidas, o taverneiro, o beneficiado, o advogado, a comadrinha e o padeiro (FIGURA 1.12). Para ilustrar, é apresentado o texto referente ao pregador de cartazes:

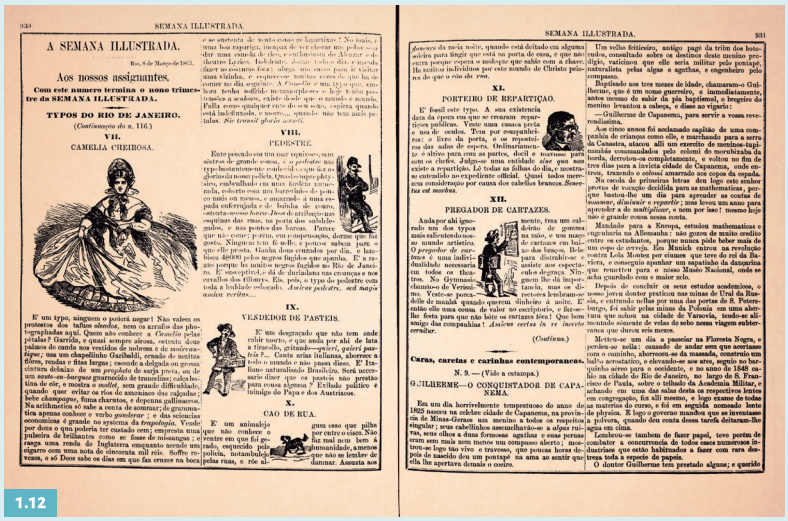
> **Pregador de Cartazes**
>
> Anda por ahi ignorado um dos typos mais salientes do nosso mundo artistico. *O pregador de cartazes* é uma individualidade necessaria em todos os theatros. No Gymnásio chamão-o de Verissimo. Veste-se porcamente, traz um caldeirão de gomma na mão, e um maço de cartazes em baixo dos braços. Bebe para distrahir-se e assiste aos espectaculos degraça. Ninguem lhe dá importancia, mas os directores lembram-se delle de manhã quando querem dinheiro á noite. É então elle uma cousa de valor no escriptorio, e faz-se-lhe festa para que não bóte os cartazes fóra! Que bom amigo das companhias! *Amicus certus in re incerta cernitur* (SEMANA ILUSTRADA, 1863, p. 930).

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

Foi possível localizar na *Semana Ilustrada* dois exemplares com aplicações de cores, os de número 4 e 139. Na primeira, a aplicação de cor ocorreu em uma página do miolo, para destacar os narigões dos personagens caricaturados sob a legenda *Três qualidades de batatas superiores.* A cor trata-se de laranja claro aplicado por baixo da impressão litográfica preta (FIGURA 1.13). Na segunda ocasião, foram aplicadas as cores amarelo e laranja na capa da revista, em que são apresentados dois candidatos, com seus corações preenchidos (FIGURA 1.14).

E, por fim, outra inovação identificada no acervo da revista foram as estampas avulsas, que eram produzidas em papéis muito grossos e geralmente sem indicação da data de publicação.

1.11



1.12

1.13

1.11 Índio idealizado. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 438, 02/05/1869, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.12 Tipos da cidade. *Semana Ilustrada*, 08/03/1863, nº 117, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.13 Aplicação de cor na edição de nº 4 da *Semana Ilustrada*. *Semana Ilustrada*, nº 4, jan. de 1861, p. 28. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Foi encontrado um cartaz de divulgação da revista, com imagem xilográfica e uso de tipografias *display*, que surgiram para atender à demanda comercial do século XIX (FIGURA 1.15). Tem-se também um suplemento dedicado à memória do pianista americano L. M. Gottschalk, que faleceu no Brasil em 1869, o qual apresentava o retrato litogravado do homenageado (FIGURA 1.16). Provavelmente existem diversos outros suplementos ilustrados no acervo completo da *Semana Ilustrada* disponível em diferentes instituições[6].

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

1.14 Aplicação de cores na capa da edição de nº 139. *Semana Ilustrada*, nº 139, 09/08/1863, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.15 Cartaz de divulgação da Semana Ilustrada. *Semana Ilustrada*, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.14

1.15

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

1.16

1.17

1.16 Suplemento da *Semana Ilustrada*, 1863. *Semana Ilustrada*, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
1.17 *Cabrião*. Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, nº 40. São Paulo, 14/07/1867. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

De acordo com Teixeira, o traço pesado de Fleiuss, baseado na ortodoxia da representação da anatomia humana das velhas academias europeias, não se sobressaiu com relação aos outros ilustradores de seu tempo. Porém, reconhece-se a importância de sua produção com personagens fixos, pluralidade de quadros e textos verbais, como precursora das histórias em quadrinhos, com sua linguagem gráfica e estrutura narrativa (TEIXEIRA, 2001, p. 8).

Ângelo Agostini

O italiano Ângelo Agostini chegou ao Brasil apenas um ano após o alemão Henrique Fleiuss e iniciou sua carreira em São Paulo, ilustrando a revista *Diabo Coxo*, publicada de 1864 a 1865. Após, fundou *Cabrião*, revista que circulou de 1866 a 1867 (FIGURA 1.17). Na pacata São Paulo da década de 1860, o conjunto de imagens disponibilizadas com a publicação das duas revistas atingia um público maior que apenas a restrita elite letrada. Os temas das ilustrações alternavam-se entre a Guerra do Paraguai e críticas sociais (MARTINS, 2008, p. 41).

Com o fim do *Cabrião*, ainda em 1867, Agostini se mudou para o Rio de Janeiro e colaborou n'*O Arlequim*, revista do litógrafo Rensburg, até o encerramento do periódico, em dezembro do mesmo ano. No mês seguinte, Agostini, junto à equipe do extinto

O Arlequim, passou a ilustrar *A Vida Fluminense*, revista que teve vida prolongada em relação às publicações citadas anteriormente, de 1868 a 1875 (FIGURA 1.18).

> O Arlequim, querendo corresponder dignamente ao valioso auxílio que lhe tem sido prestado pela população nacional e estrangeira do Império, e tendo reunido um núcleo de artistas e redatores, escolhido entre os mais habilitados e distintos desta corte, resolveu aumentar o seu formato e número de páginas, e sejam outros os seus planos futuros deliberou também mudar o seu título, que será de agora em diante: A VIDA FLUMINENSE (A VIDA FLUMINENSE, 1868, p. 2).

Foi nesse periódico que Agostini inaugurou *As aventuras de Nhô Quim*, sua famosa história em quadrinhos (FIGURA 1.19). O ilustrador dedicou-se também a satirizar a sua concorrente *Semana Ilustrada* com *As apoquentações do Dr. Semana*, personagem de Fleiuss, e provocava com o subtítulo "desenho para crianças". Agostini representava os personagens centrais de Fleiuss em diferentes cenas de apuros, como, por exemplo, tendo pesadelos com a concorrente e transformando-se em tapetes (FIGURA 1.20) (FERREIRA, 1994, p. 405-407).

A Vida Fluminense inovou também editorialmente, dando ênfase às reportagens sobre crimes, o que pode ter contribuído para sua popularização. Se comparada às revistas contemporâneas, demonstrou arrojo em sua produção gráfica e editorial: seu primeiro número continha doze páginas, sendo cinco de ilustrações, fugindo do padrão seguido pelas publicações ilustradas da época. Além disso, *A Vida Fluminense* publicou páginas com inserção de cores e reprodução de fotografias por cópia fiel, sendo uma das primeiras a adotar tal recurso de forma recorrente (FIGURA 1.21) (KNAUSS, 2011, p. 31-33).

Agostini, que tem a maior parte de sua produção marcada pela simulação de meios-tons com o *crayon* litográfico, construiu uma página dupla de ilustrações utilizando-se do traço para a

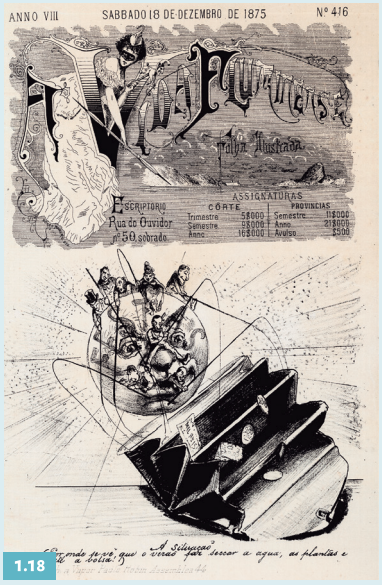
1.18 Capa d'A Vida Fluminense, 1875. A Vida Fluminense: folha ilustrada, ano 8, nº 416, 18/12/1875, p. 1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.19 *As aventuras de Nhô-Quim*, 1869. *A Vida Fluminense*, ano 2, nº 57, 30/1/1869, p. 728-729. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

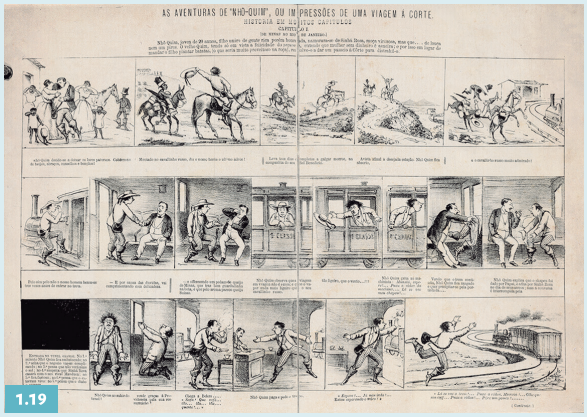
1.20 Charge satirizando os personagens da Semana Ilustrada. A Vida Fluminense, ano 1, nº 6, 08/02/1868, p. 64. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.21 Publicação de litogravuras reproduzindo fotografias por cópia fiel. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 27. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

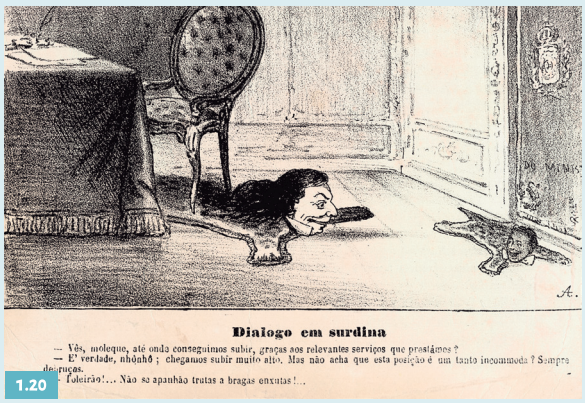
1.22 Página dupla de Agostini com preenchimentos simulando os esquemas lineares das gravuras em metal. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



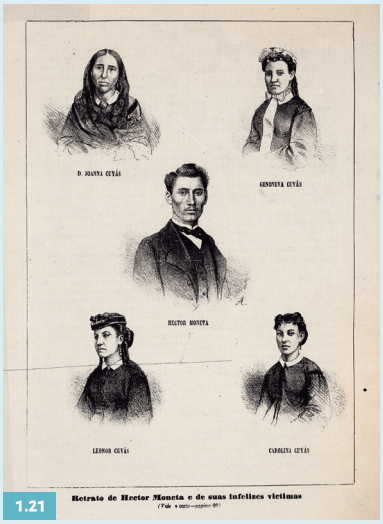
1.18



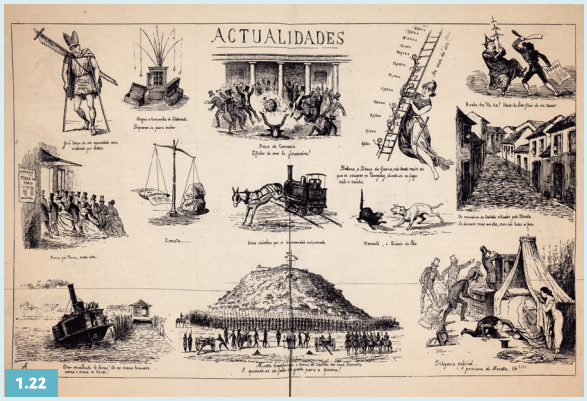
1.19



1.20



1.21



1.22

1.23 Anúncio Ilustrado. *A Vida Fluminense*, ano 3, nº 105, 01/01/1870. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

simulação de profundidade em seus desenhos, lembrando os esquemas lineares das gravuras em metal (FIGURA 1.22).

A Vida Fluminense destacou-se ainda por reservar espaço para publicidade em suas páginas, inclusive anúncios ilustrados (FIGURA 1.23) (KNAUSS, 2011, p. 31-33).

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

De acordo com Knauss, o recurso à publicidade só iria se generalizar em 1870, e pode ser considerado um indício da profissionalização da imprensa ilustrada brasileira, que dependia das assinaturas para garantir a circulação dos periódicos (KNAUSS, 2011, p. 33). Desde o segundo número d'*A Vida Fluminense*, em 1868, a revista anunciava as condições para a publicação de reclames, oferecendo vantagens aos comerciantes que optassem por anúncios de meia página ou inteira:

> Os proprietários deste semanário publicam anúncios ilustrados pelos preços seguintes:
>
> Meia página com desenhos a lápis ou a pena - 30$000
>
> Página inteira - 50$000
>
> A pessoa que encomendar um anúncio ilustrado de ½ página terá direito, além da publicação no corpo deste jornal, a receber em avulso cem exemplares do mesmo anúncio sobre papel branco.
>
> A que encomendar um anúncio de página inteiro receberá 150 exemplares do mesmo anúncio sobre papel branco e de cores, e terá igualmente direito a publicação do supracitado anúncio.
>
> Anúncios escritos — 120 reis a linha (A VIDA FLUMINENSE, 1868, p. 23).

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

A capa da revista era composta pelo título *A Vida Fluminense*, produzido com letras desenhadas que contornavam a página, se sobrepondo a ramos finos e delicados espalhados por toda moldura da página. Também foram compostas com letras desenhadas informações como endereço e a proposta da revista: *"folha joco-seria-ilustrada, publica revistas, caricaturas, retratos, modas, vistas, músicas, etc, etc."* O cabeçalho desenhado ocupava quase toda a extensão da capa e era assinado por G. Mola. Além das letras desenhadas, a capa apresentava também informações com tipografia, como data, ano, número da edição e informações sobre valores das assinaturas (FIGURA 1.24). A princípio, a explicação para a produção da capa seria a impressão das imagens e letras

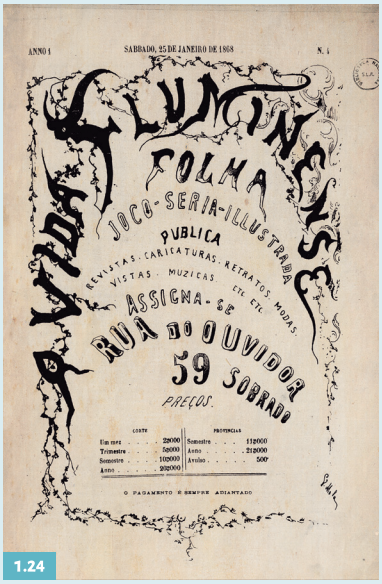
desenhadas por litografia e o texto em tipografia, passando a folha em duas máquinas diferentes. Porém, ao analisar o material com o auxílio de microscópios, foi possível observar que os textos também haviam sido impressos por litografia, o que nos leva a acreditar que a composição de tipos móveis foi transferida por meio de papel específico para a matriz plana. Essa técnica foi observada também nas páginas dedicadas às imagens litográficas que possuem legendas tipográficas transferidas para serem impressas por meio da mesma tecnologia. Já nas páginas dedicadas exclusivamente aos textos, foi aferido que se tratava de impressão tipográfica, sendo fácil de reconhecer, com o uso dos microscópios, a borda mais pigmentada, que se formou com a pressão exercida pela superfície em relevo entintada contra o papel na impressão dos tipos móveis.

A estrutura da capa só mudou no nº 18, após a implantação dos investimentos gráficos relacionados à litografia. O cabeçalho passou a se ater à metade superior da capa, deixando a metade inferior para a publicação de charges (FIGURA 1.25). O título da revista foi desenhado, e as letras foram decoradas, simulando luz e sombra e dando profundidade a cada uma. A ilustração que envolvia o cabeçalho foi composta de arabescos, personagens e paisagens do Rio de Janeiro; o preenchimento das imagens foi composto por hachuras, utilizando-se da racionalização do uso de linhas e simulando a gravura em metal. As informações das assinaturas continuaram a ser compostas por tipos móveis, com a transferência da composição para a matriz litográfica (FIGURA 1.26).

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

1.24 Primeiro cabeçalho d'*A Vida Fluminense*, 1868. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 4, 25/1/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.25 Mudança na estrutura da capa e no cabeçalho d'*A Vida Fluminense*, 1868. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.26 Novo cabeçalho d'*A Vida Fluminense*, 1868. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 18, 2/5/1868, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Foram encontradas duas páginas com aplicação de cor no primeiro ano de publicação d'*A Vida Fluminense*, que impressionam pela riqueza de cores e pelo encaixe entre os elementos, já que a cor era aplicada antes da impressão dos contornos em preto. Na página 51 do exemplar de nº 5, foi possível identificar quatro cores além do preto da impressão litográfica: amarelo, azul, vermelho e verde (formado pela sobreposição de azul e amarelo). Trata-se de uma imagem com muitos detalhes, e as cores foram aplicadas em pequenas áreas, como no ramo de flores, por exemplo (FIGURA 1.27). Já na publicação da página 87 do exemplar de nº 8, são apresentadas as cores azul claro, rosa, amarelo e ocre, que preencheu o cabelo da personagem e não foi obtido por mistura cromática na página: a tinta foi manipulada antes para chegar à cor aplicada (FIGURA 1.28).

Com o fim d'*A Vida Fluminense*, Agostini lançou a *Revista Ilustrada*, em 1 de janeiro de 1876, mesmo ano em que saiu de circulação a *Semana Ilustrada*, de Fleiuss (FIGURA 1.29). Na *Revista Ilustrada*, Agostini lançou outra história em quadrinhos intitulada *As aventuras de Zé Caipora*, na qual mantinha os personagens de corpo inteiro e as narrativas inseridas nas legendas (FIGURA 1.30). Em 1888, o ilustrador deixou a revista sob direção do litógrafo Pereira Netto e foi para a Europa. Seu retorno aconteceu em 1895, quando logo fundou a revista *D. Quixote* (FIGURA 1.31), contemporânea às revistas estudadas neste livro, *A Cigarra* e *A Bruxa*, que circulou até 1903. Após o encerramento das atividades da *D. Quixote*, o ilustrador colaborou no *Tico-tico*, produzindo seu primeiro cabeçalho, e n'*O Malho*, no qual continuou *As aventuras de Zé Caipora*, assim como fizera em *D. Quixote*. Depois, Agostini ainda desenhou cenas de crime para a clicheria da revista, em uma fase decadente (CARDOSO, P., 2008, p. 66; FERREIRA, 1994, p. 407).

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

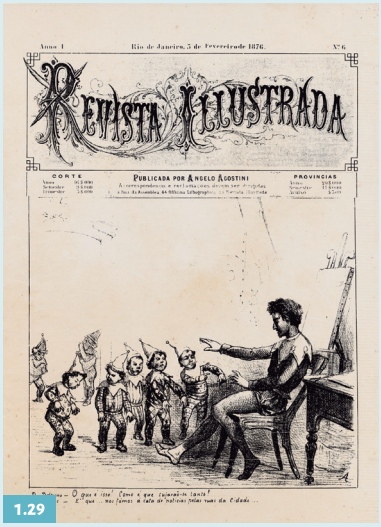
imagens dos oitocentos, segundo Ferreira, então anunciando que era impressa a vapor. Tipograficamente, era impressa por J. Paulo Hildebrandt, considerado impressor de gosto aperfeiçoado (FERREIRA, 1994, p. 400).

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

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

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

1.27



1.29

1.31

1.30

1.27 Aplicação de cores, 1868. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 5, 01/02/1868, p. 51. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.28 Aplicação de cores, 1868. *A Vida Fluminense*, ano 1, nº 8, 22/2/1868, p. 87. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.29 Capa da *Revista Ilustrada*, 1876. *Revista Ilustrada*, nº 6, 05/02/1876. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.30 As aventuras de Zé Caipora, 1886. *Revista Ilustrada*, ano 11, nº 440, 10/10/1886, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.31 Capa da *Don Quixote*, 1899. *Don Quixote*, ano 5, nº 99, 1899, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

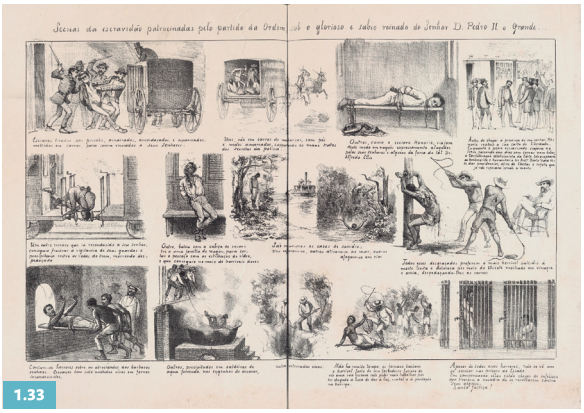
Eldorado

LE CHANT APPLIQUÉ A LA GYMNASTIQUE

— Continuez, belle Arsène ! Vous nous faites bigrrrement du plaisir ! ! !...

1.28

1.32


1.33

1.32 Cabeçalho litografado da *Revista Ilustrada*. *Revista Ilustrada*, nº 6, 05/02/1876. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
1.33 Campanha abolicionista. *Revista Ilustrada*, ano 11, nº 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

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

No início da publicação da *Revista Ilustrada*, pode-se perceber que as informações do cabeçalho, como assinaturas e endereço da redação, foram produzidas à mão, porém imitando tipografia serifada. As letras e os elementos decorativos do cabeçalho foram cuidadosamente trabalhados e com fundo composto de textura de finos traços paralelos (FIGURA 1.32).

Além da análise feita com microscópios que confirmam que a impressão das letras era litográfica, pode-se perceber a diferença no desenho dos caracteres, o que indica que houve uma simulação dos tipos móveis. Para completar a análise do modo de produção da *Revista Ilustrada*, constatou-se que, em todas as páginas de imagens, as legendas eram manuscritas. Chegou-se à conclusão que a divisão da impressão permaneceu a mesma, se comparada à *Semana Ilustrada* e a *A Vida Fluminense*, por exemplo. A diferença é que não há, na *Revista Ilustrada*, a transferência das composições de tipos móveis para as páginas de imagens da revista. Supõe-se que a eliminação dessa etapa tenha impactado no custo de produção e pode ser um dos fatores relacionados à longevidade da revista.

Na *Revista Ilustrada*, Agostini participou de embates políticos importantes para o país, como as campanhas abolicionista e republicana (FIGURA 1.33). Para Teixeira, Agostini foi o primeiro ilustrador a se alinhar com um projeto consistente de mudança estrutural da sociedade, inserindo em sua produção uma função crítica e ideológica (TEIXEIRA, 2001, p. 10).

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

> Tanto a *Revista Ilustrada* como a *D. Quixote*, ambas dirigidas por Agostini, constituem uma tradição na história da caricatura no Brasil. As duas revistas inauguraram o jornalismo gráfico, no qual a caricatura tem papel-chave, expressando fatos da nossa vida política e social. Dessa forma, a imprensa, inspirando-se no cotidiano, acabou se constituindo em instrumento de modernidade, propiciando o acerto de contas com o dia-a-dia, a atualização e a renovação da linguagem (VELLOSO, 1996, p. 57).

As charges de Agostini tinham uma função prioritária de produzir reflexão, que se sobrepunha ao fazer rir. Esse engajamento contribuiu para que a nossa imprensa ilustrada noticiosa e nossa

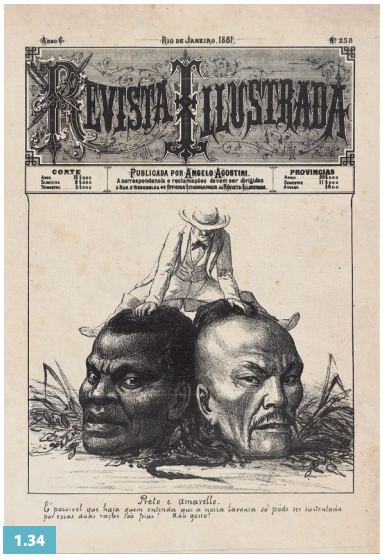
imprensa ilustrada caricatural tenham sido, na essência, uma só (CARDOSO, P., 2008, p. 68; TEIXEIRA, 2001, p. 13).

Agostini "quadrinizou" sua produção satírica, sistematizou a narrativa sequencial, "sincronizada no tempo e ordenada no espaço", sempre apresentada junto a longos textos que acompanhavam a apresentação das imagens. O ilustrador sistematizou esse uso do discurso visual, porém vale lembrar que Fleiuss já havia esboçado proposta semelhante na *Semana Ilustrada*. A prolixidade da linguagem verbal e linear foram características da produção de charges na Monarquia e denotavam uma falta de preocupação com a síntese gráfica. Acrescenta-se que essa narrativa correspondia à imaturidade da sociedade em assimilar uma nova linguagem visual, já que não estava habituada a discursos articulados por imagens. Outra característica das charges do período era a construção de cenas e personagens "realistas", com volumes e dimensões precisos e detalhados, fiéis às suas feições físicas (FIGURA 1.34) (TEIXEIRA, 2001, p. 11).

A única transgressão que poucas vezes era utilizada era a macrocefalia, que iniciava sua participação nas sátiras (FIGURA 1.35). A motivação para que a representação realista permanecesse nas

1.34 Representação realista de personagens. *Revista Ilustrada*, ano VI, nº 258. Rio de Janeiro, 30/7/1881. p.1. rédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.35 Macrocefalia. *Revista Ilustrada*, nº 6, 1876, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.34

1.35

charges se deveu à herança da escola satírica europeia "que vem de Hogarth e Rowlandson na Inglaterra do século XVIII, até Goya, Gustave Doré e Daumier no XIX", referências que influenciaram os chargistas estrangeiros que atuavam no Brasil, como Agostini (TEIXEIRA, 2001, p. 13).

A produção de charges de Agostini era submetida ao seu traço ortodoxo, comprometido com a representação realista, em que a anatomia humana era fielmente desenhada. A maioria das imagens produzidas por Agostini eram esfumadas, cheias de nuanças e volumes, e articuladas em perspectiva, por isso o resultado final se aproximava dos meios-tons de uma fotografia. O uso do traço era bem discreto e auxiliava na representação realista das cenas (FIGURA 1.36).

Agostini utilizava esporadicamente técnica litográfica que simulava a xilogravura, com raspagem de uma área previamente entintada. Pode-se conferir o uso da raspagem na produção da imagem na terceira edição da *Revista Ilustrada*. Nessa ocasião, a intenção foi a de simular a chuva e um raio caindo sobre a cena representada (FIGURA 1.37). Foi identificado o uso desta técnica em diferentes momentos de sua trajetória.

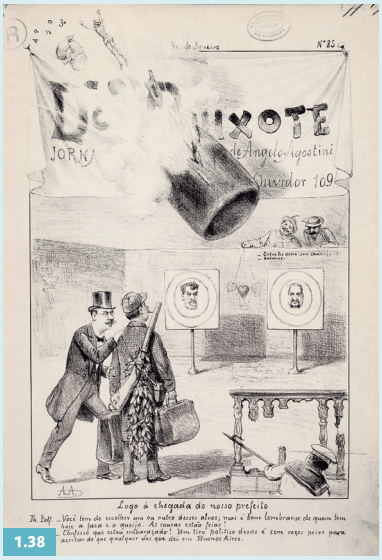
Em resumo, na *Revista Ilustrada*, Agostini se utilizava predominantemente do lápis litográfico em seus desenhos, da pena nas legendas e detalhes das ilustrações, que misturavam personagens fantasiosos como seus repórteres e personalidades representadas "fotograficamente". Essa dinâmica de trabalho se manteve por toda a sua produção no século XIX, como se pode confirmar ao analisar a revista *Don Quixote*, que foi publicada na década de 1890. Nesse período, novas possibilidades de uso da litografia estavam disponíveis no Brasil, porém, a revista seguia os mesmos padrões que o artista utilizava na publicação de sua obra anterior, a *Revista Ilustrada* (FIGURAS 1.38, 1.39 E 1.40).

1.36

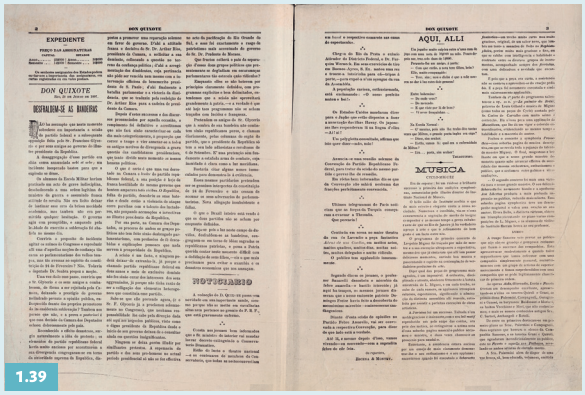
1.37

1.36 Retrato litografado. *Revista Ilustrada*, nº 612, janeiro de 1891, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.37 Uso de técnica litográfica para simular a chuva e os raios. *Revista Ilustrada*, nº 3, 1876, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.38



1.39

1.40

1.38 Capa da *Don Quixote*, 1897. *Don Quixote*, nº 85, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.39 Páginas de textos da *Don Quixote*, 1897. *Don Quixote*, nº 85, 1897, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

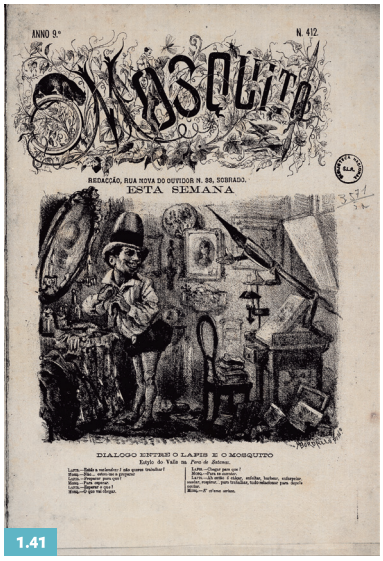
1.40 Página dupla de imagens da *Don Quixote*, 1899. *Don Quixote*, nº 91, 1899, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

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

Rafael Bordalo Pinheiro

O português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), litógrafo de renome internacional, chegou ao Brasil em setembro de 1875 e, dez dias depois, já fazia sua estreia na revista *O Mosquito*, que circulava desde 1869 (FIGURA 1.41). O ilustrador trabalhou ainda na *Psit!!!*, em 1877, e n'*O Besouro*, que circulou de 1878 a 1879, ambas impressas na oficina litográfica *Angelo & Robin* (FIGURAS 1.42 E 1.43). Após uma estada rápida, mas com importante contribuição para a história da imprensa brasileira, e de ter sido empresário, o ilustrador retornou a Portugal em 1879 (FERREIRA, 1994, p. 405-406).

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



1.41

1.41 Capa d'*O Mosquito*, 1887. *O Mosquito*, ano 9, nº 412, 28/04/1887, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

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

A famosa revista de caricaturas *O Mosquito*, a qual Bordalo enchia com seus desenhos duas vezes por semana, acabou extinta em 1877, sendo absorvida pela *Revista Ilustrada* de Agostini. A situação de encerramento da publicação, quando já era propriedade de Bordalo, não foi bem esclarecida, e pode ter dado início aos desentendimentos entre ele e Agostini. No ano seguinte,

após provocações publicadas por Agostini, passaram a duelar publicamente com seus esfuminhos nas páginas de suas revistas (ARAÚJO, 1996, p. 32-34).

Agostini iniciou a provocação com a publicação de uma carta em quadrinhos para o então amigo Bordalo: saudou amistoso o aparecimento da revista *Psit!!!*, mas, com ironia e tom depreciativo, criticou as atividades paralelas do artista gráfico com o comércio de chouriços portugueses da empresa Vale & Silva. Para Agostini, o ilustrador deveria se concentrar na crítica do traço em vez de vender chouriços para manter a vida folgada e boêmia. Apesar da provocação, a carta foi finalizada desejando vida longa à nova publicação (FIGURAS 1.44).

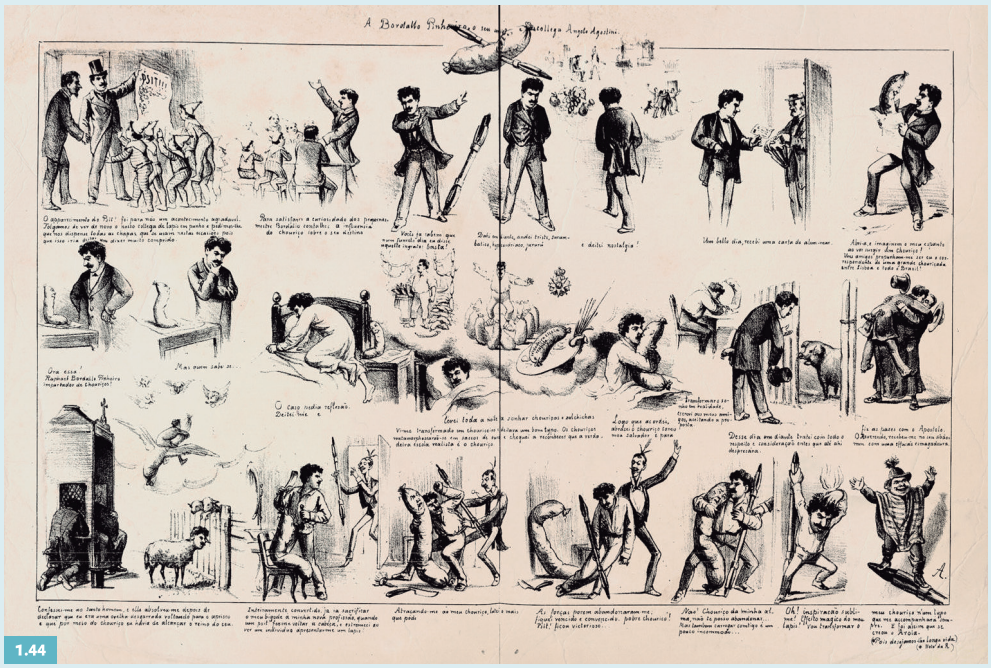
Bordalo respondeu da mesma forma irônica, publicando na *Psit!!!* a *História da Chouriçada – explicação difícil, dedicada ao amigo e colega Ângelo Agostini.* O ilustrador não deixou passar a provocação, replicou a tudo com imagens e termos ora elegantes, ora muito debochados (FIGURA 1.45). Após a resposta, Agostini decidiu insistir e publicou outra carta, ainda mais longa, dedicando três páginas da *Revista Ilustrada* ao colega, que foi representado ensacado como um chouriço. Agostini insistiu em dizer que Bordalo deveria abandonar o comércio de carnes e se juntar a ele no combate aos "corruptos políticos, os desgovernos do Império, o clero, a violência policial, etc.". E novamente Bordalo respondeu a Agostini nas páginas da *Psit!!!*. Nessa carta, deixou de lado o chouriço na explanação, até porque não estava disposto a abandonar o rentável comércio, e dedicou seu texto ao fato que não querer se engajar aos "declamadores políticos e panfletários". Para ele, as revistas deveriam focar suas pautas na crítica de costumes. E completou alertando ao amigo que deviam estar amolando o público com a correspondência pública (FIGURAS 1.46, 1.47, 1.48 E 1.49). Esta edição foi a última carta trocada entre os ilustradores, pois a *Psit!!!* deixou de circular alguns números depois, em 17 de novembro de 1877 (ARAÚJO, 1996, p. 57-60).

1.42

1.43

1.42 Capa da *Psit!!!*, 1877. *Psit!!!*, ano 1, nº 1, 15/09/1877, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.43 Página 1 d'*O Besouro*, 1878. *O Besouro*, ano 1, nº 1, 06/04/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.44

1.44 Provocação de Agostini. *Revista Ilustrada*, nº 83, 22/09/1877. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.45

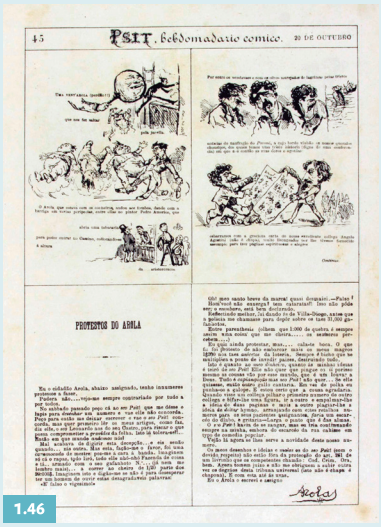
1.45 Resposta de Bordalo à carta de Agostini. *Psit!!!*, nº 4, 06/10/1877, p. 27. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.46 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Psit!!!, nº 6, 20/10/1877, p. 45. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.47 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Psit!!!, nº 6, 20/10/1877, p. 46. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.48 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Psit!!!, nº 6, 20/10/1877, p. 47. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.49 Segunda resposta de Bordalo a Agostini. Psit!!!, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



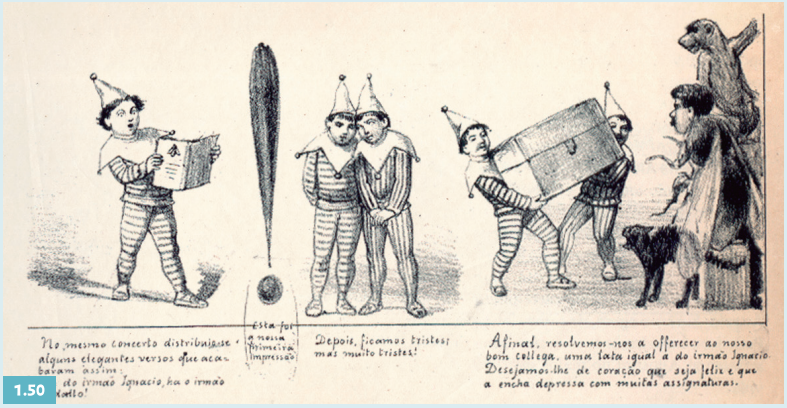
1.46

1.47

1.48

1.49

1.50 Último ataque de Agostini na *Revista Ilustrada*. *Revista Ilustrada*, nº 139, 27/11/1878. Créditos: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



1.50

1.51

1.52

1.51 Violenta resposta de expulsão definitiva de Agostini das páginas d'*O Besouro*. *O Besouro*, nº 37, 14/12/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.52 Última publicação de Agostini sobre a polêmica e expulsão de Bordalo das páginas *d'A Revista Ilustrada*. *Revista Ilustrada*, 21/12/1878. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil

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

tristes"; e no terceiro, entregaram uma caixa, que na legenda explicava ser uma lata igual à do Irmão Ignácio, cheia de dinheiro; e representou Bordalo com corpo de besouro, um gato preto sobre seu ombro e um macaco preso à corrente (FIGURA 1.50).

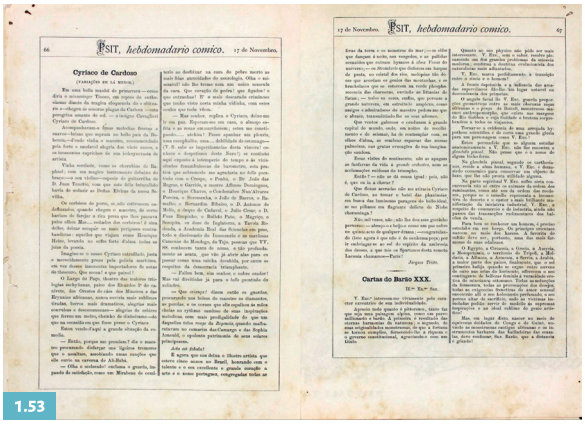
A partir daí, a réplica de Bordalo e a tréplica de Agostini foram extremamente violentas, trocaram acusações e cortaram relações, enxotando os personagens da revista do outro de suas páginas, varrendo-os para fora da mancha gráfica, e colocando-os à margem da publicação (FIGURAS 1.51 E 1.52) (ARAÚJO, 1996, p. 61-75).

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

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

1.53 Publicação do último exemplar do *Psit!!!* com páginas de textos impressas tipograficamente. *Psit!!!*, nº 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.54 Ilustração na primeira página da edição nº 6 da *Psit!!! Psit!!!*, nº 6, 20/10/1877, p. 41. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



1.53

1.54

A revista *Psit!!!*, por exemplo, era publicada com oito páginas e possuía formato fechado de aproximadamente 22,5 cm × 31,5 cm. Seus textos eram sempre apresentados em duas colunas e dividiam as páginas com imagens, o que não era comum nas revistas ilustradas contemporâneas, já que predominantemente havia a separação do conteúdo textual e imagético por conta das diferentes tecnologias de impressão (como pode ser visto nas FIGURAS 1.46 e 1.47). Ao analisar os exemplares com o auxílio de microscópios, foi possível constatar que toda a revista era impressa litograficamente, as imagens produzidas e os textos transferidos para a matriz plana. Esse modo de produção viabilizou a impressão de textos e imagens em todas as páginas da revista, inovando e tornando as páginas mais atraentes e movimentadas. Porém, constatou-se que no exemplar do dia 17 de novembro de 1877, o último que foi publicado, as páginas de texto e imagens são separadas de forma rígida, nenhuma imagem foi publicada nas páginas dedicadas aos textos (FIGURA 1.53). Essa observação nos leva a acreditar que a inovadora forma de produção da revista pode ter aumentado o custo da impressão, de forma a determinar o fim da publicação, que durou apenas nove exemplares. Outro dado que corrobora essa suposição é o fato de que o projeto gráfico da revista *O Besouro*, lançada meses depois, tenha previsto páginas exclusivas de textos, acompanhando o padrão econômico das publicações ilustradas brasileiras da época.

A capa da revista *Psit!!!* manteve um padrão até a edição de nº 5, com cabeçalho formado por letras desenhadas em meio à ilustração que dominava a capa e deixava espaço para informações como endereço, valor das assinaturas e para textos de abertura das edições (como pode ser visto na FIGURA 1.40). A partir da edição de nº 6, no lugar do grandioso cabeçalho ilustrado da capa, havia sempre uma imagem; no lugar da capa, era publicada uma página que se assemelhava a uma ilustrada do miolo (FIGURA 1.54). Essa mudança ocorreu provavelmente por conta da intenção da revista de se tornar um volume único no final do ano, pois, desde o início,

apresentava a paginação de forma contínua. Do nº 6 em diante, o início das edições analisadas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa passou a ser identificado por conta da mudança de data nas capas, indicando se tratar de um novo número.

As ilustrações de Bordalo são marcadas pelo uso recorrente do traço, preenchimento com hachuras e a mistura do uso do traço com o uso do meio-tom elaborado a partir do *crayon* (FIGURA 1.55). Em algumas imagens, Bordalo se utilizava apenas do *crayon* e produzia cenas realistas, em perspectiva, com inúmeros detalhes do ambiente representado fielmente (FIGURA 1.56).

Apesar de Bordalo produzir a revista litograficamente para inserir imagens nas páginas que seriam exclusivamente de textos, o conteúdo continuou setorizado. A parte superior das páginas era dedicada às imagens e suas legendas, e a parte inferior das páginas dedicadas aos textos, sempre divididos em duas colunas. Na área das colunas de texto, a única imagem que ousou invadir o local foi uma capitular na edição de nº 2, página 10 (FIGURA 1.57). Já nas páginas dedicadas às imagens, nas quais os textos entravam apenas como legendas, os experimentos em relação à integração dos dois tipos de conteúdo foram além. Por exemplo,

1.55 Ilustração produzida por Bordalo. *Psit!!!*, nº1, 15/09/1877, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

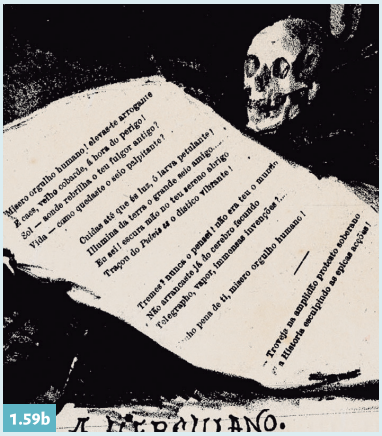
1.56 Representação realista de retrato junto à cena criada por Bordalo. *Psit!!!*, nº 5, 13/10/1877, p. 40. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.57

1.57 Capitular, única imagem a invadir a área destinada aos textos. *Psit!!!*, nº 2, 22/09/1877, p. 10. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.58

1.59a



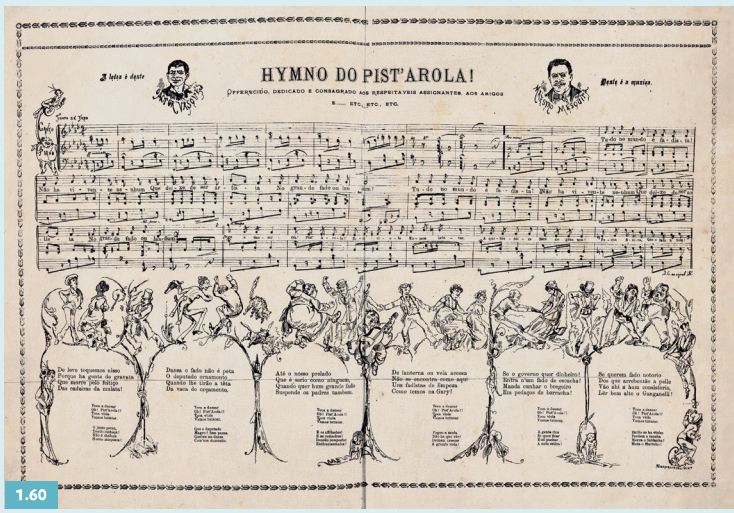
1.59b

1.58 Texto ajustado muito próximo aos detalhes da ilustração. *Psit!!!*, nº 6, 20/10/1877, p. 48. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.59a Texto transferido para a matriz litográfica se integra à ilustração. *Psit!!!*, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.59b Detalhe do texto transferido para a matriz litográfica, onde cada parágrafo possui uma linha de base. *Psit!!!*, nº 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.60 Impressão de página dupla em duas cores. *Psit!!!*, nº5, 13/10/1877, p. 36 e 37. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



1.60

1.61

1.62

1.61 Impressão de página ilustrada com três cores. *Psit!!!*, nº 7, 27/10/1877, p. 49. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.62 Página de anúncios. *O Besouro*, ano 1, nº 6, 11/05/1878, p. 12. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

uma imagem foi publicada na base da página 48, e o texto, transferido a partir de uma composição tipográfica, se ajustou muito próximo aos detalhes da ilustração e se sobrepôs em alguns momentos. Podia não ser a situação ideal, mas já se mostrava muito distante dos enormes espaços deixados em torno das imagens publicadas em xilogravura em meio às páginas de textos (FIGURA 1.58). Outro exemplo foi o *box* de texto inserido em meio à cena publicada nas páginas 12 e 13. Além dos tipos móveis estarem inclinados, o que é mais um indício de que o texto não foi impresso na impressora tipográfica (a qual limitava a publicação das composições num plano ortogonal), os blocos de parágrafos não se alinham. São três angulações diferentes, consideradas as linhas de base das frases. A representação do texto, que compõe uma carta impressa em papel apresentado em perspectiva, sugere que a impressão ocorreu por meio da transferência dos parágrafos, acompanhando a posição e o movimento da folha concebida na imagem (FIGURAS 1.59A E B).

A revista *Psit!!!* também investiu na inserção de cores em suas edições. Foram identificadas duas experiências: na primeira, a cor foi impressa na composição de moldura e título de uma partitura (FIGURA 1.60); já na segunda experiência, a cor foi impressa em duas tonalidades diferentes e numa área geométrica predefinida. Com a impressão posterior dos textos e traços em preto, percebe-se que não há um encaixe cuidadoso da cor chapada de fundo com as figuras. Duas áreas chamam atenção: o preenchimento geométrico e regular do fundo verde inferior e a sobreposição de uma árvore no local (à direita, no meio da página), onde se pode ver o limite do verde sob o desenho da árvore, não se ajustando aos seus contornos. Nota-se também o não encaixe do fundo com a figura na parte do contorno superior da figura representada, criando uma margem branca (FIGURA 1.61).

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

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

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

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

A astúcia comercial de Bordalo continuou em sua produção de *O Besouro*, quando publicou páginas de anúncios com sua assinatura presente nos desenhos de algumas propagandas (FIGURA 1.62). Nesses anúncios, havia também a assinatura de seu parceiro, o gravador A. Hirsch (CARDOSO, 2009, p. 79-80). A revista *O Besouro* iniciou sua circulação em abril, porém a divulgação e a estratégia para angariar assinantes se iniciaram antes. Em 2 de março de 1878, a revista *O Besouro* distribuiu um folheto para a divulgação de seu lançamento. Na capa do impresso havia informações sobre as assinaturas e o valor do exemplar avulso, e um aviso aos assinantes de

1.63

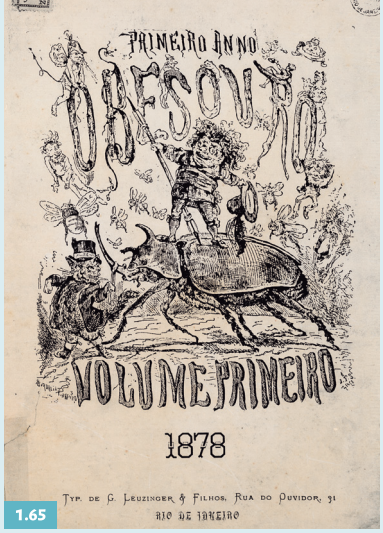
1.64

1.63 Capa do folheto de divulgação do lançamento d'*O Besouro*. *O Besouro*, folheto avulso, 02/03/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

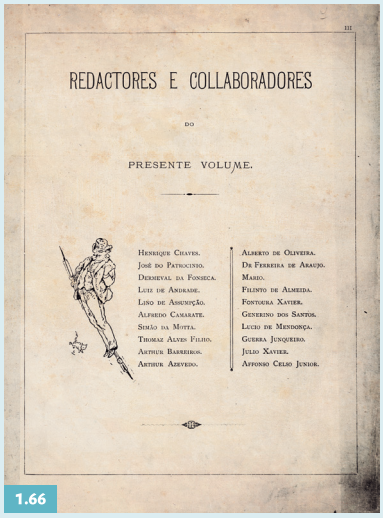
1.64 Página dupla do folheto de divulgação do lançamento d'*O Besouro*, com o calendário do ano de 1878. *O Besouro*, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

que seria oferecida uma revista carnavalesca do referido ano em 9 de março (FIGURA 1.63). Na página dupla do interior da peça gráfica, foi oferecido aos assinantes em potencial o calendário do ano. A folhinha foi toda ilustrada, abrindo *boxes* em meio aos personagens para apresentar o calendário de cada mês, e, ao lado, produziu *boxes* de texto comentando com humor os feriados e acontecimentos especiais previstos para o período (FIGURA 1.64). Na quarta capa, o mote da imagem eram as quatro estações e, com a proximidade do outono e seus frutos, desejava o seguinte: "Deus nos dê um bom sucesso".

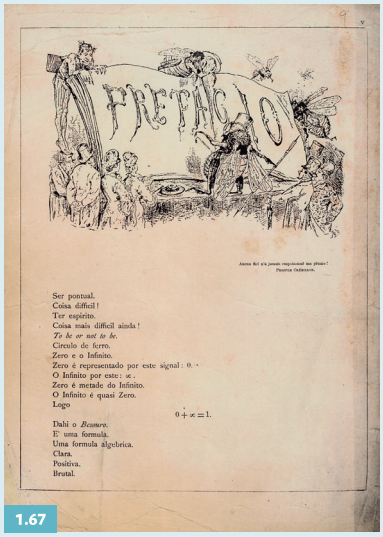
A estrutura de apresentação de capas em *O Besouro* era similar à da *Psit!!!*, a paginação é contínua e nota-se a mudança das edições pela data publicada no topo de todas as páginas, mantendo a primeira página de cada edição sem o cabeçalho e com espaço cativo para a publicação de uma ilustração. Porém, descobriu-se que a falta de cabeçalho na capa se deve à encadernação d'*O Besouro*, como se fosse um livro, que compõe o acervo da revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. A paginação continuada sugeria a formação de um volume único no final de um ano de publicação, e isso foi feito no acervo disponível, que inicia o livro com páginas referentes à organização da coleção e datadas de 31 de dezembro de 1878. De início, tem-se uma capa ilustrada, folhas de apresentações com os nomes dos redatores e colaboradores do ano de 1878, um prefácio bem-humorado e o índice das publicações do ano inteiro, indicando títulos e números de páginas setorizados por desenhos e textos (FIGURAS 1.65 a 1.70).



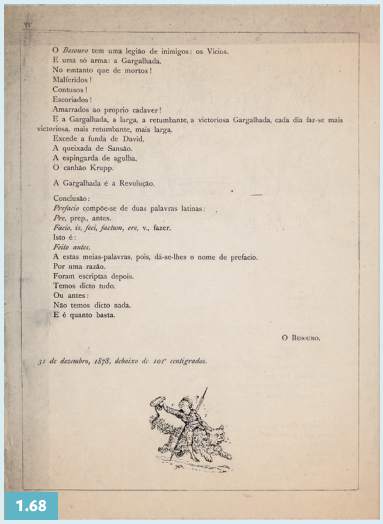
1.65



1.66



1.67



1.68

1.69

1.70

1.65 Capa. *O Besouro*, 31/12/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.66 Redatores e colabores do volume anual. *O Besouro*, 31/12/1878, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.67 Prefácio. *O Besouro*, 31/12/1878, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.68 Prefácio. *O Besouro*, 31/12/1878, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.69 Índice. *O Besouro*, 31/12/1878, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.70 Índice. *O Besouro*, 31/12/1878, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

1.71

1.71 Capa do Suplemento comercial d'*O Besouro*. Cabeçalho da revista com informações sobre tiragem e assinaturas. *O Besouro*, ano 1, nº 14, 06/07/1878, capa de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Na capa citada do anuário d'*O Besouro* "apareceu uma das primeiras ou possivelmente a primeira litografia sobre zinco assinada, feita por um artista brasileiro", não identificado, com a assinatura J. F. S. Zinco do lado direito, lado oposto ao da assinatura de Bordalo (ver FIGURA 1.65). As páginas do encarte que iniciou o volume do anuário foram impressas na tipografia de Leuzinger (FERREIRA, 1994, p. 401-402).

No livro *História da Fotorreportagem no Brasil*, de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, consta uma imagem do cabeçalho d'O Besouro, com título ilustrado formando a marca da publicação e, abaixo, informações sobre a edição e tiragem de 5 mil exemplares (FIGURA 1.71). Essa imagem complementa as informações colhidas no acervo disponível na Casa de Rui Barbosa, e nos leva a crer que, por conta do encarte que continha o cabeçalho da revista, as edições da *Psit!!!*, a partir do nº 6, e d'*O Besouro*, desde o início da publicação, tinham doze páginas em vez de oito. Andrade explica que a publicação difere das contemporâneas por apresentar uma página com anúncios que antecede o início do noticioso propriamente dito, em sua maioria acompanhados de pequenas ilustrações xilográficas, todas muito bem realizadas e de conteúdo diretamente relacionado aos produtos e serviços oferecidos: "muitas são assinadas por A. Hirsch, um dos melhores e mais virtuosos xilógrafos que por aqui estiveram" (ANDRADE, 2004, p. 189).

Foi possível pesquisar no acervo da Fundação Biblioteca Nacional e averiguar que, desde o primeiro número da revista *O Besouro*, era publicada uma capa de anúncios com o cabeçalho da revista, informações sobre a tiragem e assinaturas. Ou seja, a análise corrobora as informações apresentadas por Andrade e confirma que as edições possuíam sempre doze páginas, fugindo do padrão da maioria de suas contemporâneas. Ao analisar o acervo através de microfilmes, não foi possível averiguar o modo

1.72 Capa do suplemento comercial d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 10, 08/06/1878, capa de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

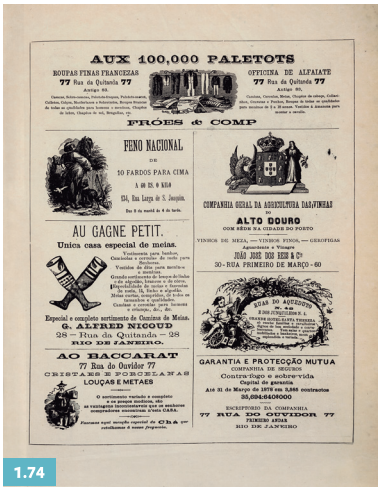
1.73 Suplemento comercial d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.74 Suplemento comercial d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.75 Suplemento comercial d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 10, 08/06/1878, 4ª página de anúncios. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.72

1.73



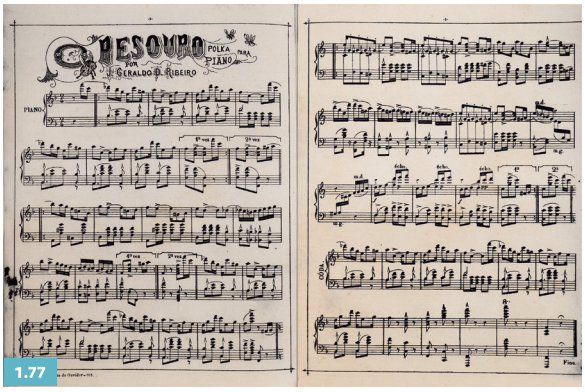
1.74

1.75

de produção das imagens, porém, com o cabeçalho assinado pelo xilógrafo A. Hirsch e pelo estilo das ilustrações dos anúncios, acredita-se que se tratava de produção e impressão tipográfica (FIGURAS 1.72 A 1.75). Contudo, ao contrário do que se esperava, no acervo microfilmado da revista *Psit!!!*, não foram identificadas capas de anúncios, assim, não se pode afirmar se a mesma não existia, ou se as capas não fazem parte do acervo da Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional.

Voltando a *O Besouro*, foi encontrada uma dessas capas que encartavam a edição no acervo encadernado da Casa de Rui Barbosa.

1.76



1.77

1.76 Capa do suplemento ilustrado d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 22, 31/08/1878, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.
1.77 Conteúdo do suplemento ilustrado d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 22, 31/08/1878, página interna dupla. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Tratava-se de uma edição especial que anunciava ser um brinde aos assinantes. O título da revista e da *Polka para Piano* foram entremeados aos personagens que dominavam a página (FIGURA 1.76). Na página dupla central, foi publicada a partitura da referida *polka*, e, na quarta capa, as informações sobre endereço e valor das assinaturas da revista (Figuras 1.77 e 1.78). Como nessa edição citada o local dos anúncios foi tomado pelo presente oferecido aos assinantes, fez-se necessário publicar em uma página inteira do miolo um anúncio ilustrado por Bordalo de uma livraria e papelaria da Rua do Ouvidor (FIGURA 1.79).

Bordalo manteve o padrão da época e destinou as páginas 2, 3, 6 e 7 aos textos, que, ao longo das edições, passaram a ser intermediados por vinhetas de capitulares ilustradas (FIGURAS 1.80 e 1.81). A impressão das páginas de textos era tipográfica, ou seja, todas as imagens publicadas nas páginas de texto eram xilogravuras, produzidas por A. Hirsch exclusivamente para a revista, ou clichês de metal, geralmente comprados de fundidoras especializadas.

Ferreira analisa que, nesse período, o ilustrador lançou no Brasil seu personagem Zé Povinho, que estava sempre presente em suas críticas sociais (FERREIRA, 1994, p. 400). O personagem que marcou sua produção foi criado antes de sua vinda para o

1.78

1.78 Quarta capa do suplemento ilustrado d'*O Besouro*. *O Besouro*, ano 1, nº 22, 31/08/1878, quarta capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Brasil, em 1875, na revista portuguesa *A Lanterna Mágica*. Zé Povinho representava a figura típica do português pobre e explorado, que se tornou símbolo nacional em Portugal. Aqui no Brasil, Bordalo representou a mesma camada da população com seu personagem (FIGURA 1.82) (FONSECA, 1999, p. 216).

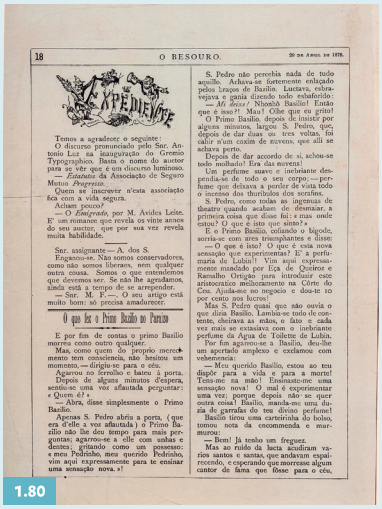
A série de reportagens sobre a seca do Ceará que Bordalo publicou nas páginas da revista *O Besouro* é mais um exemplo de suas inovações relacionadas à linguagem gráfica. Com técnica litográfica, produziu "cópias fidelíssimas" de fotografias, constituindo a primeira fotorreportagem da história da imprensa brasileira (FIGURA 1.83) (ANDRADE, 2004, p. 189-196).

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

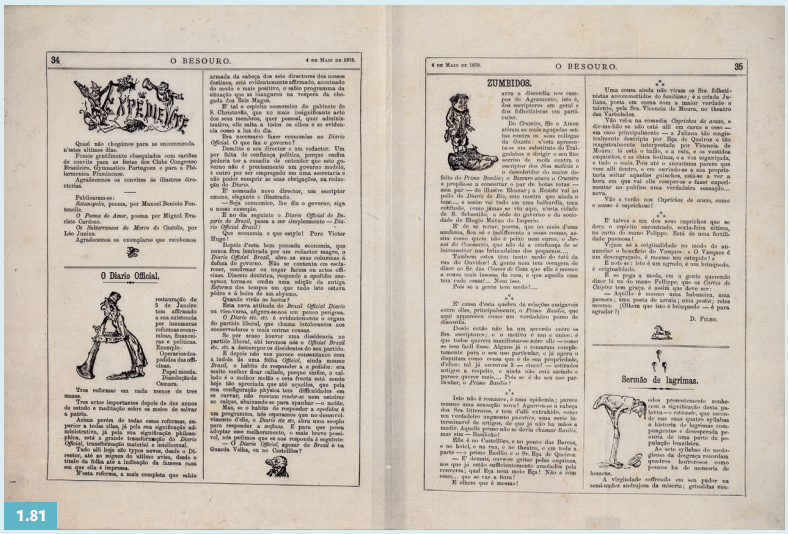
E, para encerrar a grave denúncia, foi publicada na base a seguinte legenda: "Estado da população retirante... e ainda há quem lhes mande farinha falsificada e especule com eles!!!" (*O Besouro*, 1878, p. 121).

1.79

1.79 Anúncio ilustrado. *O Besouro*, 31/08/1878, p. 177. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



1.80



1.81

1.80 Inserção de título decorado xilogravado. *O Besouro*, ano 1, nº 3, 20/04/1878, p. 18. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

1.81 Inserção de vinhetas nas páginas de textos. *O Besouro*, ano 1, nº 5, 04/05/1878, p. 34 e 35. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

O BESOURO

O DISCURSO DA COROA

Dir Ramalho Ortigão que a familia é a unica instituição verdadeiramente firme e estavel: a familia, ai destinada a ser o ponto de partida para a reorganisação geral das sociedades futuras. E por isso que se Universe se abriram as familia.

Aprovação do casado-fogueiro, do primo-fogueiro, do tio-fogueiro, etc., ao Vavá, — ao Paz de todos.
— Já vê, illustre Papuchos, que sois todos parentes, e nesse caso cartas affectos e illustres representantes. Todo vae bem em casa e não se póde dizer que esta é a casa do Gonçalo, em que cesta mais a gallinha do que o gallo. Tive cartas da Europa em que se diz que Tão-tão, Sinhá e tambem Leléi vão bem... Tudo precisa de banhos e tratamento. E os tambem! Estes encantadinhos, mas emfim vamos corrigindo sobre coisas diversas e indifferentes.

1.82

BIBLIOTECA NACIONAL S.I.R.

M216

20 DE JULHO DE 1878. O BESOURO. 121

PAGINAS TRISTES.

Scenas e aspectos do Ceará

(PARA S. MAGESTADE, O SR. GOVERNO E OS SRS. FORNECEDORES VEREM)

(*Copias fidelissimas de photographias que nos foram remettidas pelo nosso amigo e collega José do Patrocinio*)

BORDALLO PINHEIRO.

Estado da população retirante... e ainda ha quem lhes mande farinha falsificada e especule com elles!!!

Lith. a Vapor. Angelo & Pyrrho. Assembléa 44.

1.83

1.82 Zé Povinho, à direita. *O Besouro*, ano 1, nº 38, 21/12/1878, p. 300 e 301. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

1.83 Primeira fotorreportagem da história da imprensa brasileira. *O Besouro*, ano 1, nº 16, 20/07/1878, p. 121. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

As principais características da apresentação gráfica das revistas ilustradas brasileiras oitocentistas

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

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

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

a pedra, eliminando a necessidade de contratação de um gravador para transpor a imagem para a matriz de impressão.

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

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

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

A maioria das revistas ilustradas era impressa em apenas uma cor, o preto, e a divisão de texto e imagem era clara, poucas vezes rompida por experimentações nesse sentido. A forma de produção, o custo e o tempo de execução limitavam essas experiências. Porém, apesar dos obstáculos, a impressão em cores foi experimentada em algumas revistas ilustradas, como *Bazar Volante*, que publicou charges coloridas em sua capa em 1863, no primeiro ano

de circulação (FIGURA 1.84). Segundo Cardoso, possivelmente, foi pioneira ao aderir ao recurso de forma recorrente. E várias outras revistas ilustradas seguiram esse exemplo nas décadas de 1860 e 1870, apesar de serem sempre experiências de curta duração (KNAUSS, 2011, p. 31-35; TEIXEIRA, 2001, p. 14).

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

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

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

1.84 Aplicação de cor no Bazar Volante, em 1863. Bazar Volante, ano 1, nº 14, 27/12/1863, p.1. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

assim permaneceram, mesmo após a implantação da imprensa industrial no século XX (MARTINS, 2008, p. 126-127).

Segundo Teixeira, na Monarquia, as charges mantiveram características estruturais de linguagem que as singularizavam, se comparadas às charges do período republicano, "como pluralidade de quadros, abundância de textos e engajamento político" (TEIXEIRA, 2001, p. 11). No final do século XIX, com o advento da República, foi proclamada também uma atitude de idolatria ao progresso, como forma de negação ao provincianismo pautado no modelo da sociedade escravista. A ânsia por cosmopolitismo, acentuada na *belle époque* brasileira, se disseminou pelo país, num desejo de modernização e europeização (SALIBA, 2002, p. 66-70).

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

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

Teixeira afirma que é clara a relação entre as ditaduras militares do início do período republicano com a extinção de tradicionais revistas ilustradas. Estas haviam sido instrumentos da crítica política que proliferou durante o período anterior, eram

especialmente engajadas com os questionamentos em relação à Monarquia e à abolição da escravatura. A *Revista Ilustrada* mudou de postura e demonstrou um adesismo estéril, e *O Mequetrefe* desapareceu durante a ditadura de Floriano Peixoto. A partir de 1894, os governos civis de Prudente de Morais e Campos Sales viabilizaram o retorno da postura crítica das publicações e a progressiva volta das revistas ilustradas com seus traços de sátira e humor.

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

O autor Daniel Roche, em seu livro *O Povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII*, afirma que a literatura teve papel importante para as mudanças do povo parisiense. Salienta a aplicação dos leitores que tinham que vencer barreiras como custo, más condições de moradia, iluminação e dificuldades de decifrar caracteres mal impressos. A superação possibilitou a evolução da literatura difundida por vendedores ambulantes, a proliferação de títulos, o enriquecimento dos temas, abrindo caminho para outras leituras e permitindo a apropriação de diferentes saberes. Conclui esse ponto dizendo que a cultura do povo tem suas fontes e que é preciso entender as maneiras de ler urbanas (ROCHE, 2004, p. 299). Podemos associar essas informações à proliferação de títulos e ao sucesso das revistas ilustradas brasileiras no final do século XIX, que eram o lugar da democratização da literatura e do

humor no país. Ainda sem poder falar em uma expressiva distribuição e disseminação de livros no Brasil nesse período, pode-se ponderar o papel das revistas na integração da cultura das ruas e sua gama de valores, percepções, práticas e personagens. Nesse final de século, era latente o confronto entre o moderno e o arcaico, entre a "cultura livresca" e a "cultura das ruas", que integravam grupos até então à margem da vida social. A revista se destacava também como uma alternativa de leitura no trânsito das pessoas nos centros urbanos e seus novos meios de transporte, já que ler um grande livro não era prático, e a leitura tinha que ser interrompida diversas vezes. Com artigos de diferentes tamanhos, publicação de imagens e o tom ditado pelo humor, as revistas ganharam seu lugar no tempo acelerado e no dinamismo da modernidade (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 57).

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

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

A referência da autora aos poetas deve-se às suas participações assíduas na imprensa brasileira periódica, como forma de sobrevivência, o que poderia denominar-se de *República das Confeitarias*, período de 1890 a 1905, quando os grupos de literatos se reuniam e produziam nos encontros diários e boêmios nas confeitarias do Rio de Janeiro (MARTINS, 2008, p. 137).

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

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

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

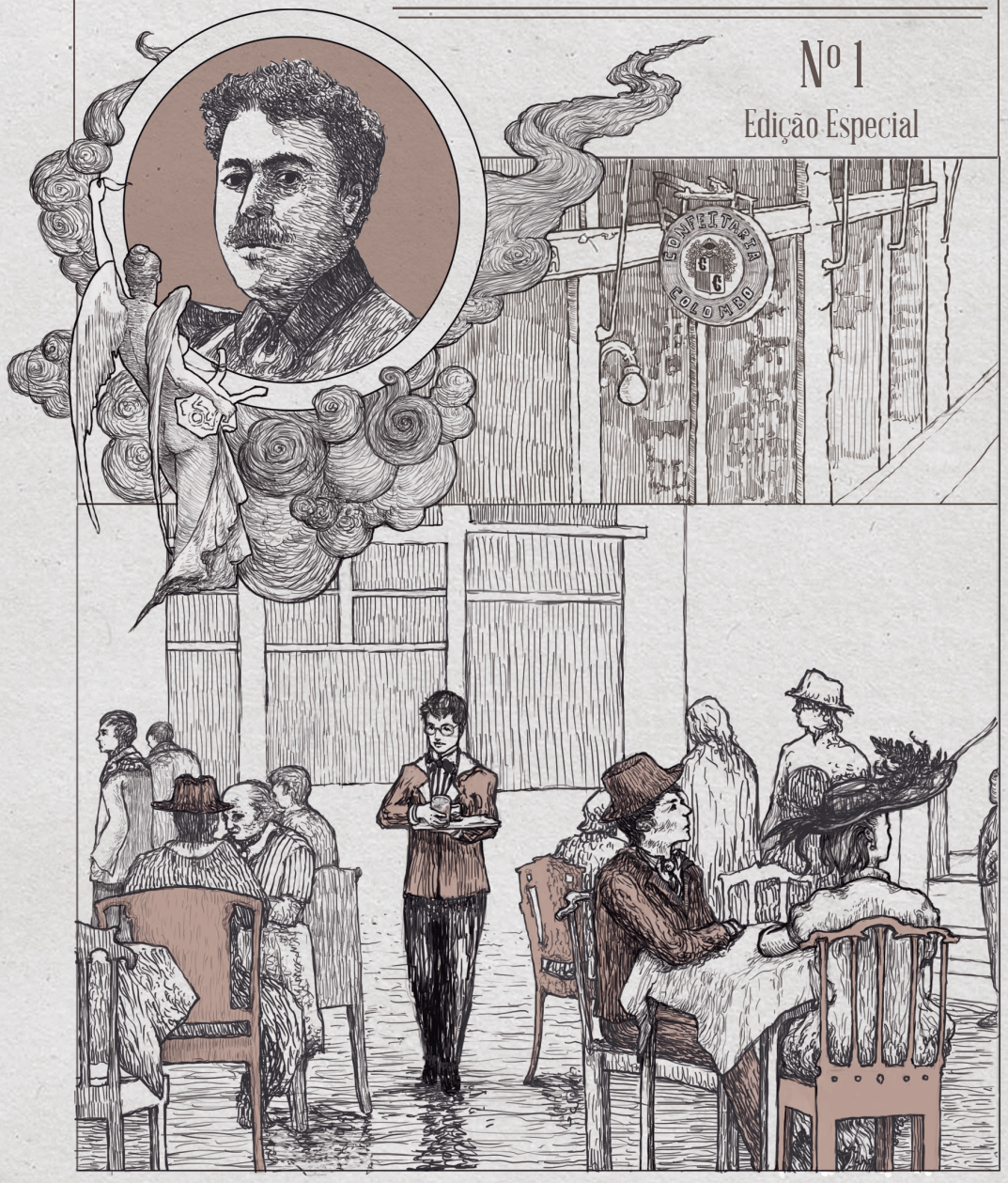
Essa questão é um dos pontos-chave para a pesquisa deste livro, pois é preciso entender o processo de produção do ilustrador Julião Machado e o que determinou esse marco na história da imprensa ilustrada brasileira. Ao longo dos próximos capítulos, essa importante afirmação será discutida, negada e desvendada.

CAPÍTULO II

JULIÃO MACHADO ✤ e a mudança do padrão gráfico das revistas ilustradas brasileiras

Nº 1

Edição Especial



Breve biografia de Julião e sua trajetória como ilustrador e produtor gráfico

Pretende-se, neste capítulo, apresentar a trajetória do ilustrador Julião Machado, que deixou uma extensa obra publicada na imprensa brasileira (FIGURA 2.1). Para iniciar, a palavra será dada ao próprio, na transcrição do texto autobiográfico publicado na revista *D. Quixote*, em 1918 (FIGURA 2.2):

> Sou assim, de nascença. Preferi sempre os apagados e os mal-vistos, (os mal-vistos pelos que só abrem os olhos ás luzes berrantes do 'êxito seja como for').
>
> Disso rezulta que, talvez, por mimetismo...
>
> Mas ao que mais lhe importa e rapidamente, porque, com certeza, tem mais que fazer e eu, tambem.
>
> Sou feio. Supponho que tambem o sou de nascença. Parece mesmo que feio por fóra e por dentro. As mulheres bonitas e os moços que gostam de ser vistos, quando dão com os olhos em mim, logo os affastam, indignados de tamanha fealdade. Essa desgraça obriga-me a evitar as mulheres que gostam de ser vistas e os moços bonitos. Que demonio, a fealdade tambem tem o seu amor proprio !
>
> Mas, caro Sancho, se quer ter a prova provada da minha hediondez physica e moral, peça a um dos camaradas que me desenhe como me vê, ou me imagina. Um monstro ! Um monstro, vagamente parecido com o Amaro, para me darem generosamente algumas apparencias humanas...

Sou preguiçoso por virtude. É, mesmo, a unica que possuo. A velha sentença: 'a preguiça é a mãe de todos os vicios', é absolutamente falsa !

Para exercer o vicio, é necessaria a actividade, ou, pelo menos, a acção.

Ora, são justamente os viciosos os que, logicamente, se tornam mais operosos. Vicios não se sustentam de graça. D'ahi, também, tantíssima cousa que só a 'operosidade' do auctor póde explicar e desculpar...

A preguiça evita-me esse remorso. Para me desculpar perante mim mesmo basta-me a necessidade. E como consegui limitar as minhas, sou conscienciosamente preguiçoso.

Nunca fui 'pilherico'. Fui alegre, sim, emquanto tive dinheiro e creio que o tornarei a ser, se um dia elle voltar. (De esperanças vive o homem). Mas, 'pilherico', desventuradamente, nunca! Tentei, confesso, mas desisti de o ser desde que me convenci de que 'mais vale cahir em graça, do que ser engraçado'.

D'ahi, o horror com que muitas pessôas vêm os meus bonecos, enfadonhos e cyprestaes, como a propria tristeza de viver e... de os fazer. E estou n'isto ha trinta e tantos anos !

Que mais quer V., amigo Sancho, que eu lhe diga? Que prefiro a solidão, o isolamento, ás conveniencias que não têm o encanto da absoluta confiança e da absoluta intimidade?

Que me alegra sempre o exito justo, a recompensa do esforço honesto, seja de quem fôr, e que o *bluff*, seja no que fôr, me enoja e revolta?

Como V. vê, é-me impossível ser 'pilhérico' mesmo tratando de mim...

Seu –

Julião Machado.

P. S. – O que ahi fica não é, certamente, uma biographia. É uma 'conversa fiada', com a qual apenas pretendi provar o meu culto á obediencia e á disciplina. Como queria V. que eu lhe mandasse a minha biographia, se nem isso tenho? (D. QUIXOTE, ano 2, nº 85, 25/12/1918, p. 32).

Essa narrativa resultou de um pedido de Bastos Tigre, para publicar no número de Natal dedicado aos colaboradores do *D. Quixote* (FIGURAS 2.3 e 2.4) e, como o próprio Julião afirma ao final, é uma conversa fiada que prova apenas sua obediência e

disciplina, ao ser efetivamente produzida. O humor aqui tem um tom de melancolia, de quem parece cansado ao divulgar seus mais de trinta anos de profissão. Mesmo ao afirmar que o texto não se trata de sua biografia, alguns dados podem ser relacionados às informações que se tem sobre sua vida, como a fase em que era abastado e sua predileção por viver isolado, em uma chácara no Rio de Janeiro, onde, às vezes, ficava por meses enviando suas ilustrações aos jornais por intermédio de um menino contratado para o transporte. Sua "virtude" de ser preguiçoso foi relatada com riqueza de detalhes pelo escritor João Luso:

> Às vezes levava de manhã à noite preguiçando, a fumar, a reler páginas dos Goncourt, de Flaubert, de Eça de Queiroz ou de Machado de Assis, e só no derradeiro instante possível, quando a remessa da obra já começava a ficar atrasada – alta noite em certos casos, em outros já de madrugada – Julião depunha o livro, acendia mais um cigarro, abancava diante da vasta prancha imaculada. E geralmente, após alguns minutos ainda de indolência e rebeldia, aquela mão se galvanizava, se arremessava, se precipitava na mais intensa faina criadora. Debaixo do lápis ditosamente febril, surgiam as figuras logo animadas, falando logo e dizendo tudo o que tinham a dizer. Tivesse o trabalho a feição de polêmica ou de simples humorismo, fosse doutrinário ou apenas decorativo, era a mesma a desenvoltura da composição e a exatidão com que tudo se dispunha nos seus lugares para os fins rigorosamente designados (LUSO, [19--], p.103).

No mesmo texto, o autor supunha ainda que, se Julião tivesse algum método na vida, teria enriquecido com seu talento e sua enorme capacidade de produção. Os detalhes da descrição de João Luso são informações importantes para o entendimento da personalidade a que tanto iremos nos referir neste livro. Informações adicionais serão tratadas ao longo deste capítulo, na apresentação do ilustrador que deixou registros incríveis de sua arte nas páginas dos jornais e revistas brasileiros publicados no final do século XIX e início do século XX.

Caricaturistas Portuguezes no Estrangeiro

Julião Machado no Brazil

D'entre os nossos artistas que honram Portugal no estrangeiro, um sobresae pelo seu grande talento jornalistico e causticante lapis caricatural—Julião Machado. A moderna geração pouco conhece o alto valimento estetico do ilustre fundador d'«A Comedia Portugueza», em cujas paginas durante os anos de 87,88 e 1889, de parceria com Marcelino Mesquita, foi o terror dos politicos do tempo, o cautério implacavel dos ridiculos sociaes.

Julião Machado tem sido, e é, dos caricaturistas portuguezes, o mais filosofo e, quiçá, o mais literato de todos. E' um intelectual cultissimo; analista profundo—da sociedade em que vive.

Depois de ter estudado desenho com o extraordinario pintor que é José Malhôa, de quem adquiriu a firmeza do traço, o academismo das atitudes nobres que, por vezes, lhe saem do lapis purificador, Julião Machado abalou do Porto para Paris, onde frequentou o celebre «atelier» Cormon. A convivencia com a boémia do bairro latino deu-lhe o sorriso de bondade indulgente que inda hoje conserva, e, na intimidade, se desdobra acarinhando os amigos; frequentando as rodas intelectuaes creou as faculdades brilhantes que o impõem á estima e consideração dos caracteres inteiriços como o seu.

Feito homem de principios, espirito largo, receptividade ampla, golpe de vista imediato, Julião partiu para o Brazil ha dezoito anos, dando ázas á sua imaginação de rebelde insatisfeito de tudo o que não fosse a realidade do seu sonho de esteta ruskiniano, em que á sua arte visse ligada a mais feliz das concéções de perfetibilidade humana... Chegou, viu e venceu. A' custa do seu proprio esforço fez nome. Viu-se citado e aplaudido; acarinhado e seguido. A sua «maneira» revolucionára, positivamente, o «meio», não porque o seu lapis irreverente andasse em busca de popularidade, mas porque era tão sulcante a ideia caricaturada que impressionava pelo castigo que lhe era infligido. Para melhor afirmação da sua tendencia em não querer focar homens, mas sim idéas, ou principios pelos quaes eles se batem, vem a talho de foice publicar o que o proprio artista me diz em carta amiga:—«Desejaria tambem afirmar-lhe que evito quanto possivel a caricatura pessoal. Julgo-a abusiva e sem elevação. Não compreendo factos ou idéas em individuos que—em geral—nem as representam! Por isso procuro retirar dos assuntos o lado individual e generalisal-os tanto quanto me é possivel.»

A escrupulosidade do seu sistema critico é que dá o cunho original aos

Julião Machado

Feminismo: Instantaneo do seculo XXI. e X. Y. Z. Presidente do Supremo Tribunal á espera do *band*.

A LUCTA PELA MOCIDADE

A ilusão dada pelo Instituto de Beleza

270

2.1

2.1 Fotografia de Julião Machado publicada em 1913, na revista *Ilustração Portuguesa. Ilustração Portuguesa*, nº 393, 1913, p. 270. Crédito: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

2.2 Autobiografia e ilustrações de Julião Machado. *D. Quixote*, ano 2, nº 85, 1918, p. 32. Crédito: Acervo do Senado Federal.

2.3

2.3 Caricatura representando Julião Machado publicada na revista *D. Quixote*, 1918. *D. Quixote*, ano 2, nº 85, 1918, p. 15. Crédito: Acervo do Senado Federal.

2.4 Caricatura de Julião Machado, por K. Lixto. *D. Quixote*, ano 2, nº 85, 1918, p. 27. Crédito: Acervo do Senado Federal.

D. QUIXOTE

Meu caro Sancho

EXIGE-ME V. a autobiographia allegando que todas as camaradas do D. Quixote lhe as cantaram, para o numero do Natal.

Sem indagar da correlação que V. consegue descobrir entre os nossos passados e as rabanadas, obedeço, disciplinadamente, á sua exigencia.

Talvez V. estranhe o verbo e o adverbio, que, com meditação, acabei de escrever — a obediencia e a disciplina são virtudes que nunca cruzaram nesses ou rebeldes fundamentos dos pensamentos, excepto, supponho eu, nas da Allemanha, e maravilhoso país, onde, antes da guerra, todas as virtudes humanas foram cultivadas intensivamente.

Entre parenthesis, veja V., amigo Sancho, em que tempos singulares nos vivemos! Já sabemos que tudo é a propria Virtude, e, ainda, é o Vicio, o premiado! Porque, segundo o consenso de todos os homens ponderados, mais picaros e patriotas, antigos da ordem, da disciplina e da carneiro, da propria e constante e, por isso, os desculpas do mão pouco, a Allemanha era a nação modelar e não havia, sobre a terra, povo mais virtuoso do que o allemão, nem outro mais vicioso do que o francês.

E V., com assombro, certamente igual ao meu, vê o que se está passando!

E' justamente a virtuosa Allemanha quem — permitame a vulgaridade da expressão, — «pega a pata» que ella pretendia «trombar» exemplarmente, para «estabelecer» dos outros os seus arts de bem sociedade. Sem dúvida desprezada, «é a França e os seus alliados» (por se sentirem ao esquerdo) que o conceito na maior jovialidade, entre vivas, hymnos e flores!...

Não lhe parece absurdo, symptomatico e, sobretudo, escandaloso?

Mas os tempos são assim e a obediencia e a disciplina, cabidas em descredito, já podem ser tomadas, sendo como vicios... de organização, pelo menos como virtudes inteiras e regulareis. D'ahi a grande, e enternecida sympathia que agora me inspiram. Que quer V.?

Sou assim, de nascença. Preferi sempre os apagados e os mal-vistos, (os mal-vistos pelos que só abrem os olhos ás luzes berrantes do «exito seja como fôr»).

D'isso remain que, talvez, por mimetismo...

Mas se que mais lhe importa é rapidamente, porque, com certeza, tem mais que fazer e eu, tambem.

Sou fim. Supponho que tambem o seu de nascença. Parece mesmo que fois por fora e por dentro. As mulheres bonitas e os moços que gostam de ser vistos, quando dão com os olhos em mim, logo os afastam, indignados de tamanha fealdade. Esta desgraça obriga-me a evitar os recifes e a gostar de ser vistos e os moços bonitos. Que demonio, e lhe ofendo tambem com o seu amor proprio!

Mas, caro Sancho, se quer ter a prova provada da minha hediondez physica e moral, peça a uns dos camaradas que me desenhe, como me vê, no meu imagine. Um monstro! Um monstro, sugestivo parecido com o Arsen, para me dar em generosamente algumas apparencias humanas...

Sem preguiças por virtude. E, mesmo, a coisa que passeio. A velha sentença: «a preguiça é a mãe de todas as vicios», é absolutamente falsa!

Para exercer o vicio é necessaria a actividade, ou, pelo menos, a acção.

Ora, não justamente os vicios e os que, logicamente, se tornam mais apetitos. Vicios não se mantem de preço. D'ahi, tambem, tantissima coisa que só a superioridade do auctor pode explicar e desculpar.

A preguiça evita-me esse remorso. Para me desculpar perante esses mesmos bastante a necessidade. E como consegui limitar as minhas, sou inexistencialmente preguiçoso.

Nunca fui «pilhorico». Eu alegra, sim, emquanto tive dinheiro e creio que o tomaram a sua, se um dia ella voltar. (Ha esperança vive o homem). Mas «pilhorico», desacreditadamente, nunca! Tentei, cuidosos, mas quasi de o ser desde que me convenci de que sinais vale cahir em graça, de que ser engraçado.

D'ahi, o horror com que muitas pessoas vêm os meus bonetos, enfadonhos e expressões, como a propria tristeza de viver e... de os fazer. E outro alvo ha triste e tantos annos!

Que mais quer V., amigo Sancho, que eu lhe diga? Que profiro a solidão, e isolamento, as conveniencias que não são e encanto da absoluta confiança e da absoluta intimidade?

Que me alegra sempre o mais justo, e recompensa do esforço honesto, seja de quem fôr, e que o *Rogo*, seja no que fôr, me corija e revolta?

Como V. vê, deve impassivel ser «pilhorico» mesmo tratando de mim...

Seu —

Julião Machado.

P. S. — O que ahi fica não é, certamente, uma biographia. E' uma conquista fadas, com a qual apenas pretendi provar o meu culto á obediencia e á disciplina. Como quero V. que eu lhe mandasse a minha biographia, se nem isso tenho?

J. M.

2.2

2.4

Julião Félix Machado nasceu em 19 de junho de 1863, em São Paulo de Luanda, capital de Angola, que era possessão colonial portuguesa na costa ocidental africana. Seu pai, Antonio Félix Machado, foi um abastado comerciante da praça de Luanda e membro de sua Associação Comercial, e sempre incentivou seus estudos regulares (BONAVENA, 1988, p. 18; LIMA, 1963, p. 964).

Julião chegou a estudar em Coimbra e depois em Lisboa, Portugal, mas seus interesses o levavam mais para a vida boêmia que para se dedicar ao curso. Retornando à cidade natal, começou a trabalhar nos negócios da família, mas logo causou escândalo, quando foram descobertos nos importantes livros de contabilidade seus irreverentes personagens desenhados. Após esse episódio, seu pai desistiu de guiar seus passos e permitiu-lhe partir para Lisboa, em busca de seus interesses pela produção artística (SOUSA, 2009).

Julião tornou-se membro ativo da boemia lisboeta, que contava com personalidades como Fialho d'Almeida, Marcelino Mesquita e o célebre "Grupo do Leão de Ouro", que reunia nomes como Columbano, Rafael Bordalo Pinheiro, Manuel Gustavo, Antônio Ramalho, João Vaz e outros. Logo seus desenhos começaram a ser publicados em jornais, e suas caricaturas chegaram a ilustrar *Pontos nos ii*, do já renomado Rafael Bordalo Pinheiro (LIMA, 1963, p. 964).

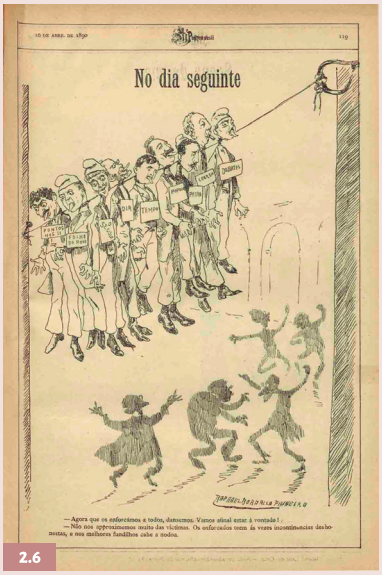
Sua estreia como diretor artístico ocorreu em outubro de 1888, quando tomou a herança deixada por seu recém-falecido pai e lançou a luxuosa revista *Comédia Portuguesa*. Para tanto, uniu-se a Marcelino Mesquita, Silva Lisboa e Fialho d'Almeida, componentes de seu grupo boêmio e partidários do humorismo fino, bem diferente do que era veiculado nos outros periódicos portugueses. O ideal que seguiam eram as revistas parisienses contemporâneas, e investiram em elegância decorativa, boas ilustrações, papel de qualidade e temas elitistas para cativar a alta sociedade portuguesa, afrancesando-a com humor. Para Sousa, foi uma experiência avançada para um país provinciano, em que grande parte da população

era analfabeta e onde mesmo os periódicos simples tinham dificuldades em se conservar no mercado (SOUSA, 2009). Assim, os jovens amigos só conseguiram manter a *Comédia Portuguesa* em circulação por pouco mais de um ano, sendo o último exemplar publicado em 19 de dezembro de 1889 (RAFAEL; SANTOS, 2001, p. 172).

Ainda em 1888, Julião Machado publicou seus desenhos no periódico *O Diário Ilustrado*, e um ano mais tarde, na *Gazeta de São Carlos*, até que, em 1890, Bordalo Pinheiro convidou-o para colaborar permanentemente em sua revista *Pontos nos ii*, onde publicou alguns trabalhos caricaturais. No ano seguinte, foi diretor artístico do periódico *Baixa*. Sousa (2009) aponta que Julião foi influenciado por Bordalo Pinheiro em sua produção satírica, mas que depois acabou se afastando dele, por ter uma visão menos caricatural e contundente dos acontecimentos e das personalidades retratadas.

Ao analisar a produção gráfica de Bordalo, pode-se perceber semelhanças na construção das imagens, se comparadas ao trabalho de Julião no Brasil. A primeira imagem analisada foi de 1882, quando Bordalo publicava o *Antônio Maria* e produziu uma capa especial em cores (FIGURA 2.5). Identifica-se o uso do *crayon*, do pincel e do traço, e a aplicação de cores trabalhada nos mínimos detalhes, lembrando a experiência que Julião fez n'*A Bruxa*, em 1897, detalhada no capítulo 4 deste livro. A segunda imagem selecionada foi uma página a traço da revista *Pontos nos ii*, de 1890, período em que Julião colaborou no periódico (FIGURA 2.6). Além da pesquisa acerca do contato de Julião com a obra de Bordalo, identificaram-se, na produção do ilustrador, indícios dessa provável influência. Por exemplo, Julião publicou o personagem Zé Povinho (FIGURA 2.7) no Brasil com a mesma feição do boneco de Bordalo, deixando clara a sua inspiração. E publicou uma caricatura em homenagem a Bordalo referindo-se a ele como mestre, na capa d'*A Bruxa*, em 1897 (FIGURA 2.8). Nessa ocasião, representou a *Bruxa* mandando beijos a Bordalo e agradecendo a página produzida por ele sobre o carnaval fluminense na revista *Mala da Europa*, destinada aos portugueses emigrados.

2.5



2.6

2.8

2.7

2.5 Capa especial em cores, 1882. *O Antônio Maria*, nº 136, 05/01/1882, capa. Crédito: Acervo da Hemeroteca Nacional de Lisboa.

2.6 *Pontos nos ii*, 1890. *Ponto nos ii*, nº 250, 10/04/1890, capa. Crédito: Acervo da Hemeroteca Nacional de Lisboa.

2.7 Zé Povinho, por Julião Machado. *A Bruxa*, nº 1, 1896, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

2.8 Capa d'*A Bruxa* em homenagem a Bordalo, 1897. *A Bruxa*, nº 56, 05/03/1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Julião frequentava as aulas de desenho de José Malhoa, e veio a praticar posteriormente no ateliê Cormon, quando morou na França, entre 1892 e 1894. Em artigo intitulado "Caricaturistas Portugueses no Estrangeiro", publicado na revista *Ilustração Portuguesa*, em 1º de setembro de 1913, José Simões Coelho relatou algumas características de Julião Machado e a busca que motivou sua ida para Paris:

> Julião Machado tem sido, e é, dos caricaturistas portugueses, o mais filósofo e, quiçá, o mais literato de todos. É um intelectual cultíssimo; analista profundo da sociedade em que vive.
>
> Depois de ter estudado desenho com o extraordinário pintor José Malhoa, de quem adquiriu a firmeza do traço, o academismo das atitudes nobres que, por vezes, lhe saem do lápis purificador, Julião Machado abalou do Porto para Paris, onde frequentou o célebre "atelier" *Cormon* (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1/9/1913, p. 270) (COELHO, 1913).

O ateliê era dirigido por Fernand Cormon, um pintor conservador em seu trabalho, mas com atitude relativamente tolerante em relação às aspirações dos jovens. Os artistas Émile Bernard, Louis Anquetin, Henri de Toulose-Lautrec e Van Gogh fizeram parte dos alunos do ateliê na década de 1880 (THOMSON, 2001, p. 22).

Quando questionado na citada entrevista concedida à publicação *Ilustração Portuguesa* sobre suas influências por escolas ou caricaturistas, Julião foi enfático ao dizer que não conhecia escolas de caricaturas, já que se tratava da arte dos rebeldes. Mas admitiu que estimava todos os caricaturistas que divulgavam verdades e jocosidades agradáveis ao seu público. E exemplificou sua preferência pelos "azedos", ou os que sentem, como Forain, Willette e Hermann Paul, já que, em seu julgamento, estes almejavam a algo além de simplesmente "provocar o riso fácil dos que podem rir de tudo". E encerrou a resposta afirmando que Forain foi o que teve maior influência na orientação de seus critérios (*Ilustração Portuguesa*, 1913, p. 272).

Ainda no artigo citado, há um trecho em que Julião se colocou como cronista do traço e deixou claro seu posicionamento, que pretendia ser impessoal.

> Evito quanto possível a caricatura pessoal. Julgo-a abusiva e sem elevação. Não compreendo fatos ou idéias em indivíduos que - em geral - nem as representam! Por isso procuro retirar dos assuntos o lado individual e generalizá-los tanto quanto me é possível (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1913, p. 270).

Julião tinha compromisso em satirizar a sociedade, e, ao longo da entrevista, afirmou que existem afinidades entre as missões do jornalista e do caricaturista, pois entendia que o jornalista ligado à ironia, como o caricaturista, se configura no cronista. Acrescentou que o caricaturista que não fazia suas legendas não poderia ser intitulado como tal, e sim como "fazedor de caricaturas com direito à tabuleta: 'obra feita por encomenda'". Por fim, Julião refletiu sobre a necessidade de o caricaturista ter cultura e senso crítico além da vocação, pois "sem sátira não há caricatura e a sátira sem orientação crítica seria como bordoadas de um cego: - só acertariam por acaso" (COELHO, 1913, p. 274).

Ao ser questionado sobre o papel de uma caricatura política elaborada por um caricaturista antipolítico, Julião foi categórico ao afirmar que a arte da caricatura deveria ser independente.

> A idéia que faço da caricatura opõe-se a que eu acredite na existência de caricaturistas políticos. Permita-me, pois, que não me detenha na classificação de «caricaturistas anti-políticos», porque a meu ver todos o são. Na sua expressão verdadeiramente nobre, a caricatura é uma arena da independência, ao serviço da verdade contra a mentira sempre disforme e ridícula. O político - que é o que mais ambiciona a popularidade, porque é o que mais necessita dela - não pode ser independente e, portanto, não pode ser verdadeiro (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1913, p. 272).

2.9

2.9 Ilustração de Julião Machado no livro *O país das uvas*, de Fialho de Almeida. 1893. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A entrevista mostra a visão de Julião, duas décadas mais tarde, sobre sua escolha em fazer uma crônica social e política em vez de ataques pessoais. Esse traço de personalidade já havia aflorado desde o início de sua carreira, porém, como em Portugal não havia possibilidade de se destacar com esse tipo de abordagem, o ilustrador decidiu ir para Paris (SOUSA, 2009).

No início de sua carreira, um de seus trabalhos mais conhecidos foi uma encomenda brasileira, para o jornal *Gazeta de Notícias*, que era publicado no Rio de Janeiro. Em 1893, o diário presenteou seus assinantes com um livro de contos, *O país das uvas*, escrito por Fialho d'Almeida e iluminado por Julião Machado (FIGURA 2.9). A série de ilustrações foi mais uma parceria com o escritor que compunha sua rede de sociabilidades em Portugal.

A fase de Julião na França durou apenas alguns anos, o suficiente para que terminasse de gastar todo o dinheiro deixado por seu pai. Ao contrário do que idealizou, o artista não conseguiu ganhar a vida como caricaturista em Paris e, falido, no final do ano de 1894, conseguiu uma passagem de navio para Buenos Aires e decidiu tentar a vida no Novo Mundo. Porém, ao desembarcar por algumas horas no Rio de Janeiro, encontrou um amigo da imprensa que o recebeu tão bem que logo o fez mudar de ideia em relação ao destino final da viagem. Julião Machado foi rapidamente integrado à roda boêmia da capital da República e iniciou uma trajetória de um quarto de século de trabalhos gráficos no Brasil (LIMA, 1963, p. 964-968).

> O Rio literário e artístico recebeu-o de braços abertos, "franqueando-lhe as redações dos jornais, os clubes, os centros de cavacos, os cafés e os botequins – lembra Boaventura. – O monóculo de Julião insistia, perscrutando a vida carioca. E ei-lo, o bloco de papel debaixo do braço de atleta, a ponta aguçada do lápis espiando no bolso cimeiro do paletó, a colaborar na

> *Gazeta de Notícias*, onde escreviam Eça e Ramalho. Depois, com Olavo Bilac e Guimarães Passos, aparece em *A Bruxa*. *O Jornal do Brasil* reclama-o para fazer páginas inteiras. Seguidamente, é João Laje que, de braço dado, o leva para *O País*" (BOAVENTURA, 1948 apud LIMA, 1963, p. 968).

As palavras de Armando Boaventura mostram como Julião se integrou à vida artística e literária da capital da República, onde logo estava ambientado e sobrevivendo de seu trabalho como ilustrador. Há ainda um relato, publicado por Luís Edmundo, sobre Julião Machado e sua rede de sociabilidade no Brasil, que se reunia na Confeitaria Colombo, e que viabilizou suas produções e sobrevivência desde sua chegada ao país:

> A roda possui um grande caricaturista e ainda melhor ilustrador, Julião Machado. É português de nascimento. Como tal, no entanto, adapta-se de tal forma ao ambiente em que vive, que só quando diz "opreta", "nigain", "mulhere e preguntare" é que percebemos que ele não é dos nossos. Com pena, porque tem muito talento, um coração de ouro, um caráter sem jaça. Vive entre brasileiros, na mais estreita comunhão, irmão de verdade, grande irmão, em meio até aos mais rubros e extremados nacionalistas, por eles querido e admirado. Faz crítica de acontecimentos, de costumes (nossos costumes), de pessoas (nossas pessoas), com chiste, com graça, com talento, mas sem ofender a ninguém (EDMUNDO, 1957, p. 646).

Luís Edmundo recorda a famosa frequência na Confeitaria Colombo no começo do século XX e lista as figuras de Olavo Bilac, Paula Nei, Guimarães Passos e outros que compunham o seleto grupo da boêmia de maior brilho da história da imprensa brasileira. Nesse trecho, afirma com firmeza o bom relacionamento de Julião com as personalidades artísticas e literárias da época.

Julião permaneceu trabalhando no Brasil por mais de duas décadas, colaborando para grandes jornais diários e também dirigindo publicações importantes, como revistas ilustradas. Iniciou sua produção n'*A Notícia Ilustrada*, em 1895, e, no mesmo ano, em

2.10 Imagem de Julião Machado para a seção *Caricaturas instantâneas*, que era veiculada na capa da *Gazeta de Notícias*, 1986. *Gazeta de Notícias*, nº 244, 31/08/1896, capa. Crédito: Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.

parceria com Olavo Bilac, lançou *A Cigarra* e *A Bruxa*, que contavam com a colaboração dos maiores nomes das letras na época e apresentavam visualidade inovadora, nada deixando a desejar no aspecto gráfico se comparadas às melhores revistas europeias, de acordo com Herman Lima. Em 1898, fundou, com Guimarães Passos, a revista *Gil Braz* e trabalhou n'*O Mercúrio* em parceria com os novatos Calixto e Raul, sendo este também um marco na imprensa periódica brasileira (LIMA, 1963, p. 970; TEIXEIRA, 2001, p. 22). Julião foi, desde sua chegada, um profissional de prestígio e requisitado pela imprensa brasileira. Quando, em 1896, inaugurou a publicação de "caricaturas instantâneas" na *Gazeta de Notícias* (FIGURA 2.10), foi anunciado:

> Brevemente, começaremos a publicar uma série de pequenos estudos sobre homens do nosso país, escritos por um antigo jornalista, hoje arredado da imprensa[7], mas em plena atividade em elevadas funções políticas. Cada artigo será acompanhado de uma ilustração de Julião Machado, o brilhante caricaturista d'*A Bruxa* (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896, capa).

Herman Lima afirma que Julião teve o importante papel de inaugurar na imprensa brasileira os comentários gráficos dos acontecimentos da hora, ou seja, era um cronista da cidade através do traço. Na série *Figuras, figurinhas e figurões*, publicada no *Jornal do Brasil* a partir de 1899, suas interpretações sobre os tipos que circulavam na cidade eram produzidas em clichês zincográficos pelo gravador Cardoso. Apesar de o *Jornal do Brasil* contar com ilustradores desde o ano anterior, nenhum deles fazia o comentário ilustrado dos acontecimentos urbanos, por isso considera-se

7 O jornalista a que se refere o texto é Lúcio de Mendonça (LIMA, 1963, p. 971). Todos os seus textos para a seção "caricaturas instantâneas" eram assinados com o pseudônimo Juvenal Gavarni.

que o trabalho de Julião deu origem às charges de atualidades urbanas naquele jornal:

> De fato, caricaturista político por força das circunstâncias, foi realmente nas alegorias ou nas cenas de salão e de rua, na simples boutade ou no comentário gráfico aos fatos do dia, como nas ilustrações de texto literário, de um fino gosto e de uma notável fantasia, que ele mostrou todo o poder do seu traço, da sua inventiva, da elegância da sua composição (LIMA, 1963, p. 971).

Apesar de ser estrangeiro e ter chegado ao país apenas cinco anos antes, ele conseguia perceber e comentar os costumes locais com humor. Sua habilidade em satirizar usos, costumes, personalidades e acontecimentos do mundo todo fez com que tivesse grande destaque e visibilidade. Produziu suas crônicas do traço de 1899 a 1902, para o *Jornal do Brasil*; de 1902 a 1915, para o jornal *O País;* e de 1915 a 1917, para *A Noite* (LIMA, 1963, p. 972).

Herman Lima aponta diversas publicações em que se pode encontrar a produção de Julião Machado:

> Ainda bem que se poderá salvar graficamente de todo esse acervo imenso o luxuoso *Álbum* editado pelo *O País,* em 1903, com desenhos seus e de Raul; o *Almanaque do País,* para 1910, onde há vinhetas das mais belas que se publicaram entre nós; as coleções d'*A Cigarra*, d'*A Bruxa* e d'*O Mercúrio*; uma série de ilustrações para o suplemento dominical do *Jornal do Commercio*, de 1913; as charges da *Era Nova,* sua criação de 1915 e, acima de tudo, a sequência de caricaturas por ele consagradas, a partir de 1917, no *D. Quixote,* de Bastos Tigre, à guerra de 1914-1918, quando nos deu uma admirável coleção de alegorias antigermânicas (LIMA, 1963, p. 972-974).

Julião, em parceria com J. Carlos, também se dedicou ao periódico infantil *O Juquinha,* que iniciou sua publicação em 1913. Ainda trabalhando para o público infantil, produziu vinhetas dos *Contos da Carochinha,* da Livraria Quaresma:

> [...] *Contos da Carochinha*, da Livraria Quaresma, por onde a verve do artista se espalhava encantadoramente, na ronda de gnomos, bruxas, reizinhos e fadas, em que era fértil o seu lápis de intérprete das aventuras estupefacientes, fossem as de João e Maria, Aladino ou da Moura-Torta. Reis, duendes, adivinhos, diabinhos ventrudos e bicancas, vinham, aliás, de longe, na sua obra de ilustrador, desde os tempos das gravuras d'*O País das Uvas* e d'*A Bruxa* (LIMA, 1963, p. 972-974).

Além de sua produção nos periódicos brasileiros, Julião Machado colaborou, em ocasiões distintas, para alguns veículos portugueses. Em 1903, seus desenhos podiam ser encontrados na *Ilustração Portuguesa;* no ano seguinte, no *Jornal Brasil-Portugal;* no ano de 1916, em *O Século*; e em 1924, publicava no *Comércio do Porto Ilustrado* (SOUSA, 2009). Em meio ao período em que viveu no Brasil, Julião retornou a Portugal em 1903, a passeio, e em 1905, com o intuito de lá residir; porém, pouco tempo depois, ao perceber que continuava a não ter condições plenas de trabalho, voltou ao Brasil, onde viveu até 1920 (SOUSA, 2009).

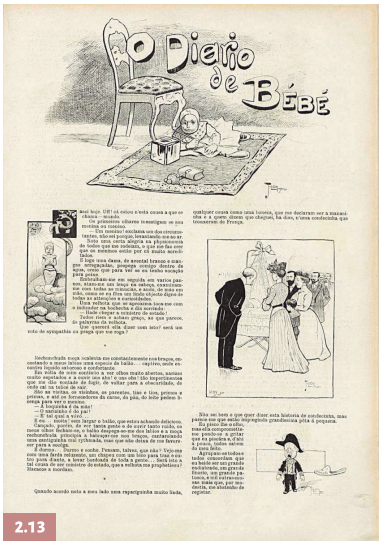
Para conferir as informações acerca da produção de Julião Machado publicada em Portugal, apontadas por Sousa, foi consultado o acervo digital de periódicos portugueses disponibilizado no site da Hemeroteca Municipal de Lisboa. Após acessar todo o acervo da *Ilustração Portuguesa*, publicada em 1903, constatou-se que não há colaboração de Julião nesse período. A revista citada foi lançada em 9 de novembro e publicou neste ano apenas oito números. A primeira imagem de Julião publicada na *Ilustração Portuguesa* compôs a edição de nº 15, do dia 15 de fevereiro de 1904, uma página inteira ilustrada com diversas figuras sob o título "Carnaval", onde sua assinatura enfatizava sua estada em Portugal: Julião Machado Lisboa (FIGURA 2.11).

2.11 Ilustração temática de carnaval publicada na revista *Ilustração Portuguesa*, 1904. *Ilustração Portuguesa*, nº 15, 1904, p. 240. Crédito: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

2.12 Ilustrações publicadas na revista *Brasil-Portugal*, 1904. *Brasil-Portugal*, nº 131, 01/07/1904, p. 553. Crédito: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

2.13 Ilustrações publicadas na revista *Brasil-Portugal*, 1904. *Brasil-Portugal*, nº 138, 16/10/1904, p. 666. Crédito: Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

2.12



2.13

A partir do mesmo acervo, foi analisada também a revista *Brasil-Portugal* no ano de 1904, onde foram localizados dois exemplares com diversas ilustrações de Julião: o nº 131 e o nº 138. Na edição do dia 1º de julho de 1904, nº 131, foram dedicadas diversas páginas à cobertura do pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Saint Louis, EUA. Nesse número, Julião publicou quatro desenhos para ilustrar o conto de Cunha e Costa (FIGURA 2.12). E na revista de nº 138, do dia 16 de outubro de 1904, foram publicadas doze obras de Julião, ilustrando o texto intitulado "O diário de bebê", de Carlos de Moura Cabral (FIGURA 2.13).

Além da vasta produção de caricaturas e ilustrações que Julião Machado divulgou em diversos tipos de periódicos, o artista possui ainda um majestoso trabalho publicado postumamente: uma coleção de ilustrações para a obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. Em 1915, Julião foi hóspede de seu amigo e camonianista Dr. Simões Correia, na casa de Saúde São Sebastião, para compor um vitral para a capela. Durante o período de trabalho, combinou com o filho do médico, Edgar, de compor uma série de iluminuras para o primeiro canto da epopeia lusitana. A obra foi caligrafada por Edgar e desenhada por Julião, para presentear o Dr. Simões

Correia (LIMA, 1963, p. 974). O jornal *A Noite* reproduziu uma das ilustrações e publicou o seguinte texto a respeito:

> OS NOSSOS ARTISTAS TRABALHAM
>
> Julião Machado, iluminador e miniaturista.
>
> Apesar dos pesares, os novos artistas trabalham. Julião Machado, o nosso grande artista do lápis, acaba de se revelar um extraordinário iluminador e miniaturista. A notável coleção do conhecido e apaixonado camonianista Sr. Dr. Simões Corrêa foi há dias enriquecida com um exemplar dos "Lusíadas", iluminado por Julião Machado.
>
> O que é esse estupendo trabalho de arte só poderão dizer os que o virem no original; a fotografia que publicamos dá apenas uma ideia do que é essa verdadeira obra-prima que os entendidos dizem não ser superada por nenhuma obra congênere.
>
> O traço, o colorido, o assunto, tudo obedeceu ao mais rigoroso escrúpulo, o que, aliás, é supérfluo dizer, sabida como é, a intransigência artística de Julião (A NOITE, 1915, capa).

A obra citada lembra uma tradicional página de livro manuscrito. O texto foi composto em tipos góticos e iniciado por capitular destacada e emoldurada. Foram produzidas iluminuras que ocuparam toda a margem, diversos ornamentos decorativos e figuras realistas (FIGURA 2.14).

Após a publicação da primorosa ilustração e dos inúmeros elogios, o jornal anunciou que contaria, a partir daquele número, com os préstimos do talentoso artista gráfico. Deu-se início, então, à colaboração de Julião Machado no vespertino publicado por Irineu Marinho. O ilustrador ficou responsável pela produção de uma série de caricaturas, em que cronicava os principais acontecimentos da semana, sob o título de "A Esmo de Sete em Sete Dias" (FIGURA 2.15). Sua colaboração recebia destaque nas edições, já que eram sempre publicadas no topo das capas dominicais.

2.14 Página de *Os Lusíadas* ilustrada por Julião Machado, reproduzida no jornal *A Noite*. *A Noite*, nº 1321, 27/08/1915, capa. Crédito: Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.

2.15 Seção "A Esmo de Sete em Sete Dias", veiculada no topo das capas dominicais. *A Noite*, 15/04/1917, capa. Crédito: Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.

As referidas ilustrações feitas para *Os Lusíadas* foram a gênese do projeto a que Julião se dedicou posteriormente, cuja missão era ilustrar integralmente a obra. Segundo Luso, Julião Machado tinha como ideal a ilustração da obra completa de *Os Lusíadas*, mas, por não contar com tempo e dinheiro disponíveis, o ilustrador considerava impossível tal empreendimento. Algumas vezes, para presentear seus amigos, ilustrava duas ou três estrofes do poema. "Era uma tristeza, uma dor ouvi-lo expor o seu projeto esplendoroso e o desespero de jamais o realizar" (LUSO, [19--], p. 106). Até que em uma dessas palestras emocionadas, o diretor da revista *Brasil Ferro-Carril*, Félix Celso, perguntou-lhe de quanto tempo e dinheiro necessitava para realizar seu sonho. Assim, com os recursos do mecenas Félix Celso, foi prevista a permanência de Julião em Lisboa por cerca de três anos, para que pudesse fazer um estudo aprofundado e indispensável do assunto, e mais dez anos para a execução da obra. Após o término do período inicial dedicado às pesquisas, Julião decidiu permanecer em Portugal, e deu continuidade à sua encomenda. Félix Celso enviava mensalmente um conto de réis e custeava todas as despesas com materiais de trabalho, conforme haviam acordado. Tudo foi mantido assiduamente de 1920 a 1930, quando Julião faleceu (LIMA, 1963, p. 976).

Luso cita como um dos fatores que retardaram o trabalho de Julião, sua dificuldade de se reaclimatar em Portugal, principalmente por causa de sua bronquite de fumante, que o incomodava mesmo quando ainda morava no Brasil, nos dias chuvosos dos meses de junho e julho (LUSO, [19--], p. 106). Existem relatos de Julião sobre esse trabalho realizado ao longo dos anos em que estava em Portugal, registrados em cartas que escrevia ao seu grande amigo, e também ilustrador, Vasco Lima. Após um ano de dedicação ao trabalho, Julião escreveu a Vasco, em 6/12/1921:

> Agradeço-lhe os votos que faz pelo progresso do meu trabalho. Vai, caminhando, embora lentamente. A tarefa assim o exige, tanto mais porque escasseia lamentavelmente a documentação iconográfica de que preciso. Da primeira metade do século XVI para trás, tenho de me alimentar de hipóteses, principalmente... (LIMA, 1963, p. 976).

Seis anos depois, em novembro de 1927, escreveu novamente ao amigo, desabafando sua luta e seu desânimo:

> Dê-me notícias suas. As minhas resumem-se a pouco: lutar. Lutar comigo mesmo e com o resto, mas principalmente comigo, com a minha insuficiência, os meus desânimos, enfim, com todos os "apertos" dos meus 64 anos atormentados e sem repouso, enquanto estiver a braços com esta tremenda pedra de Sísifo, a que me condenei, para penitência de todos os meus pecados (LIMA, 1963, p. 976).

As notícias mostram a exaustão de Julião por conta do grandioso projeto que havia assumido. Em 1930, quando o ilustrador veio a falecer, a obra estava no início do nono canto, ou seja, faltando apenas o décimo e último cantos. Sua viúva, com receio de que os originais fossem reclamados por Félix Celso, a quem realmente pertenciam conforme documento assinado por Julião, recorreu a um amigo advogado em Lisboa. Toda a obra foi

arquivada no Banco de Portugal em nome do patrono, Alexandre Albuquerque (LIMA, 1963, p. 976).

Os preciosos originais permaneceram inéditos por mais de três décadas, nos cofres do Banco de Portugal. Ruíam todas as tentativas de participar às entidades oficiais a situação em que foram arquivados, para incentivarem sua publicação. Até mesmo o escritor Afrânio Peixoto, de reconhecido prestígio nos grupos literários e mesmo oficiais de Portugal, desistiu de insistir nesse assunto (LIMA, 1963, p. 976). A obra foi finalmente publicada em 1968, e reeditada em edição fac-símile como integrante da Coleção "História da Cultura Portuguesa", em 1994.

João Luso, que teve oportunidade de ver a obra quando visitou Julião em Lisboa, relatou:

> E a mim me foi dado, como um favor da sorte, admirar, no seu apartamento da Avenida Duque de Loulé, aquela sucessão de primores estremes, sem uma falha, sem um desvio, sem um traço ou um tom menos magistral, sem um aspecto menos encantador. Passei uma tarde – e nunca uma tarde de inverno europeu me pareceu tão fugidia – a contemplar e re-contemplar as vastas folhas onde a magnificência dos versos encontrava a sua digna moldura ou o seu quadro correspondente. Viajei depois um pouco, vi muita iluminura, inclusivamente a coleção riquíssima do Palácio Real, em Veneza... E, de volta a Lisboa, tornando a ver a obra de Julião Machado, admirei-a ainda mais (LUSO, [19--], p. 106-107).

A descrição de Luso pretendia mostrar a importância de Julião como profissional dedicado, que retornou às origens pelo trabalho artístico no projeto que tanto idealizou e que depois, segundo seu próprio relato, havia se tornado uma condenação para pagar todos os seus pecados.

Julião Machado, além de caricaturista, ilustrador e diretor artístico de diversos jornais, revistas e livros, fez jornalismo escrito, cenografia e escreveu diversas comédias dramáticas (SOUSA, 2009). Para exemplificar a produção diversificada do ilustrador,

Herman Lima lista uma série de esquetes teatrais produzidos por Julião e que tiveram repercussão:

> [...] Uber alles, fantasia satírica em dois atos, publicada no Almanaque d'*A Noite,* de 1917; A greve dos micróbios, na *Era Nova;* A morte do Bardo, no Almanaque d'*O País*, de 1903, e O Luto do Escrupuloso Mota, no *D. Quixote*, de 12 de março de 1919, além de um drama, em três atos, *O Modelo,* levado a cena pela primeira vez, no Teatro Politeama, de Lisboa, na noite de 2 de janeiro de 1918, com o grande ator Chaby Pinheiro e Aura Grijó nos principais papéis e no qual seus dotes de homem de letras e de teatro são por demais evidentes (LIMA, 1963, p. 982-983).

Nota-se que a produção citada data do início dos anos de 1900 até o final da década de 1910, e era publicada nas principais revistas e jornais impressos brasileiros, que, nesse período, valorizavam a inserção de conteúdo literário em meio às notícias.

Assim como Ângelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro, Julião também teve problemas pelo fato de ser estrangeiro, e por lidar diariamente com um tema perigoso, a política. Na crônica do traço, o posicionamento do ilustrador, mesmo não sendo agressivo, lhe rendeu, em 1901, críticas e até mesmo um suposto risco de deportação. A caricatura de Julião que provavelmente desencadeou essa ameaça teria sido uma representação satírica de três urnas intituladas Bahia, São Paulo e Rio, e atrás, em segundo plano, uma fila cerrada e ansiosa de esqueletos vindos das trevas, ou melhor, dos túmulos desenhados ao fundo, onde cada um trazia um papel de "voto" pendurado ao pescoço. Essa caricatura foi publicada na edição da manhã do *Jornal do Brasil,* na capa de 28 de fevereiro de 1901, com a seguinte legenda: "Sete cidades disputaram entre si o berço de Homero. Três Estados disputam entre si a glória de fornecer à República o futuro presidente. Já se ouvem os ensaios das trombetas de Josafá" (LIMA, 1963, p. 980).

Posteriormente, na capa de 26 de março de 1901, foi veiculada uma caricatura intitulada *"Luís XI Democrático",* que retratava

Campos Sales vestido como o monarca francês. Encontrava-se em pé na frente do trono e com o dedo levantado, exclamando: "Para trás! E energia, preboste!". E outra ilustração que também pode ter incitado os rumores de deportação, apontada por Herman Lima, foi publicada na capa de 22 de março de 1901, em que apresentava novamente Campos Sales. Dessa vez, o então presidente vestia farda de vigilante noturno, rondando um muro de ruazinha tranquila, que uma nota esclarecia ser na Fábrica de Chitas. O presidente, num ar de *Sherlock*, observa: - "Um monstro que aparece às sextas?! Hum! Deve ser o Glicério!" (LIMA, 1963, p. 980). Para Herman Lima, que indicou a publicação dessas ilustrações, o aspecto artístico das sátiras era de alta qualidade; e acrescenta que não havia nessas caricaturas nenhum sinal de "demolição pessoal ou virulência insultuosa ao chefe da nação, justificando pruridos xenófobos de revide" (LIMA, 1963, p. 980).

Pela importância de Julião Machado como ilustrador e dos periódicos para os quais trabalhava, a suposta intenção do governo em deportá-lo virou tema de publicações favoráveis na imprensa. Por conta desse registro, hoje pode-se ler os textos produzidos no calor da emoção e conhecer esse período difícil por que passou Julião Machado. O trecho a seguir foi publicado no *Jornal do Brasil*, que era favorável ao ilustrador e, inclusive, se refere a ele como seu redator artístico, numa demonstração de reconhecimento ao seu trabalho:

> Desde anteontem corria insistentemente que o nosso companheiro, redator artístico do *Jornal do Brasil* Sr. Julião Machado, sofreria qualquer violência nos direitos que lhe garante a Constituição Federal, art. 78 e parágrafos. Amigos e admiradores do aplaudido caricaturista ficaram seriamente alarmados com essas informações tanto mais injustas quanto Julião Machado sabe unir a perfeição do desenho ao espírito inimitável na concepção do que faz e a necessária dose de ativismo indispensável à caricatura, jamais deformando, ofendendo ou desprestigiando as pessoas de quem se ocupa e nunca procurando dificuldades à vida nacional (JORNAL DO BRASIL, 29/03/1901, capa).

Afirma ainda, em tom de provocação que, se o Brasil fosse um país civilizado, o talento de Julião Machado seria um motivo de consideração e apreço. E continua garantindo que:

> O Brasil deve ser candidato à primeira linha dos povos cultos, e parece-nos que nenhum personagem decente, com responsabilidades e conhecimento da vida social, ficará magoado com as fantasias e caricaturas de tão notável artista (JORNAL DO BRASIL, 29/03/1901, capa).

Para terminar, lamenta que a notícia tenha chegado à Bahia, pelo *Jornal de Notícias*, e a Pernambuco, causando grande pasmo nos leitores e disseminando os boatos por meio de outras publicações locais.

> Eis o que diz o telegrama que do Recife veio ao *Jornal do Brasil: A Província* publicou hoje que parece que será deportado o notável caricaturista português Julião Machado (JORNAL DO BRASIL, 29/03/1901 apud LIMA, 1963, p. 978).

O *Jornal do Brasil* defendeu Julião de forma contundente, esclarecendo que o artista era ativista sem ofender ninguém, e ainda indicava que a consideração e o apreço do povo culto ao trabalho do artista deveria ser comum em qualquer país civilizado. Um discurso típico da *belle époque*, quando o Brasil importava a cultura europeia e desejava se modernizar e civilizar. Acima do texto transcrito, havia uma ilustração de Julião Machado intitulada "A Caricatura", apresentando um penedo encimado por uma cruz, que trazia a legenda "Homo", e uma alegoria da Imprensa, trazendo uma lâmpada da liberdade numa mão e alguns guizos que dançavam no ar na outra. Acompanhava a caricatura o seguinte texto:

> A caricatura, ó intolerantes, é uma válvula de segurança por onde o excesso de amargura dos homens se esgota em sorrisos. O SORRIR É DE TODOS!, e quem sorri – repousa... E eu poria boa vontade: e quem sorri – perdoa (JORNAL DO BRASIL, 29/03/1901, capa).

As palavras do próprio Julião eram uma forma de defesa de sua arte, de que ela deveria ser motivada pelo fazer sorrir e, ainda, um pedido de desculpas enviesado por sua suposta ofensa às autoridades do país, já que "quem sorri, perdoa".

Julião continuou tendo apoio de publicações na imprensa, como em 31 de março, quando Isaltino Barbosa divulgou outra alegoria de Julião, intitulada "A Nova Luta Romana", que o mostrava a lutar com um lápis como se fosse uma espada contra uma figura abominável, a inveja (*Jornal do Brasil*, 31/3/1901, p. 2).

Embora com iminente risco de ser deportado, no mesmo dia em que foi publicada a caricatura descrita acima Julião Machado apresentou, na capa do jornal, um texto espirituoso intitulado "Carta Aberta a Sua Excelência, o Sr. Presidente da República". Seguindo Herman Lima, o "documento que bem merece ser transcrito, pelo teor literário, pela agudeza da sátira a Alcindo Guanabara[8], o *Pangloss* da missiva, e pelo significado moral de que se revestem suas palavras" (LIMA, 1963, p. 980-981):

> Senhor – Soffrei que o ultimo dos caricaturistas ouse elevar aos excellentissimos pés de V. Exª a sua voz humilima. Tra-lo a tão ousada tarefa o pavoroso patriotismo de *Pangloss*, o tetrico jornalista que pelo seu excesso de zelo mais se opporia a que se justificasse a alta fama da superioridade intellectual de V. Exª do que eu com todos os meus bonecos se essa fama carecesse de justificação.
>
> O terrivel homem que ora patrioticamente se exforça por ser afagado pela mão paternal e generosa de V. Exª pediu abespinhado que o braço da justiça me arrancasse deste delicioso canto em que vivo e me arremessasse sobre um paquete (depois de bem zurzido a cacete) com destino a outras terras (JORNAL DO BRASIL, 31/3/1903, capa).

Além de se defender, Julião usa a carta direcionada ao presidente da República para satirizar Alcindo Guanabara, o *Pangloss*,

8 Durante todo o período do governo de Campos Sales, de 1899 a 1902, Alcindo Guanabara se tornou o grande jornalista da situação.

que, se portando como defensor de Campos Sales, o acusou de conspirar contra o mesmo e provocou toda a agitação em relação à expulsão do ilustrador.

> E explicou a urgencia d'esta medida: é que eu, Senhor, em vez de fazer Arte para elle, *Pangloss*, ridiculariso os homens mais notaveis do paiz por meio de caricaturas. Acrescenta que taes caricaturas menos perturbariam o equilibrio das instituições vigentes se eu que as traço não tivesse a ignobil qualidade de ser extrangeiro. Senhor seria horrivel que aos extrangeiros hospedados neste generoso paiz fosse prohibido o riso! É certo que se os extrangeiros tivessem de agradecer exclusivamente a *Pangloss* a hospitalidade brazileira – nenhum riria. Nenhum riria, Senhor, pois que a face de *Pangloss*, onde o riso nunca tem animo de pousar (*Pangloss* se alguma vez riu, foi á noite, ás escuras, clandestinamente) faz bater os dentes, de medo! Estou até em affirmar a V. Exª que o Brasil, então, não teria hospedes. Ah! Senhor, a elle, a elle só, deve o paiz o decrescimento da populacão! Às noivas quando o vêm, gela-se-lhes o coração; às amas-secas seca-se-lhes o leite, e as creanças tombam, fulminadas de pavor. Não é uma denuncia, isto, é uma explicação. Elle é mais funesto ao paiz do que as minhas caricaturas! Elle odeia os que riem. Ora Senhor, *rir é raciocinar*, disse alguem. É por isso que rio abertamente lealmente dos episodios da politica e é por isso que V. Exª ri quando se digna de baixar os olhos sobre as *charges* do *Jornal do Brasil* (JORNAL DO BRASIL, 31/3/1903, capa).

Assim, cheio de sarcasmo, Julião Machado se dirigiu ao Presidente da República para explicar que não era pelo fato de ser estrangeiro que sua produção seria perigosa, e ainda afirmava o caráter artístico de suas caricaturas, chamando-as de arte útil, a serviço da sociedade, que desejava raciocinar e rir dos episódios da política, inclusive.

> Em todo o mundo, Senhor, a caricatura é tida como uma arte util. Cada meio tem a caricatura que lhe compete. Ella brota expontanea. Nos meios essencialmente burguezes ella é jovial, nos meios essencialmente viciosos

é profunda, caustica e cruel, nos meios essencialmente agricolas ella é... politica. Ah! Senhor, quando a caricatura desequilibra as figuras politicas desconfiae d'ellas – é que já não sustentam com segurança. Uma criança deitará por terra uma arvore de raizes podres e mal equilibrada. As arvores solidas não receiam das crianças (Cons.º Acácio). Para concluir deixo nas mãos de V. Exª este juramento que ao meu caracter parecia desnecessario – eu rio mas não conspiro. Nunca conspirei Senhor, e agora acho tarde para me estreiar. O destino não me fadou para taes complicacões. Hoje só tenho duas ambições: 1ª possuir um elephante sobre o qual possa passeiar aqui na chacara. 2 obter que elle explique ao *Pangloss* como é que se descasca arroz com a tromba.

Aos pés de Vossa Excellencia
Julião Machado (JORNAL DO BRASIL, 31/3/1903, capa).

2.16 Cardápio do almoço oferecido a Julião Machado em 1903. Ilustrado por Raul Pederneiras. Crédito: Academia Brasileira de Letras. PASTA 27.2.01. OB 239 C.

2.16

Nos argumentos de seu texto, Julião fez alusão à força das crianças em relação às árvores sólidas, que nunca seriam derrubadas por elas, que só queriam brincar, e associava às suas crônicas que nunca derrubariam nenhum homem público de atitudes corretas, já que assegurava não produzir as caricaturas para conspirar contra o governo.

O desfecho desse período foi favorável a Julião, que não foi deportado, mas, no ano de 1903, decidiu viajar para a Europa, supostamente uma decisão tomada pelo desgaste sofrido em meio às especulações. Em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac comentou sobre o almoço realizado no Club dos Diários para que Julião Machado se despedisse de seus amigos antes de embarcar para a Europa (FIGURA 2.16):

A semana, iniciada, para o cronista, por uma festa, terminou em luto.
A festa foi a de Julião Machado. O criador d'*A Cigarra*, d'*A Bruxa* e do *Gil Blas* está fechando as malas para uma viagem à Europa. Souza Laje, que fundou

com ele e comigo aquela *Bruxa*, tão bonita e tão infeliz, reuniu, em ágape fraterno, os amigos do encantador caricaturista. Por ser de despedida, o banquete deveria ser triste: mas todos sabiam e sabem que Julião há de voltar, e não houve tristeza naquela reunião de artistas e jornalistas, que saudavam o grande artista, o jornalista brilhante, e, principalmente, o bom e leal companheiro, que não deixa um só inimigo - cousa espantosa! – na roda dos oficiais do mesmo ofício (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1903 apud DIMAS, 2006, p. 614-615).

Em seu texto, Bilac relembra a sociedade empreendedora que firmara com Julião e Souza Laje, anos antes, para a publicação da revista *A Bruxa*. É enfático ao comentar sobre o bom relacionamento do ilustrador com todos os artistas e jornalistas com os quais conviveu, em uma demonstração de apoio a Julião após o ocorrido. E termina, discursando sobre o destino do amigo:

> Julião voltará. Dizem que há no ar e na luz de Paris um doce amavio, a que se dá o nome de *parisina*: quem uma vez provou essa perigosa droga não pode mais dispensá-la e há de morrer envenenado, mas deliciosamente envenenado por ela. O Rio de Janeiro não é Paris - ah! Não é! Mas também possui o seu amavio, o seu veneno sutil e cativante. Julião provou-o, e leva-o no sangue e na alma; a saudade há de torturar-lhe o coração; e ele voltará para trabalhar, para rir e para sofrer conosco, como irmão e amigo, nesta nossa vida de imprensa a que o seu talento e a sua bondade deram tanto brilho e encanto (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1903 apud DIMAS, 2006, p. 614-615).

O cronista associa a decisão ao encanto que todos tinham por Paris e diz, com certeza, que Julião voltaria ao Brasil. Nessa viagem, o ilustrador também visitou Portugal, onde foi saudado por Rafael Bordalo Pinheiro com um desenho de seu retrato e um texto publicado em seu periódico *Paródia – Comédia Portuguesa*, nº 53, que finalizava com as seguintes palavras: "Que ele seja bem-vindo – e que fique!". Não foi dessa vez ainda que Julião decidiu ficar em Portugal.

A parceria com Olavo Bilac

A investigação acerca da parceria de Julião Machado e Olavo Bilac[9] se fez necessária para o entendimento do sucesso que obtiveram as revistas estudadas neste livro. A dupla, que se empenhava em satirizar a sociedade e se complementava no texto e no traço, trabalhou em consórcio em jornais e revistas brasileiros, e seu maior empreendimento foi a direção literária e artística das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa.* No ano de fundação da revista *A Cigarra,* Bilac, com apenas 29 anos, já tinha prestígio na imprensa brasileira e escrevia regularmente para dois importantes jornais: o matutino Gazeta de Notícias e o vespertino A Notícia.

Como diretor das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa,* Bilac era responsável pelos textos publicados nas seções fixas, cujos assuntos se dividiam em crônicas, política e teatros, como será detalhado no próximo capítulo. N'*A Bruxa* havia, ainda, a seção *Carrilhão da Bruxa,* que publicava notas soltas sobre os últimos acontecimentos. Ana Luiza Martins descreve assim sua organização:

> 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).

9 Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, reconhecido como um dos maiores poetas de seu tempo, nasceu em 1865 na cidade do Rio de Janeiro e morreu nesta mesma cidade, em 1918. Iniciou seus estudos na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1880, porém, abandonou o curso seis anos após. Logo ingressou como ouvinte na Faculdade de Direito de São Paulo, da qual também desistiu antes do diploma. Publicou seu primeiro livro em 1888, intitulado *Poesias*, e fixou moradia no Rio de Janeiro. Participou das campanhas pela abolição da escravatura e pela República e, em 1892, foi membro ativo do movimento antiflorianista. Escreveu e publicou diversas sátiras políticas atacando o governo ditatorial de Floriano Peixoto na imprensa, audácia que lhe rendeu quatro meses de prisão na Fortaleza da Laje. Participou em 1896 da fundação da Academia Brasileira de Letras e, em 1899, foi nomeado inspetor escolar do Distrito Federal, cargo em que se aposentou (DIMAS, 1996, p. 23-27; MAGALHÃES JR., 1974, p. 7-234).

Nas duas iniciativas editoriais, Bilac convidou seus renomados amigos Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Guimarães Passos, entre outros, para colaborarem publicando textos literários, como contos e poemas.

No breve intervalo em que Bilac saiu d'*A Cigarra* e Julião permaneceu na direção artística da revista, os dois publicaram uma série de dez folhetins ilustrados para o jornal *Gazeta de Notícias*. Intitulada *Revista do Ano de 1895*, a série foi veiculada de 1 a 10 de janeiro de 1896 e apresentava um tom humorístico na narrativa dos acontecimentos que marcaram o ano anterior (FIGURA 2.17). Bilac assinava os textos, e Julião, as ilustrações. Foi uma publicação avulsa, e logo a dupla retomou a parceria quando lançou *A Bruxa*, apenas um mês depois.

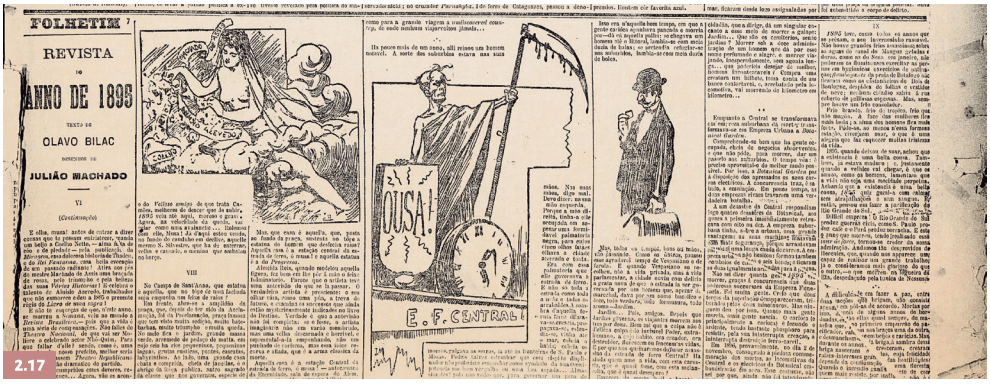
Pode-se dizer que os principais elos entre Julião Machado e Olavo Bilac eram o humor e a sátira. A época em que trabalharam juntos corresponde ao período da mocidade de Bilac, quando suas sátiras objetivavam fatos políticos e sociais. Segundo um de seus biógrafos:

> Na mocidade, foi o despreocupado e mordaz, objetivando fatos políticos, religiosos e sociais. Caricaturava as extravagâncias dos homens e os desregramentos dos políticos... Mas, caricaturando, não chegava à ofensa, nem à imoralidade. Foi uma das maneiras mais harmoniosas que Bilac encontrou para pintar o ridículo dos homens e dos fatos dentro dos versos que variavam no metro, no ritmo e na maneira.
>
> Nota-se que nessa época a musa satírica era mais galhofeira e despreocupada, que na maturidade.
>
> Quando moço, foi pródigo no espírito motejador, que sem tomar a impetuosidade do indignado ou do exaltado, zomba maliciosamente, com uma bonomia um pouco acre. Não obedece a escolas, senão ao ritmo do seu próprio sentimento, que é o da perfeição (ORCIUOLI, 1944 apud SIMÕES JR., 2007, p. 20).

Apesar de o biógrafo considerar que sua produção não era vista como ofensa, Bilac teve problemas com seus textos políticos publicados na revista *A Cigarra*, que levaram ao seu afastamento do cargo de redator-chefe. A citação diz que Bilac caricaturava as extravagâncias dos homens e os desregramentos dos políticos. Em contrapartida, ao abordar as caricaturas produzidas por Julião Machado, pode-se analisar seu trabalho como um cronista, tal era sua desenvoltura ao satirizar os fatos por meio de seus traços. A dupla, que dirigia as revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, cronicava e caricaturava a sociedade brasileira; e, com o humor e a cultura dessas duas personalidades, frutificaram páginas repletas de comentários satíricos e inteligentes.

A característica de registrar as coisas simples e triviais da sociedade e da cidade é própria da crônica. Julião Machado não escrevia e articulava os acontecimentos da forma que fazia Olavo Bilac, como redator e cronista das revistas. Contudo, cronicava a cidade através de suas ilustrações. Esses registros são tão importantes para historiar as "coisas miúdas" quanto as crônicas textuais (RESENDE, 1995, p. 15-32).

> Particularidade de grande monta, a ressaltar ainda na ***crônica*** de Julião Machado, na imprensa brasileira, é ter sido ele, igualmente, o iniciador dos **comentários gráficos aos acontecimentos da hora,** na imprensa diária do país [...] (LIMA, 1963, p. 971, grifo nosso).


FOLHETIM
REVISTA
DO
ANNO DE 1895
TEXTO DE
OLAVO BILAC
DESENHOS DE
JULIÃO MACHADO
E. F. CENTRAL

2.17 Folhetim ilustrado *Revista do Ano de 1895*, produzido por Olavo Bilac e Julião Machado. *Gazeta de Notícias*, ano 22, nº 7, 07/01/1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Olavo Bilac e Julião Machado eram dois intelectuais comprometidos com a crônica e a sátira, característica que se refletiu em todos os trabalhos que fizeram juntos. E, mesmo no início do século XX, quando já não trabalhavam em parceria, a amizade e o apreço se mantiveram, conforme foi visto na crônica escrita por Bilac acerca do almoço de despedida de Julião, quando viajou à Europa em 1903.

Julião Machado e suas inovações: estilo de desenho, dinâmica de trabalho e uso de novas técnicas de produção de imagens e composição das páginas

Ao analisar as imagens produzidas por Julião Machado no final do século XIX, foi possível identificar um processo de construção que mesclava de forma sistemática diversas técnicas utilizadas pelo ilustrador; portanto, a maior parte de sua produção são imagens híbridas (FIGURA 2.18).

Sua técnica de desenho se baseava no traço a bico de pena, que, por vezes, utilizava esquemas lineares característicos da tradição de gravura em metal, como hachuras definidas e linhas de contorno pronunciadas. O constante uso do traço limpo e regular tornou-se característica sua, e autores como Lima (1963) e Lustosa (2005b) chamam a atenção para esse aspecto que se destaca em meio à produção litográfica brasileira das revistas ilustradas do século XIX, as quais enfatizavam o uso do *crayon* na criação de desenhos com nuanças esfumaçadas (FIGURA 2.19a).

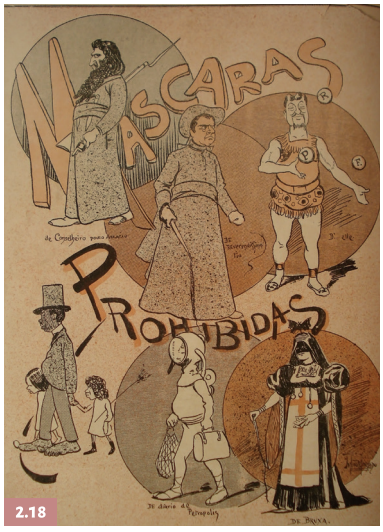
A forte linha de contorno dos desenhos de Julião era sempre impressa em preto e, para o preenchimento, nas revistas impressas em duas cores, o artista empregava outras técnicas, tais como pincel, *Ben-Day* e espargido. O pincel era usado para preencher áreas de cor chapada e traços soltos, que compunham a imagem principal ou o fundo com tintas de cores esmaecidas. Eram comuns em suas ilustrações as pinceladas soltas

compondo o fundo das imagens e até as colunas de texto, em alguns casos (FIGURA 2.19b).

A técnica do espargido estava sempre presente nas ilustrações de Julião, que manipulava os respingos de diferentes maneiras, dependendo de suas intenções em cada cena produzida. O preenchimento se dava de forma irregular, e a densidade dependia da intensidade das borrifadas que o artista aplicava. Muitas vezes, o espargido era usado como textura de fundo das imagens produzidas e, em outras, como preenchimento das figuras contornadas por bico de pena, sendo que, nesse último caso, era preciso usar as máscaras de papel para restringir a área a ser trabalhada (FIGURA 2.19c).

Outro método de preenchimento e acabamento usado largamente nas ilustrações produzidas por Julião, especialmente nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, era o padrão *Ben-Day*, principalmente as texturas reticuladas e de listras. Nesse caso, a técnica era utilizada especialmente para preenchimento de áreas definidas e contornadas a traço. A maleabilidade do uso das folhas gelatinosas para transferência dos padrões permitia que fossem aplicados em áreas e contornos diversos, pois bastava o ilustrador pressionar com uma ponteira a folha previamente entintada em cima da matriz de impressão, e, assim, seu desenho definia exatamente a área do decalque (FIGURA 2.19d).

2.18 Exemplo de página que reúne as técnicas de Julião Machado. *A Bruxa*, nº 54, 1897, p.8. Créditos: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa



2.18

Outra prática identificada na produção de Julião Machado foi a técnica de simulação da xilogravura, a partir da raspagem da área entintada da superfície litográfica, onde se trabalha o branco. Pode-se observar esse artifício em várias imagens ao longo de sua trajetória, conforme será visto nos próximos capítulos de análise gráfica das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*.

Além de frequentemente mesclar todas as metodologias de construção de imagens descritas em um único desenho, muitas vezes a hibridização acontecia pela sobreposição dessas técnicas,

criando novos efeitos visuais e texturas. O grande diferencial do trabalho de Julião foi o uso sistemático dessa hibridização de técnicas. Essa dinâmica de trabalho, que se traduzia em um resultado visual diferenciado para a época, fez com que o ilustrador tivesse destaque na imprensa brasileira, alçando-o a uma posição em que, além de colaborar com diversos periódicos, dirigiu artisticamente duas revistas ilustradas que fizeram grande sucesso.

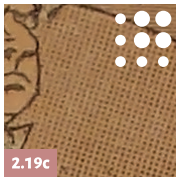
Luso afirmou que Julião elevava a caricatura à dignidade de um quadro por conta de sua formação artística, sua metodologia de trabalho e o extremo cuidado na composição de suas imagens.

> Introduzira na ilustração de uma página, embora sobre um caso corrente e com todas as aparências de futilidade, processos verdadeiramente de atelier: o uso de modelo, extremo rigor na observação do objeto, todo o possível capricho em acessórios e detalhes e a elevação de comentário que só uma equilibrada cultura geral e um gosto particularmente literário poderiam proporcionar (LUSO, [19--], p. 102).

2.19 Detalhes da Figura 2.18, onde pode ser observado o uso das técnicas, respectivamente, bico de pena, pincel, *Ben-Day* e espargido. *A Bruxa*, nº 54, 1897, p. 8. Créditos: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e esquema por Thaís Imbroisi.

2.19a

2.19b


2.19c

2.19d

Herman Lima aponta que algumas produções de Julião Machado tinham como referencial os cartazes de Mucha, estabelecendo uma ligação entre a produção moderna instituída na imprensa brasileira com a famosa e vasta produção de cartazes do *fin-de-siècle* (LIMA, 1963, p. 970). Contudo, conhecendo a produção de Julião e sua história, pode-se articular outras considerações sobre sua formação artística e influências. Por exemplo, a partir da análise de algumas imagens produzidas por Julião, conclui-se que existem indícios de uma influência do trabalho de Toulouse-Lautrec (FIGURA 2.20). As características mais acentuadas dessa influência são o uso frequente da técnica do espargido e a representação de silhuetas chapadas, que lembram os cartazes de Lautrec e serão exemplificados em pontos específicos dos capítulos de análises. As representações marcantes e repetidas do estilo de Lautrec são encontradas na produção de Julião, como, por exemplo, a gravura publicada na revista *O Mercúrio*, em julho

de 1898 (FIGURA 2.21). Considerando os indícios gráficos e a similaridade temporal da produção de Julião Machado e Toulouse-Lautrec, foram feitas pesquisas de como se deu essa influência. Provavelmente, um fator relevante tenha sido a formação de ambos no ateliê Cormon, em Paris. Ainda que Julião tenha estudado ali uma década após Toulouse-Lautrec, pode-se apontar a similaridade de algumas técnicas usadas como base em suas imagens. A questão do uso de silhuetas chapadas, por exemplo, deve-se à incorporação das convenções japonesas pelos artistas comprometidos com a modernidade:

> As convenções japonesas – que dispunham com perícia apenas contorno e plano – podiam ser adaptadas tanto aos propósitos da ilustração popular e da caricatura quanto às imagens incisivamente traçadas e pintadas da vida parisiense. O estilo maduro de Toulouse-Lautrec, por exemplo, que aparece pela primeira vez em suas pinturas de circo, em 1888, mas que seria desenvolvido nos famosos cartazes dos anos de 1890, deve sua audaciosa estilização de arabescos e o desenho espacial radical aos precedentes da arte japonesa, combinados com as qualidades mais decorativas e rococó do artista de cartazes Jules Chéret (THOMSON, 2001, p. 25).

Levando em consideração que a maior parte da produção de Julião Machado é constituída por caricaturas, é compreensível a incorporação das representações bidimensionais, em que o contorno é sempre marcado e o fundo trabalhado separadamente. Os dois artistas se desprendem das velhas convenções da representação mimética a favor das novas tendências.

Provavelmente, o grande diferencial de Julião na imprensa brasileira foi sua experiência de produção gráfica, as influências das modernas revistas ilustradas francesas, como a *Gil Bla*s, e ter chegado ao Brasil em um período em que havia tecnologia gráfica disponível para que pudesse publicar suas imagens híbridas. Foi uma grande mudança em relação à visualidade da produção litográfica a partir do emprego estrito do *crayon* e suas nuanças

2.20

2.21

2.20 *Divan Japonaise*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. Crédito: Wikimedia Commons.
2.21 Ilustração de Julião Machado publicada na revista *O Mercúrio*, 1898. *O Mercúrio*, nº 9, 27/07/1898. Crédito: Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.

esfumaçadas muito características. O estilo gráfico de apresentação das ilustrações que havia sido veiculado por todo o século XIX foi, repentinamente, modificado pela dinâmica de trabalho do ilustrador português, intitulado diretor artístico das revistas que publicou. Assim, as mudanças na visualidade das páginas tornaram-se um fato marcante na história da imprensa brasileira, que foram inauguradas e publicadas de forma sistemática nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, que serão apresentadas e analisadas nos próximos capítulos.

Herman Lima afirma a importância de Julião Machado para a produção gráfica brasileira de seu tempo, pois o considera responsável pelo surto moderno da nossa imprensa ilustrada, tendo sua trajetória seguida por importantes caricaturistas:

> Julião Machado foi, para a caricatura brasileira do começo do século, o mesmo que tinha sido Ângelo Agostini, para os caricaturistas do seu tempo, e o que seria J. Carlos para os que se lhe seguiam (LIMA, 1963, p. 963).

Julião introduziu na produção humorística nacional o desenho decorativo e a legenda espirituosa, de cunho claramente francês, já que suas críticas tinham sempre uma intenção para além da representação crua de deformações físicas. Além de seus exames

psicológicos dos personagens retratados, o ilustrador destacou-se, ainda, por ter sido o primeiro a utilizar sistematicamente os novos processos gráficos para impressão de imagens, como a zincotipia e até mesmo a fotogravura, em experiências isoladas (LIMA, 1963, p. 963).

Acreditando que Julião Machado teve um papel renovador para as revistas ilustradas brasileiras, Raul Pederneiras, seu discípulo e grande caricaturista brasileiro, afirmou o seguinte:

> A rotina da litografia, processo ótimo, mas lento e fatigante, foi ab-rogada por Julião Machado, esse belo talento português que remodelou entre nós a feitura das revistas ilustradas. Anteriormente, o grande Bordalo Pinheiro aqui estivera, com a mesma galhardia no *Psit!!!*, n'*O Besouro*, mas adotando os processos litográficos de então. A Julião Machado deve-se o progresso gráfico nas revistas ilustradas; foi ele quem introduziu entre nós a maneira europeia e iniciou a grande reforma (RAUL, 1922 apud LIMA, 1963, p. 963).

Segundo Lustosa, a caricatura brasileira passou por grandes transformações no final do século XIX, e essas mudanças deveram-se, em muitos aspectos, a Julião Machado (CARDOSO, 2009, p. 39). A estética dos chamados "esfumaçados" era a forma comum de apresentação das imagens publicadas nas revistas ilustradas até então, seguindo a escola estabelecida por Ângelo Agostini. A rápida, mas significativa atuação de Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil introduziu algumas experiências e inovações. Com Julião Machado e seu traço limpo e simples, uma nova estética foi implantada definitivamente, utilizando-se de novas tecnologias na produção de imagens litográficas, que eram febre em Paris (CARDOSO, 2009, p. 39).

CAPÍTULO III

A CIGARRA

trajetória e análise gráfica

ANNO 1 Quinta-feira, 9 de maio de 1895 Edição Especial

Neste e no próximo capítulo, serão analisadas 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 JR., 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*[10] 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, 1895, 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, 1895, p. 2).

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

10 Personagem do romance picaresco de Alain-René Lesage – 1668-1747 (SIMÕES JR., 2007, p. 245).

moderna, focada no humor e inspirada pelos periódicos satíricos e ilustrados europeus, como o citado *Gil Blas*. 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.

> 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 conhecera 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 Theóphile 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 nuanças 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 aparente-

> mente 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, 1895 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, 1895, p. 2).

Nesse texto, é feita menção ao esgotamento da tiragem, que não era pequena, segundo alegam, mas sem parâmetros precisos do que 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 eram 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 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 (A CIGARRA, n. 4, 1895, capa).

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 consequente 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, 1922 apud SODRÉ, 1999, p. 221). 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.

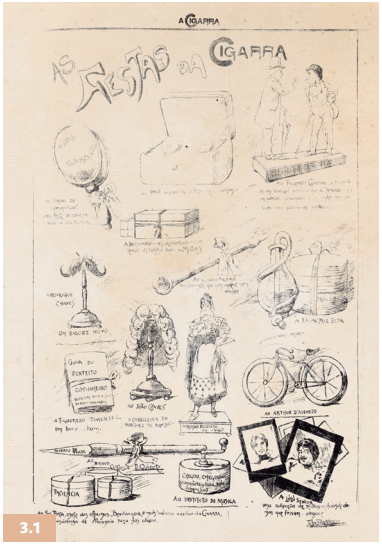
A partir da análise das revistas apresentadas no capítulo 1 deste livro, destaca-se a inserção de imagens xilográficas nas páginas de texto, especialmente na *Semana Ilustrada* e n'*O Besouro*, e, ainda, a similaridade do modo de produção integralmente litográfico na revista *Psit!!!*. Foram experiências 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 importantes para o sucesso da revista, tanto que o trabalho dos funcionários das Oficinas Gráficas de I. Bevilacqua e C., onde *A Cigarra* era produzida, foi reconhecido em alguns textos publicados.

> *A Cigarra* tem o dever de confessar a sua gratidão a todas as amáveis pessoas que vieram ao seu escritório deixar cartões de visita e de cumprimentos. E deve ainda agradecer publicamente os esforços, não só do habilíssimo Sr. Porta, chefe litógrafo, como de todo o corpo tipográfico das acreditadas *Oficinas Gráficas Bevilacqua*, esforços a que o primeiro número do jornal deveu em grande parte o seu brilho (A CIGARRA, nº 2, 1895, p. 6).

Nessa nota de agradecimento, foi mencionado o nome do chefe litógrafo da oficina gráfica, tamanha era sua importância para a produção da revista. Nessa época, o processo de composição e impressão era demorado, ainda mais em se tratando de uma publicação cheia de imagens inseridas em meio ao texto, sendo o trabalho minucioso e a paginação um desafio a cada nova edição. Tanto é que, meses depois, na edição especial de Natal, foi publicado novamente o nome do Sr. Porta, em meio a uma página com presentes desenhados por Julião Machado para oferecer aos amigos e colaboradores, com legendas informando de quem era cada regalo (FIGURA 3.1): "Ao Sr. Porta, chefe das *Oficinas Bevilacqua*, o mais valioso auxiliar da Cigarra, uma provisãozinha de paciência para nos aturar" (*A Cigarra*, nº 35, 1896, p. 3).

3.1 Ilustração com presentes oferecidos por *A Cigarra* aos seus colaboradores no Natal de 1895. *A Cigarra*, nº 35, 1896, p.3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



3.1

Ainda a partir de textos publicados n'*A Cigarra*, foi possível descobrir algumas informações sobre a produção das edições como, por exemplo, que para estar pronta para a distribuição às quintas-feiras, era preciso que as páginas de texto estivessem paginadas (ou seja, os tipos móveis compostos, prontos para a impressão)

até as segundas-feiras: "Esta crônica é escrita no mesmo dia do vernissage, às pressas, porque na segunda-feira deve estar paginado o texto d'*A Cigarra*" (*A Cigarra*, nº 18, 1895, 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, 1895, 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 quíntuplo 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, 1895, 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.

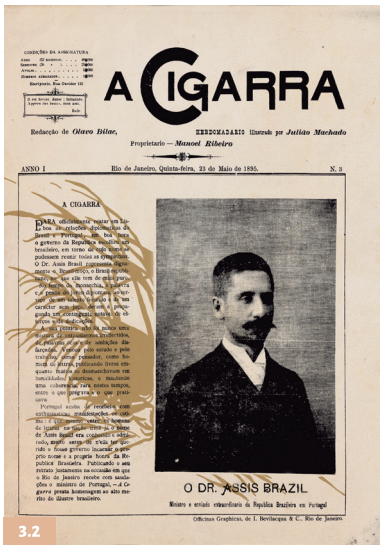
Foi uma trajetória rápida, mas significativa para a história da imprensa brasileira, tanto é que *A Cigarra* é sempre citada como uma publicação irreverente à época, e por ter publicado uma das primeiras fotogravuras no Brasil. No final do século XIX, foram

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 3.2).

> 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. Nesse suplemento, a foto de Assis Brasil foi apresentada em moldura circular (FIGURA 3.3). 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.

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, independentemente de haver ilustrações. Segundo Cássio



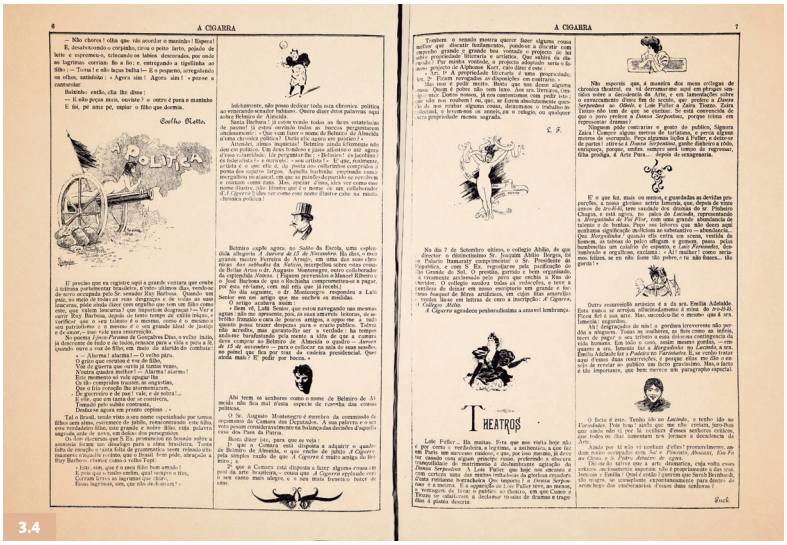
3.2 Publicação de fotogravura na capa d'*A Cigarra*. *A Cigarra*, nº 3, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.3 Suplemento ao nº 2 d'*A Cigarra*, primeira vez que uma fotografia foi publicada na revista. *A Cigarra*, nº 2, 1895, suplemento. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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).

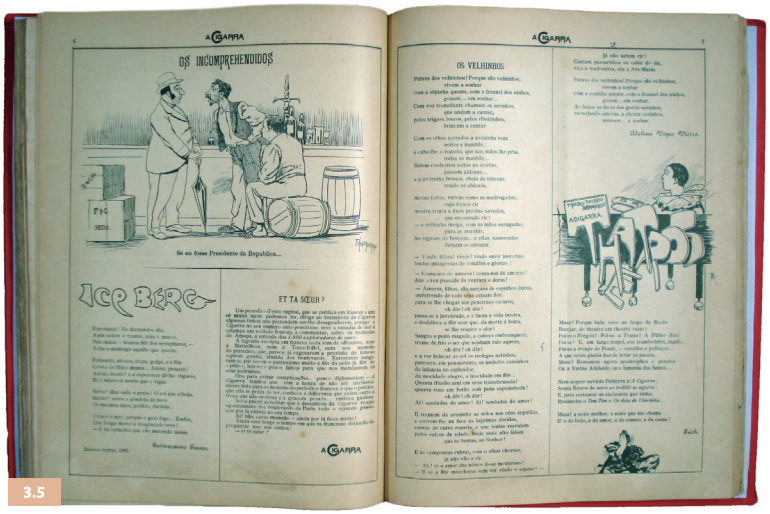
No caso da revista *A Cigarra*, não se tratava de clichês, como já foi explicado, e só eram necessárias duas matrizes, uma para a cor preta e outra para a segunda cor, que funcionava como

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.



3.4 Páginas de textos com inserção de títulos e vinhetas ilustradas. *A Cigarra*, nº 19, 1895, p. 6 e 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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'*A Cigarra*, 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 3.4). Esses passos iniciais na integração de texto e imagem na imprensa brasileira geraram muitas experimentações e publicações de páginas inusitadas (FIGURA 3.5). 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



3.5 Páginas de textos com inserção de títulos desenhados, vinhetas e ilustração em destaque. *A Cigarra*, nº 23, 1895, p. 6 e 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

dado confirma a importância de Julião Machado para a produção da revista, já que era autor da maioria das imagens publicadas.

Seu traço fixou nas páginas d'*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 desse tipo de matéria jornalística, à época, não era usual no Brasil. A segunda entrevista foi publicada na

edição de nº 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 dessa 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, de 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 à 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, 1895, 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, 1896, 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 *O 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 (O ANTÔNIO MARIA, 1896, p. 175).

As "verdades" citadas por Bordalo Pinheiro, e que teriam provocado o fechamento da revista, correspondiam a problemas com relação à 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", a 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 JR., 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 Jr., 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 à 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 JR., 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.

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 XIX: *"Il est hyver, danse: faineante. Appren des bestes, mon ami"*[11] (MAGALHÃES JR., 1974, p. 189). Esse lema, ou epígrafe, era apresentado do lado esquerdo e topo da capa, dentro de uma moldura decorada (FIGURA 3.6). 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*. As duas revistas tinham formato pequeno, se comparadas às outras publicações da época, possuíam oito 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"*[12], que

Il est hyver, danse ; faineante.
Appren des bestes, mon ami.
BAÏF.

3.6 Epígrafe apresentação na capa d'*A Cigarra*. *A Cigarra*, nº 4, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

11 "É inverno, dance: folgue. Aprenda com os animais, meu amigo" (tradução livre).

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

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).

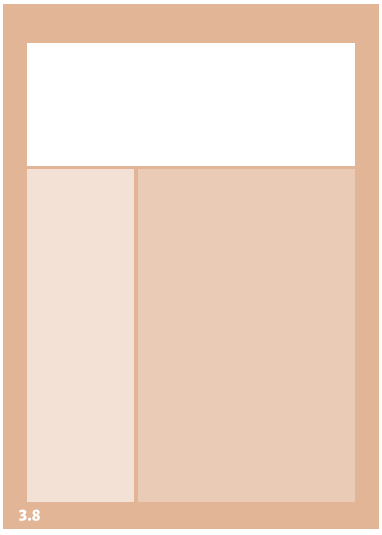
As semelhanças gráficas e editoriais entre as duas revistas indicam que *A Cigarra* foi projetada com inspiração na *Gil Blas*. A suposição é confirmada com a informação de que, em 1898, Julião Machado lançou o hebdomadário ilustrado *Gil Braz*, cujo nome deixava clara a origem de sua inspiração (SIMÕES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

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 3.7). 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.

3.7 Logotipo *'A Cigarra*, nº 4, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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 3.8). 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 3.9).


3.8

3.9

3.8 Estrutura de construção da capa. Crédito: Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi
3.9 Capa peculiar quebra a regra de apresentação gráfica. *A Cigarra*, nº 11, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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 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, Guanabarino, 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, 1895, 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 3.10). 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 3.11).

3.10

3.11

3.10 Capa que inaugurou a seção *Formigas*. *A Cigarra*, nº 13, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.11 Capa que inaugurou a seção *Cigarras*. *A Cigarra*, nº 5, 1895, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Essas duas seções são exemplos de como *A Cigarra* possuía propostas inovadoras, fugindo do lugar comum e usando seu nome como pretexto para criar conteúdo exclusivo e peculiar.

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 25,5 cm de largura por 33,5 cm de altura, e o da mancha gráfica, 21,8 cm de largura por 29,3 cm 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 (10,9 cm 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 3.12).

O cabeçalho do miolo, ou seja, de suas páginas internas, aparecia acima da caixa que delimitava a mancha gráfica, na margem

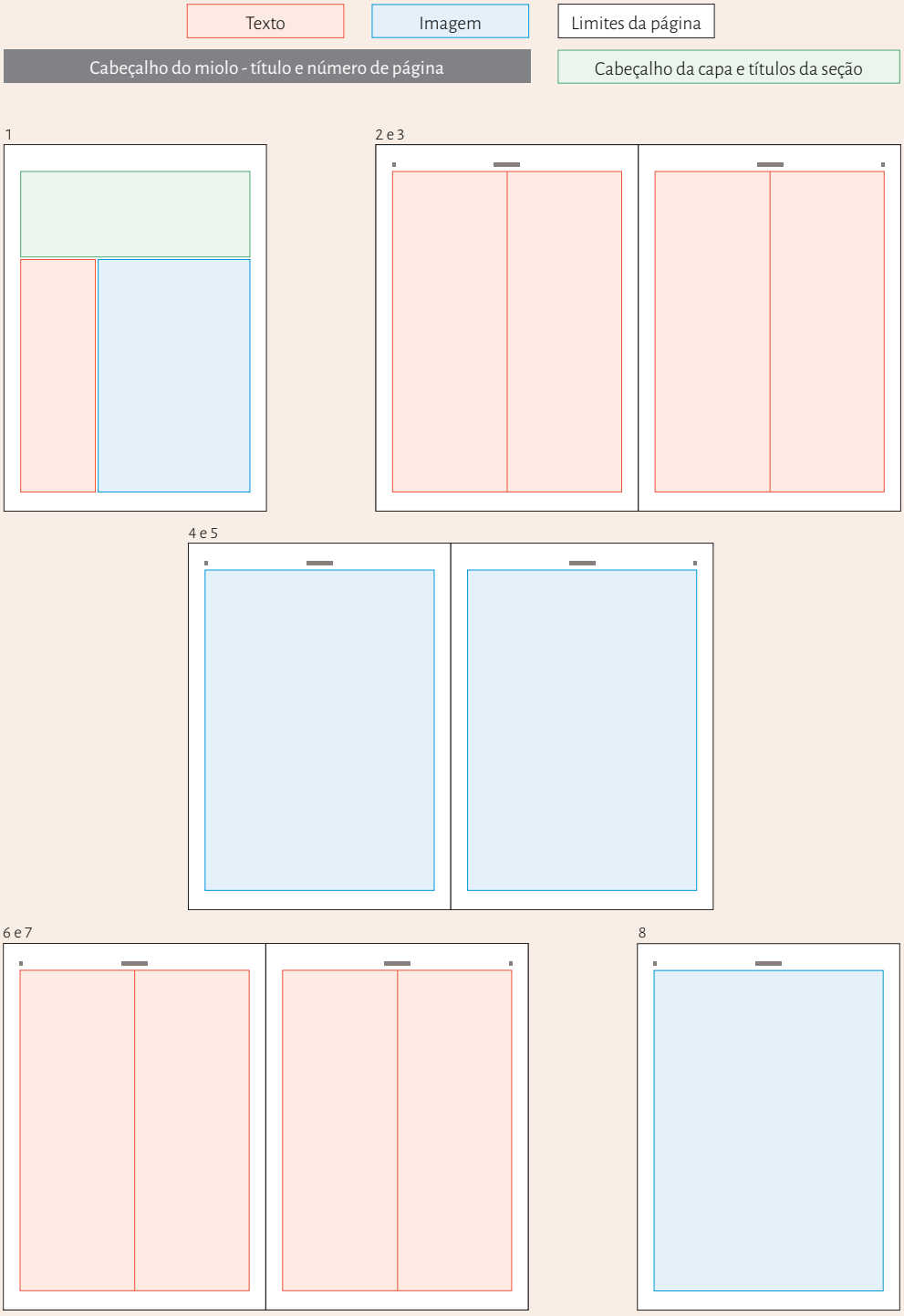
superior na página. O nome da revista era apresentado sempre em caixa-alta e centralizado, e o número da página era alinhado horizontalmente em relação ao nome da revista e localizado sempre no canto exterior da folha. A partir do exemplar de nº 20, o logotipo da revista passou a ser utilizado também no cabeçalho do miolo, no lugar do nome da revista; aqui o uso era interessante, já que reforçava a marca da empresa (FIGURA 3.13).

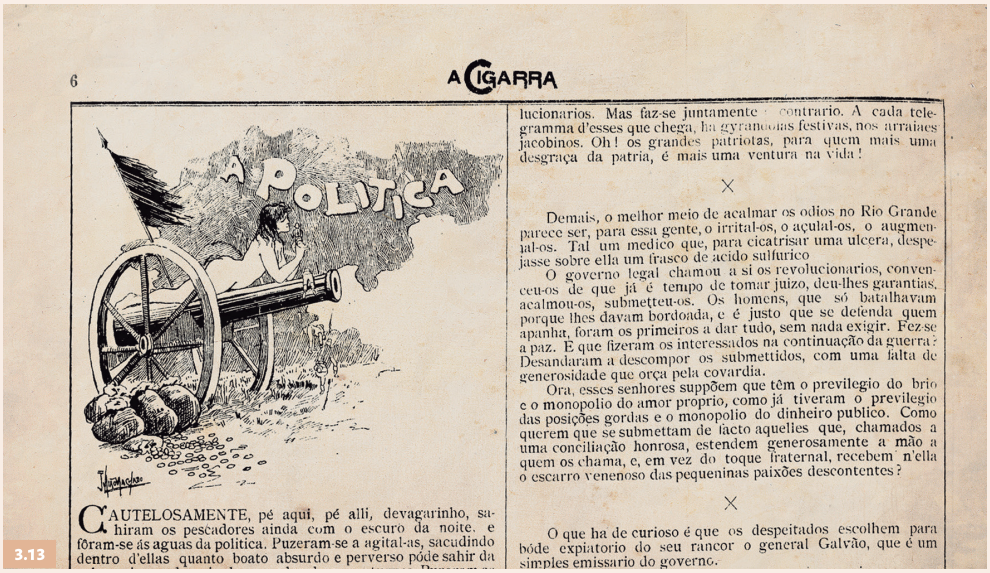
A divisão vertical das colunas de texto foi efetuada com a utilização de fios simples, de espaço em branco e de vinhetas decorativas, sendo experimentada uma mescla de soluções. Na página 6 da edição de nº 2, por exemplo, para demarcar a separação vertical do texto, uma delicada espada foi disposta no topo da página, com sua lâmina entre as colunas (FIGURA 3.14). Na edição nº 3, p. 2, numa crônica sobre chineses, a separação das colunas de texto foi realizada por ideogramas (FIGURA 3.15). 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 d'*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'*A Cigarra* foram utilizados diversos tipos de clichês tipográficos, que eram comprados prontos, e também as vinhetas criadas por Julião Machado. Fazendo 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 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 3.16).

3.12 Estrutura básica das páginas d'*A Cigarra*.





6 A CIGARRA

A POLITICA

CAUTELOSAMENTE, pé aqui, pé alli, devagarinho, sahiram os pescadores ainda com o escuro da noite. e fôram-se ás aguas da politica. Puzeram-se a agital-as, sacudindo dentro d'ellas quanto boato absurdo e perverso póde sahir da

lucionarios. Mas faz-se juntamente o contrario. A cada telegramma d'esses que chega, ha gyrandolas festivas, nos arraiaes jacobinos. Oh! os grandes patriotas, para quem mais uma desgraça da patria, é mais uma ventura na vida!

×

Demais, o melhor meio de acalmar os odios no Rio Grande parece ser, para essa gente, o irrital-os, o acual-os, o augmental-os. Tal um medico que, para cicatrisar uma ulcera, despejasse sobre ella um frasco de acido sulfurico

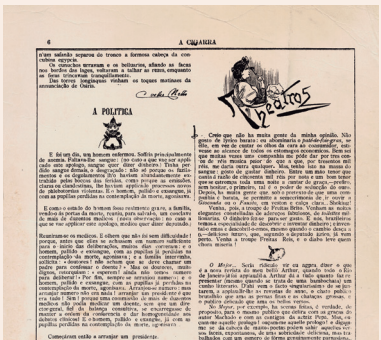
O governo legal chamou a si os revolucionarios, convenceu-os de que já é tempo de tomar juizo, deu-lhes garantias, acalmou-os, submetteu-os. Os homens, que só batalhavam porque lhes davam bordoada, e é justo que se defenda quem apanha, foram os primeiros a dar tudo, sem nada exigir. Fez-se a paz. E que fizeram os interessados na continuação da guerra? Desandaram a descompor os submettidos, com uma falta de generosidade que orça pela covardia.

Ora, esses senhores suppõem que têm o previlegio do brio e o monopolio do amor proprio, como já tiveram o previlegio das posições gordas e o monopolio do dinheiro publico. Como querem que se submettam de facto aquelles que, chamados a uma conciliação honrosa, estendem generosamente a mão a quem os chama, e, em vez do toque fraternal, recebem n'ella o escarro venenoso das pequeninas paixões descontentes?

×

O que ha de curioso é que os despeitados escolhem para bóde expiatorio do seu rancor o general Galvão, que é um simples emissario do governo.

3.13



6 A CIGARRA

A POLITICA

Theatros

A PSYCHOLOGIA DAS BOTAS

3.14

2 A CIGARRA

Chronica de Fantasio

3.15

3.13 Cabeçalho do miolo composto com logotipo. *A Cigarra*, nº 20, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.14 Separação vertical de colunas feita com vinheta de espada. *A Cigarra*, nº 2, 1895, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

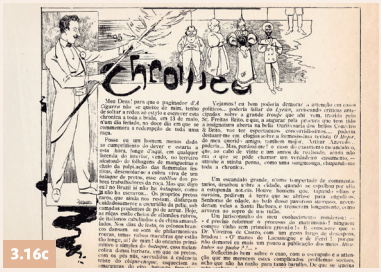
3.15 Separação vertical de colunas feita com vinhetas de ideogramas. *A Cigarra*, nº 3, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16a *A Cigarra*, título seção Vida Noturna, n. 21, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

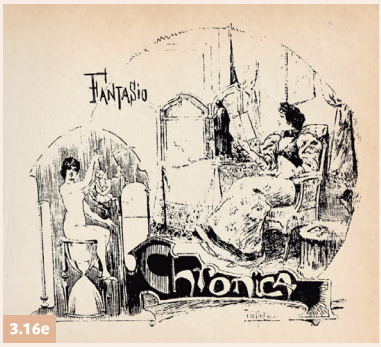
3.16b *A Cigarra*, título seção Vida Noturna, n. 25, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16a

3.16b



3.16c



3.16e

3.16f

3.16d

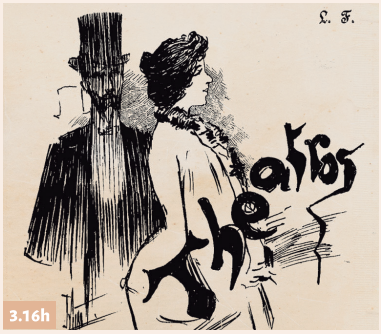
3.16c *A Cigarra*, título seção Crônica, n. 2, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16d *A Cigarra*, título seção Crônica, n. 4, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16e *A Cigarra*, título seção Crônica, n. 9, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16f *A Cigarra*, título seção Crônica, n. 25, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16g



3.16h

3.16i

3.16j

3.16k

3.16l

3.16g *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 23, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16h *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 7, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16i *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 18, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

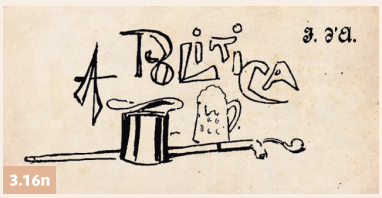
3.16j *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 9, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16k *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 4, 1895, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.16l *A Cigarra*, título seção Teatros, n. 2, 1895, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

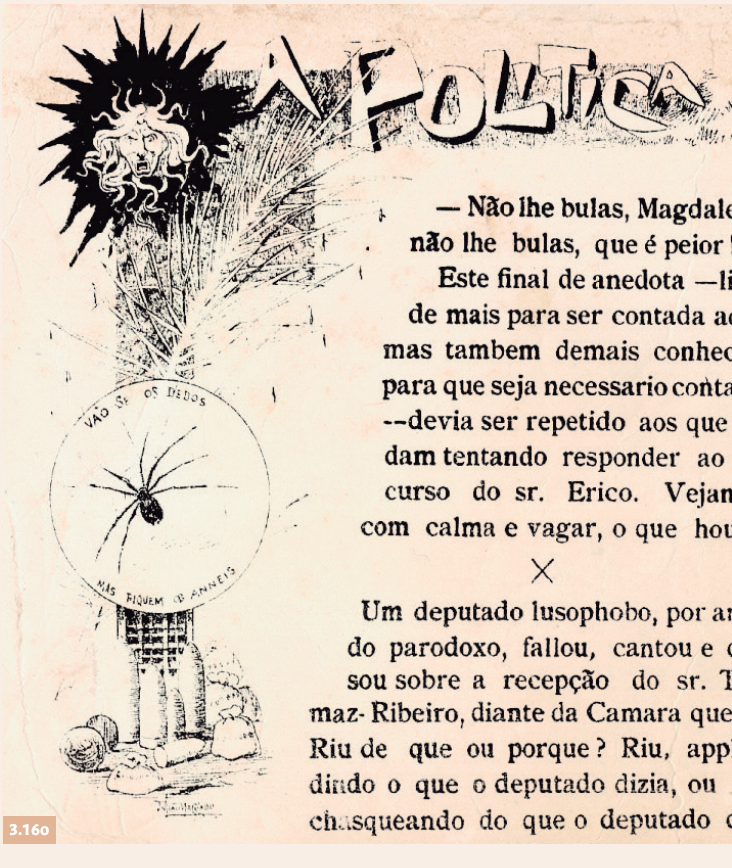
3.16m

3.16m *A Cigarra*, título seção Política, nº 1, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16n *A Cigarra*, título seção Política, n. 3, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16o *A Cigarra*, título seção Política, n. 4, 1895, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16p *A Cigarra*, título seção Política, n. 27, 1895, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



3.16n

3.16p



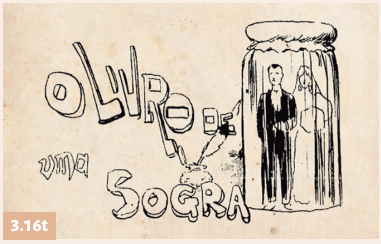
3.16o

3.16q *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 5, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16r *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 4, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16s *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 4, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16t *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 8, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16u *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 3, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
3.16v *A Cigarra*, título ilustrado avulso, n. 2, 1895, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

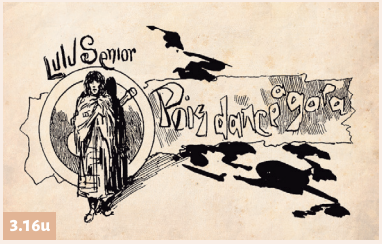
3.16q

3.16r

3.16s



3.16t



3.16u

3.16v

3.17

3.18

3.17 Título ilustrado da seção *Vida Noturna*, nº 30 e 37, 1895. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.18 *Folies-Bergères: Les Pudeurs de M. Prudhomme*, Henri de Toulouse-Lautrec. Crédito: MoMA.

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.

A apresentação do título ilustrado da seção *Vida Noturna*, publicado nas edições de nº 30 e 37, remetia ao espírito *fin-de-siècle* (FIGURA 3.17). 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 3.18).

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 ***O. B.***, ou com seu 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 JR., 1974, p. 190).

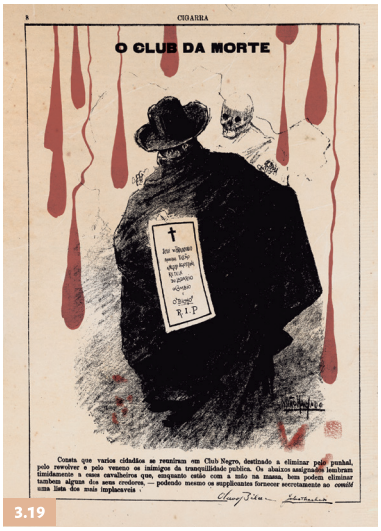
Mesmo em seções mais sisudas, como *Política*, a revista chamava atenção, pois, com sua voz destemida, provocava intrigas e dissabores. A princípio, o autor da seção anunciava seu papel como colaborador responsável pelo árduo assunto e citava as pedras atiradas contra ele: ou seja, as críticas recebidas 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, nº 6, 1895, 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. 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, 1895, 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 desmentido não significa



3.19

3.19 Página denunciando ameaças à imprensa. *A Cigarra*, nº 10, 1895, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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 3.19). 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 tranqüilidade 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, 1895, 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! (A CIGARRA, nº 11, 1895, p. 2).

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, 1895, p. 2 e 3).

3.20

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:

3.20 *Aristide Bruant em seu Cabaré*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. Crédito: Wikimedia Commons.

> *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, 1895, 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.

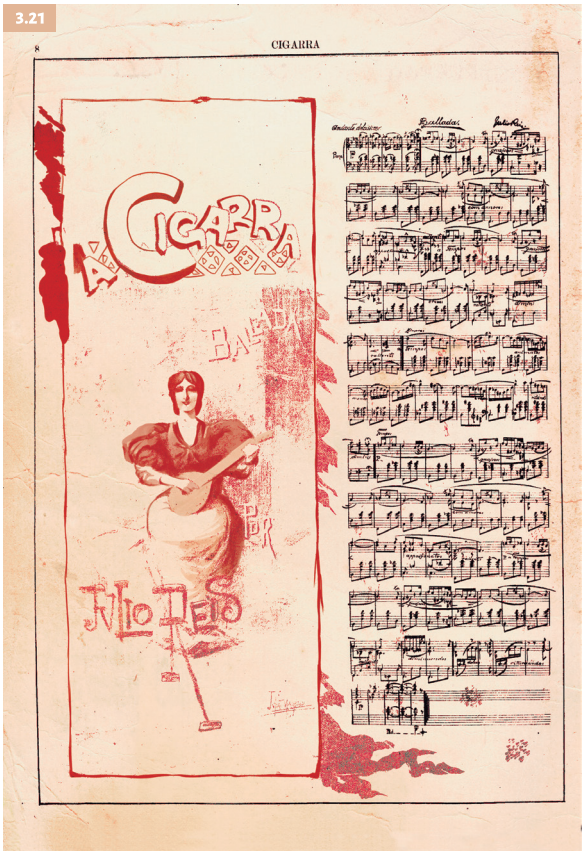
Mais uma vez é possível relacionar uma ilustração de Julião Machado com a produção de Toulouse-Lautrec. A página intitulada *Club da Morte* comporta ecos distantes do cartaz de Lautrec, *Aristide Bruant em seu Cabaré*, de 1893, tanto no emprego ousado das chapadas de vermelho quanto na semelhança entre as figuras vestidas de chapéu e capa (FIGURA 3.20).

Ilustrações especiais

Ainda que seja possível identificar estruturas de apresentação bem definidas das páginas d'*A Cigarra*, 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 3.21). Nesse 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

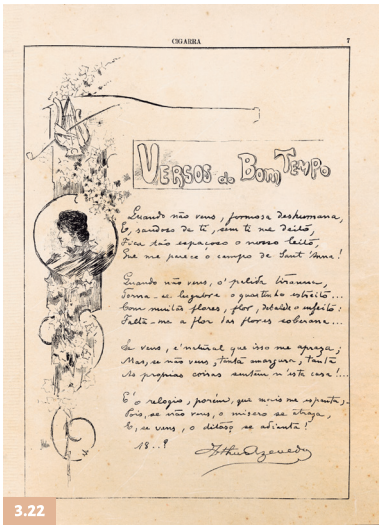
3.21 Composição inusitada na ocasião da publicação de uma partitura. *A Cigarra*, nº 7, 1895, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.



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 texturizado, 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.

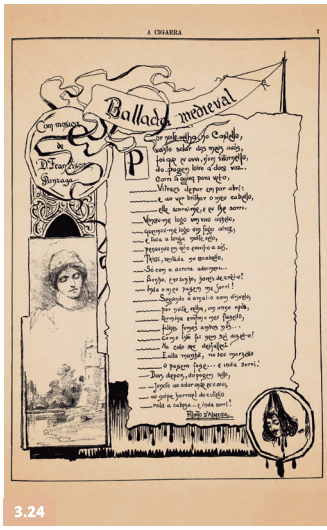
Outro exemplar marcante é uma página que traz poema manuscrito de Arthur Azevedo, onde a letra cursiva faz a página se assemelhar a uma carta (FIGURA 3.22). Nas margens superior e esquerda da página, em volta do poema, está desenhada uma moldura decorativa composta por harpa, folhas, arabescos e um retrato 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, 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 3.23). 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, em *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



3.22

3.23



3.24

3.22 Publicação de poema manuscrito com moldura desenhada. *A Cigarra*, nº 11, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.23 Composição especial para a seção Teatros. *A Cigarra*, nº 14, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

3.24 Publicação de letra de música manuscrita, com moldura desenhada. *A Cigarra*, nº 16, 1895, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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.

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 3.24). 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 nuanças, que agrega diversos elementos distintos:

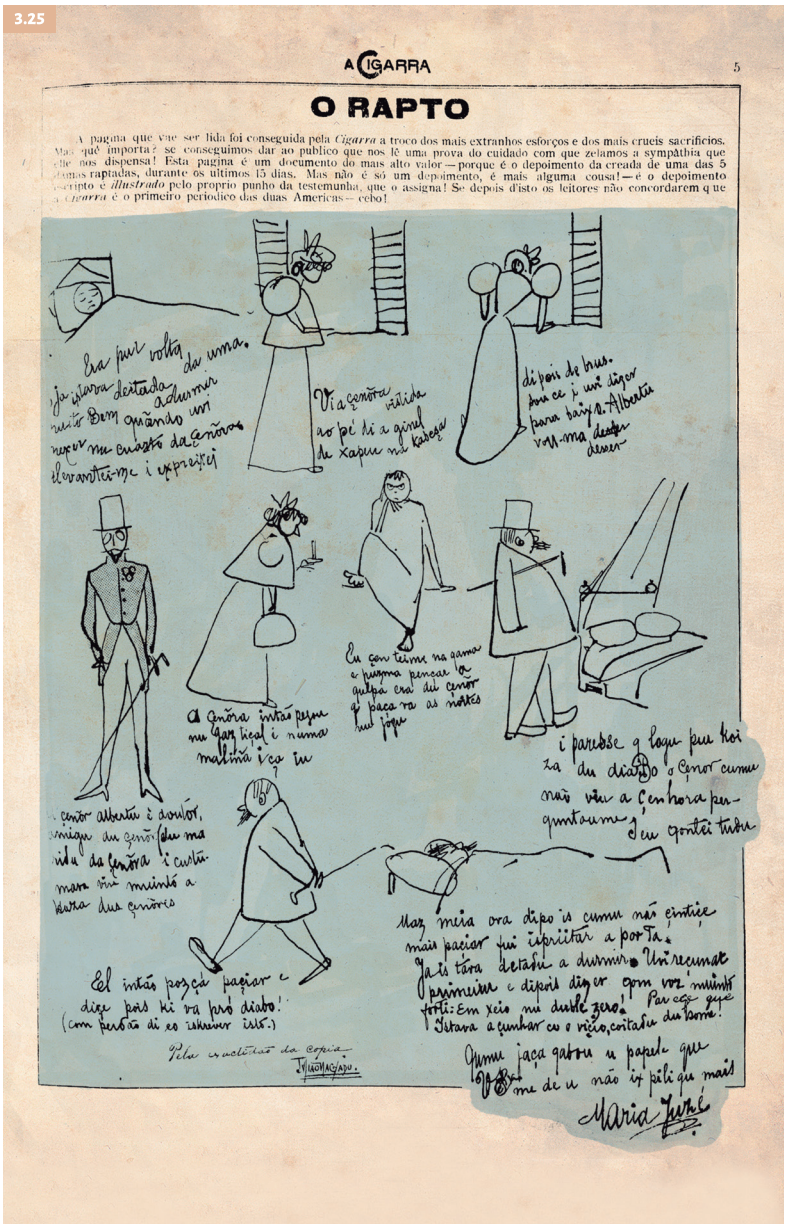
mastro, faixa, fita, papel recortado de modo irregular, gotas escorrendo na base sobre textura de linhas verticais, retrato emoldurado em medalhão, paisagem e mulher representadas em quadro na base esquerda da moldura. No alto, à esquerda, aparecem arabescos desenhados e, entre várias fitas, o nome da 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.

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 3.25).

> 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, 1895, 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.



3.25 Publicação de imagem que ultrapassa a área da mancha gráfica. *A Cigarra*, nº 20, 1895, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

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 3.26).

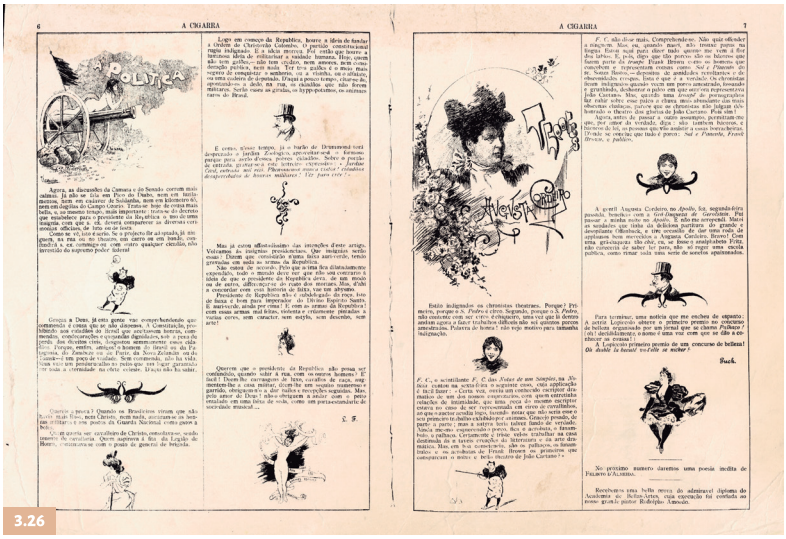
Além da variação em relação ao uso das vinhetas nas edições, também não se pode definir quais eram as representações padrão, já que novos desenhos surgiam esporadicamente. O que fica claro em relação às vinhetas publicadas é o tema recorrente: a figura feminina era majoritária nas representações, sempre 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*[13], duma secreta sensualidade, que o artista volta e meia nos apresenta de calção justo e rijas pernas à mostra, dentre a roda das saias turfadas, com um picante sabor de mistério a que não é alheio um leve toque à Felicien 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

13 *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.



3.26 Publicação de vinhetas exclusivas. *A Cigarra*, nº 15, 1895, p. 6 e 7. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

pintava cenas e tipos da cidade e demonstrava especial fascínio por figuras femininas, em especial as de inserção social pouco convencional.[14] 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.

14 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.

Fac símile d'*A Cigarra*

A seguir, será exibida uma edição fac-símile da revista *A Cigarra*, aonde podem ser observadas as características apresentadas neste capítulo, tais como: a estrutura das páginas, o logotipo da capa, o uso de duas cores, a inserção de vinhetas e títulos decorados nas páginas de texto, a construção das ilustrações e o uso da tipografia em diferentes funções no layout. Essa apresentação é uma oportunidade de folhear uma edição completa e entrar no mundo d'*A Cigarra*. As imagens a seguir (FIGURAS 3.27 a 3.34) são referentes à edição n° 18, de 1895.

Il est hyver, danse ; faincante.
Appren des bestes, mon ami.
Balf.

CONDIÇÕES DA ASSIGNATURA

ANNO (52 numeros). . . . . 4$000
SEIS MEZES (até ao fim deste anno) 2$000
TRIMESTRE (25 numeros) . . . . 1$000
NUMERO AVULSO. 100
SUPPLEMENTO. $500
NUMEROS ATRAZADOS . . . . . 1$500
SUPPLEMENTOS ATRAZADOS . . . 1$000

ESCRIPTORIO E REDACÇÃO
115 Rua do Ouvidor 115

A CIGARRA

HEBDOMADARIO illustrado por *Julião Machado*

Redacção de *Olavo Bilac,* Propriedade de *Manoel Ribeiro*

ANNO I — Rio de Janeiro, Quinta-feira, 5 de Setembro de 1895 — N. 18

A CIGARRA

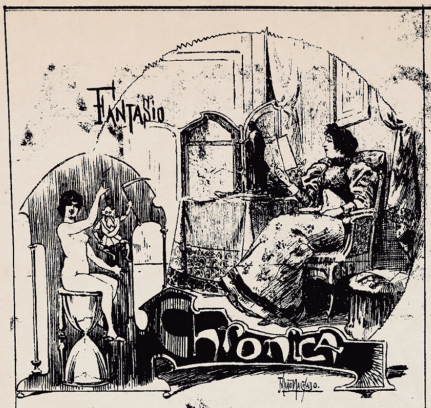
No dia 1° deste mez, entrou para esta folha, na qualidade de director d'*A Cigarra*, o nosso distinctissimo collega de imprensa José Barbosa, que, em boa hora para nós, nos quiz dar o concurso do seu talento e da sua actividade incansavel.

Já seguiram para o interior da Republica a serviço da Empreza d'*A Cigarra,* os srs. Alfredo Amaral e Fernando Portugal, sendo o primeiro nosso agente nos Estados do Centro e o segundo nosso agente nos Estados do Sul. Aos nossos collegas da imprensa dos Estados recommendamos esses representantes d'*A Cigarra.*

Está aberta a exposição annual da Escola Nacional de Bellas Artes. Terminada a exposição, *A Cigarra* dará a reproducção dos principaes quadros premiados.

Por ter havido um desarranjo nas machinas da officina Bevilacqua, este numero é impresso por especial obsequio nas acreditadas officinas graphicas dos srs. Lombaerts & C.

3.27



Sabbado. Acordo, com a alma cheia de sol. Sabeis que não ha sabbado sem sol? Não ha. Mesmo quando não ha sol no céo, ha sol dentro da alma da gente, n'este doce dia de sabbado,— doce para os catholicos, porque é o dia de Nossa Senhora,— doce para os collegiaes, porque é o dia da sahida, — doce para os operarios, porque é o dia do pagamento.

Acordo, pois, com a alma cheia de sol, e, debaixo da ducha fria, pergunto a mim mesmo, com uma anciedade forte: « Aonde irás hoje, Fantasio? A que occupação entregarás os teus ouvidos e os teus olhos, antes da amargurada hora do trabalho? Em que ponto do Rio de Janeiro poderá um homem cheio de alegria passar uma hora tranquilla, longe dos discursos patrioticos e das explosões politicas? » E, já vestido, prompto a sacudir as pernas vagabundas pelas ruas de Sebastianopolis, torno a perguntar a mim mesmo, com o charuto entre os dentes: « Aonde irás hoje, Fantasio? »

***

N'isto apparece-me o carteiro. E' um velhinho amavel, que vem todas as manhãs trazer-me a correspondencia, dando-me, com o mesmo sorriso affavel, as cartas cheia de lettras amadas, vindas das mãos perfumadas de uma creaturinha querida ou das mãos leaes de um amigo, e as cartas formidaveis, cheias da colera de algum jacobino furioso ou da santa indignação de um creado de confeitaria ferido nos seus brios...

Apparece-me o carteiro. Deseja-me affavelmente um bom dia, e entrega-me um envellope largo. Que será? Traz a assignatura do meu bello Bernardelli Rodolpho: « Em nome do Jury da Exposição, tenho a honra de convidar-vos a assistir ao *vernissage* que... » Oh! delicia não sonhada! Corro á Escola de Bellas Artes...

***

Vernissage é cousa que não houve no sabbado, nas duas bellas salas em que os nossos pintores expõem agora o producto do seu nobre e fecundo trabalho de todo um anno. Convidar a imprensa para o *vernissage*, é uma moda franceza, moda boa e razoavel, meio de dar aos jornalistas a occasião de uma visita *avant-la-lettre* á Exposição. Não se envierniza cousa alguma, n'esse dia. Os quadros já lá estão envernisados, catalogados, collocados com methodo e bom gosto nos seus respectivos logares, promptos a provocar a admiração dos visitantes. E' uma moda franceza. Que tem isto? Prefiro essas deliciosas modas francezas ás nossas modas brasileiras, que consistem em comer com a faca, em provocar conflictos nos dias de regozijo publico, e em discutir as cousas mais serenas da vida a páo e a tiro.

***

Quando cheguei á Escola de Bellas Artes, já uma pequena quantidade de gente boa estava de bocca aberta diante dos quadros. E que gente! Lá estava Lulú Senior, gordo e extasiado, dando aos olhos o repasto saboroso d'aquellas paysagens vivas, d'aquellas carnes quentes, d'aquellas agoas, d'aquelles céos, d'aquellas arvores, d'aquellas mulheres, palpitando nas télas; lá estavam Arthur e Aluizio, —dois irmãos pelo sangue e pelo talento; lá estava Coelho Netto, passeando pelo salão a sua face felina; lá estava Machado de Assis, olhando tudo com aquelle seu sorriso singular, meio feito de bondade, meio feito de ironia; José Verissimo, brasileiro como ninguem, extasiado diante de uma téla de Almeida Junior; Belmiro de Almeida, com a cabeça vivissima, espetada nos seus collarinhos de legua e meia de altura; Marques Guimarães cofiando amorosamente a sua barba de seda; os dois Bernardelli, Rodolpho e Henrique, muito cercados de gente, muito abraçados, muito beijados, como dois sujeitos queridissimos que são; Amoedo, muito felicitado pela belleza do seu *Passeio Matinal*; Parlagrecco, o *egregio*, muito fallador, indo de grupo a grupo, como uma carocha em tempo de chuva; Valentim Magalhães e Felinto de Almeida, *brasdessus brasdessous*, como nos bons tempos da velha *Semana*; e, para não fallar em mais ninguem, lá estava toda *A Cigarra*, sentindo-se bem n'aquelle meio alegre, em que havia talento como quatrocentos diabos, e a que a presença de meia duzia de senhoras bonitas dava um ultimo toque de graça e de perfume.

***

Comecei então a admirar a exposição.

Os trez trabalhos que prendem logo o olhar são: nas salas de pintura, *A aurora de 15 de novembro*, grande téla allegorica de Belmiro, e *A Redempção de Cham* de Broccus; e, na sala de esculptura, a *Moema* de Rodolpho Bernadelli. Que bello o quadro de Belmiro! a concepção, ousadissima, teve uma execução brilhante: as figuras tem um soberbo vigor de desenho e de colorido. — *A Redempção de Cham*, de Broccus, allia a uma rara delicadesa de ideia uma verdade assombrosa de execução. Ao centro, uma mulata, recem-mãe, olha embevecida o filhinho trefego, mulatinho quasi branco A' esquerda, a avó da creança, velha preta retinta, levanta as mãos para o céo: e, á direita, o pae, luso branquissimo e robusto, coça o queixo, e sorri triumphante, com orgulho, muito convencido de que foi um milagre o que fez em transformar em branco o que era preto. — Da *Moema* de Bernardelli que hei-de eu dizer? Quando aquillo estiver feito em marmore, Rodolpho poderá gabar-se de ter dado ao Brasil uma obra immorredoura e gloriosa. Sobre o mar que ondula, (que vida, que movimento teem aquellas ondas de gesso!) a núa Moema vae boiando, boiando... Desnastram-se-lhe á flôr das agoas os cabellos que o limo empasta; meio mettida ao mar, a face, paralysada pela morte, tem uma immobilidade dolorosa. A figura boia sobre o ventre: o dorso é modelado por mão de mestre e de grande mestre; e, sob as vagas, advinham-se as pernas... Que obra! Rodolpho chegou ao apogeu do seu talento: está em pleno outono artistico, em pleno periodo de fecundidade e de maturidade... Bravo, mestre! bravissimo, Rodolpho!

***

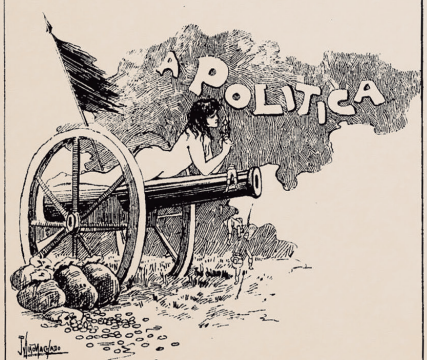
Esta chronica é escripta no mesmo dia da *vernissage*, ás pressas, porque na segunda-feira deve estar paginado o texto d'*A Cigarra*. Não me é, pois, possivel dizer de todos os quadros, mesmo porque não tenho ainda á mão o catalogo. Henrique Bernardelli expõe vinte e nove quadros admiraveis. As suas florestas são pintadas com um calor verdadeiro, e as suas figuras têm um estudo assombroso: mas, já todo o mundo sabe que esta familia é uma familia de mestres. Vejam só o proprio Bernardelli Felix que lindas télas expõe!... Almeida Junior, o poderoso pintor paulista, apresenta-nos tambem este anno um trabalho abundante e admiravel. Almeida é talvez o mais *nacional* dos nossos pintores. *Cosinha na roça* parece-me uma obra-prima.

Preciso ainda fallar de Amoedo, que contribuiu largamente para o successo da exposição, com *Passeio Matinal*, *Raio do Sol*, o retrato que tem no catalogo o n 21, etc.; de *Weingartner*, que, entre muitas télas, expõe uma pequenina fantasia adoravel, *Druida*; de Aurelio, cujas paysagens e cujas *panneaux* decorativos foram vivamente apreciados; das *naturezas-mortas* de Baptista e Alexandrino; de Diana Cid, pintora do meu especial amor, triumphadora da exposição do anno passado, e que nos dá agora, além do mais, um *retrato* espantosamente bello: — face triste e pallida, sobre fundo escuro em que sobem vaganiente grandes lyrios roxos... Já fallei de Broccus e Belmiro: mas não quero deixar de me referir do primeiro, á *Fetticeira*; e, do segundo, a *Effeitos de Sol* e *Céga*, duas telas preciosissimas.

***

Que seria porém de mim, que seria das outras secções d'*A Cigarra*, se eu fosse a mencionar todos os quadros da Exposição? A minha admiração é grande, mas o texto da folha é pequeno. Fico por aqui.

Fantasia



Depois da Paz, a Amnistia. Virá? Não virá? Parece que sim. O jacobinismo do Senado e da Camara, como o das ruas, está esfriando. Parece que os Marats vão pouco a pouco reconhecendo que é ridiculo andar um homem de hoje fazendo a propaganda da politica da Guilhotina e do Carcere. Se assim é, Deus seja abençoado, porque está dando juizo a esta gente!

×

O chefe de Estado é que deve a esta hora estar convencido de que mais vale ser descomposto do que amado pelo povo. S. ex. tem sido terrivelmente, ha duas semanas, submettido ao pavoroso supplicio da popularidade,—supplicio que a Inquisição esqueceu. Quinze dias d'este hororoso regimen de abraço, manifestação, musica e discurso derreiam um homem. Depois, inventou-se agora uma nova especie de manifestação: a manifestação ensanguentada.

A' frente da mocidade da Escola de Medicina, foram a Palacio dois moços, que das dissenções escolares sahiram com as cabeças partidas. Assim mesmo, foram levar ao Presidente da Republica dois grandes ramos festivos, sobre cujas flores cahia, gotta a gotta, o sangue dos manifestantes. E' bonito, novo e heroico. Mas, como a vista do sangue é sempre desagradavel, o Presidente da Republica, naturalmente, deve ter dito de si para si: « Singular modo este de apresentar felicitações com a cabeça quebrada! »

Emfim, s. ex. é forte: e, quando subiu pela primeira vez ao Itamaraty, subiu disposto a não recuar diante de sacrificio nenhum. Com calma aturou s. ex. as impertinencias, as exigencias, as descomposturas dos que queriam a paz fosse como fosse e désse no que désse,— sem demora. Com calma está aturando agora o jubilo estafante do povo. Deus o conserve assim, armado de paciencia evangelica, para felicidade nossa!

×

Ah! tenha paciencia! arme-se de paciencia, sr. Prudente... D'aqui a pouco, quando acharmos que v. ex. já recebeu homenagens e flores bastantes, voltaremos á descompostura e ao debique. Não tarda muito. Temos aqui á mão o Amapá e a Trindade.

Eu, por mim, começo já. Passei dez dias a gritar e a orar, dando vivas ao chefe do Estado e á Republica. Não posso mais, sr. Prudente! Não nasci para louvar. O que eu amo é a bella maledicencia, a bella critica azeda e fera, a bella satyra mordaz. E, pois, começo já.

Fique sabendo v. ex. que o ultimo numero do *Graphic* traz uma vista da Trindade, com este distico muito lisonjeiro para o Brasil: ***english possession***. Por ahi se vê, exm. sr., que a amiga Albion está menos do que nunca disposta a entregar-nos a ilha disputada. Tambem no Amapá as cousas estão mal... Creio, não sei porque,—ou antes receio—que d'esta vez não seremos tão felizes como o fomos com o caso das Missões.

×

Emfim, a questão do Amapá vae ser submettida á arbitragem. O unico caso serio, pois, é o da Trindade. Nós precisamos recuperar aquella ilha, exm. sr.! Digam-me quantas vezes quizerem que alli só ha caranguejos e tartarugas... Que importa? faço questão daquellas tartarugas! faço questão d'aquelles caranguejos! Quero que me restituam o Morro Monumento, aquella singularissima e descommunal móle de pedra, plantada no meio da Trindade, com a fórma de um.... cogumello! Deem-me de novo a minha Trindade!

Que silencio é este, Exm. Sr., que silencio é este que pésa sobre o caso da surripiação da nossa ilha? Que tem V. Ex. mandado dizer a Salisbury? E Salisbury que tem respondido a v. ex.? Mexe-se a Inglaterra ou não se mexe? Sahem d'alli os Biblias ou não sahem? Veja bem, exm. sr., eu não posso estar mais tempo com juizo suspenso!

×

E preciso dizer a v. ex. uma cousa que me tem enchido as noites de patriotica insomnia. Vou suggerir-lhe uma ideia.

Note v. ex. que eu tenho a mania de possuir ideias. Girardin queria que os jornalistas tivessem uma ideia por dia: eu tenho muitas por hora. Sou um sacco de ideias: é só metter em mim a mão e retiral-a cheia, transbordando. Sou inexgotavel. A de hoje é esta:

Ha por aqui um certo numero de cidadãos que não queriam e mostram não querer ainda a paz. A prova d'isto é que desataram a quebrar a cabeça dos que dão *vivas* á Paz. Ora, Exm. Sr., quem não quer a paz quer a guerra. Para que esses cidadãos sejam felizes, é preciso que se lhes dê uma guerrasinha qualquer, bem boa, com bastante polvora, bastante fumo, e bastante sangue. Bem! o dever de v. ex., como chefe da nação, é promover, por todos os meios ao seu alcance, a felicidade da Republica em geral e de cada um dos cidadãos em particular. Se ha cidadãos que querem guerra e com ella serão felizes, porque não hade v. ex. fazer-lhes a vontade?

×

Ouça, exm. sr.! mande armar em guerra um navio, metta dentro delle todos os esquentados cidadãos que não amam

Letícia Pedruzzi Fonseca 177

SYMBOLISMOS DO SECULO XIX
PATRIOTISMO!...
AMOR DA PATRIA!...
LEI!...
RESPEITO Á LEI!...
AMOR FRATERNAL!...
UNIÃO! SACRIFICIO!...
LEALDADE!...
FRATERNIDADE!...
AMOR DA PATRIA!...
DESINTERESSE!...
FRATERNIDADE!...
ABNEGAÇÃO!...
AMOR DA PATRIA!...
PAZ
J. J. MACHADO
A PAZ
(SANGUESUGAS DISFARÇADAS EM SERPENTES)

3.30

3.31

a paz, e mande despejal-o na Trindade, mesmo ao pé do Morro Monumento. E elles que se arranjem em guerra com os inglezes! elles que, arremessando sobre os subditos de Sua Magestade Britannica as formidaveis tartarugas que povoam a ilha, quebrem com essas poderosas machinas de guerra as cabeças dos audazes invasores, poupando a minha cabeça e as do que, como eu, nunca invadiram nem pretenderam invadir a Trindade.

Assim, ficará a ilha limpa de inglezes, e a rua do Ouvidor limpa de guerreiros.

×

Essa é, Exm. Sr., a ideia luminosa que me occorreu hoje. Dou-a de graça. Se V. Ex., como de justiça, não gosta de receber cousa alguma de graça, tem um bom meio de m'a pagar: é aceital-a. Aceite-a, e recupere a Trindade. Porque, fique V. Ex. sabendo d'isto:

Quero já para aqui a Trindade, que foi de meu pae, é minha, e ha de ser dos meus filhos!

L. F.

CANTICOS

(Collaboração inedita)

I

PSALMO TRISTE

Olhos azues, olhos serenos... extinctos, sem mais brilho! Sei bem porque não tendes mais fulgor... Foram as estrellas do céo, as ciumentas estrellas, que pediram ao bom Deus que vos extinguisse.

Pobres olhos azues sem claridade!

Faces, faces lyriaes, brancas e immaculadas, sei bem, sei bem a origem d'essa pallidez marmorea... Foram as rosas ciumentas que pediram ao bom Deus que fanasse as rosas que tinheis d'antes, faces lyriaes, brancas e immaculadas...

Harmonias da voz, dulias de harpa suavissima, hymnos da bocca cor de rosa, calastes-vos... sei bem, sei bem porque! Foram os ciumentos gaturamos que pediram ao bom Deus que vos calasse...

Louros cabellos, louros cabellos prefulgentes, sei bem, sei bem porque os coveiros vão esconder-vos na terra profunda! Foram os raios do sol que, de ciume, pediram ao bom Deus crime tamanho...

Dobra a finados, triste, funerario, um pobre coração. Sei bem porque lastimas, sei bem porque, magoado coração! Soffres, porque o bom Deus ciumento, vendo tamanho amor na terra, levou para o Jamais immoto o coração que era o teu relicario...

II

A CEREJEIRA

Tiritam no fundo da cabana, muito aconchegados, rosto contra rosto, as mãos nas mãos, emquanto o vento cruel estorce as ramarias e guincha pelas florestas funerariamente. Uivam de frio e pavor os cães das herdades longinquas. Ha lamentos errantes. Longe, as arvores parecem esqueletos embrulhados em compridas alvas. E os dois, unidos, tiritam n'um canto humido da cabana, sem lume, sem cobertura.

Emtanto, podiam fazer fogo confortavel: e o homem, se quizesse, sem andar muito, teria lenha para todo o inverno. Perto da cabana havia uma grande cerejeira, a maior do logarejo. Dois ou tres galhos bastariam para aquecel-os; e que bom que é o cheiro do páo da cereja quando é resinoso!

Apezar das falas da mulher, o homem não se movia, preferia passar a noite inteira ao canto, tiritando, transido, quasi a morrer gelado, a ir cortar um ramo da arvore. E a todas as instancias da companheira respondia com estas palavras:

— A cerejeira não! Já não te lembras? Foi á sua sombra, debaixo dos seus ramos, que, uma tarde, trocámos o primeiro beijo. E, depois, quem nos dará flores, quando o inverno fôr, quando voltar a primavera azul? Quem nos dará flores? Quem recordará o nosso noivado? A cerejeira não... a cerejeira não...

E os dentes começam a tiritar de novo.

Coelho Netto.

OS ANÕES FEITICEIROS

(CONTO PARA CRIANÇAS)

Manoel Fonseca e Joaquim Cardoso sahiram um dia de casa, deixando a pobre aldeia onde moravam, para correr mundo, procurando trabalho em que ganhar honradamente a vida.

Ao cabo de muitas semanas de jornada, longa e difficil, cheia de privações, á hora do anoitecer, emquanto caminhavam por uma floresta, cansados de tanto andar, ouviram imprecistamente os sons longinquos de uma deliciosa musica, cada vez mais distinctos, mais sonoros, á proporção que se iam approximando.

Era uma harmonia extranha, mas tão suave ao mesmo tempo, tão encantadora, que esqueceram a fadiga sentida depois de tão penosa viagem, para se encaminharem a toda a pressa em direcção ao logar de onde pareciam vir aquelles dulcissimos sons.

A lua brilhava, magestosa e clara, quando chegaram á encosta de um outeiro pouco elevado. Ahi viram numeroso grupo de pequeninos homensinhos e pequeninas mulheresinhas, dansando, de mãos dadas, fazendo roda, como na brincadeira da *Sinha vuvuinha das bandas d'além*.

No centro, estava um velhinho, mais bem vestido que os outros, imponente, com a sua longa barba muito branca, que lhe chegava até quasi os joelhos.

Assim que o velho — que era o rei daquelles anõesinhos — avistou os dois companheiros, fez-lhes amistoso signal com a mão, para que se approximassem. Os dansarinos abriram a roda, deixando passagem franca.

Joaquim Cardoso, que era um pouco corcunda, e ousado como a maior parte das pessoas assim defeituosas, penetrou no circulo, sem a menor hesitação. Manoel Fonseca, mais acanhado e timido, vendo a resolução do camarada, resolveu-se a imital-o. Fechou-se em seguida a roda dos alegres foliões, que recomeçaram as suas musicas, bailados e cantigas.

Os dois amigos estavam admirados. Era a primeira vez que viam homens e mulheres, perfeitos como todo o mundo, sympathicos, bonitos, bem trajados, com a unica differença de que o mais alto não chegava a ter um metro.

Contemplavam com espanto aquella scena, quando cessou de subito a cantoria. O anãozinho-chefe, sahindo do logar em que estava, tirou da algibeira uma grande navalha afiada e reluzente, dirigindo-se para elles.

Sem pronunciar palavra, n'um abrir e fechar d'olhos, agarrou os dois viajantes — primeiro um, depois o outro — e raspou-lhes completamente a cara e a cabeça.

Em seguida falou: — « Vocês fizeram muito bem em consentir que eu os barbeasse. Em paga, vou dar-lhes um presente. Levem comsigo um bocado d'aquelle coke que alli está. »

Apontou para um monte de carvão que havia ao lado; e os dois, obedecendo, encheram os bolsos de pedras de varios tamanhos, embora não pudessem atinar para que serviriam ellas.

Sahindo d'alli, caminharam para a villa mais proxima. Na estalagem onde pernoitaram, de tão fatigados, que estavam, dormiram assim mesmo vestidos, esquecendo-se até de tirar os pedaços de carvão de pedra que haviam guardado nas algibeiras das calças.

Pela manhã, ao despertarem, quando iam levantar-se, sentiram-se extraordinariamente pesados, quasi sem poderem mover-se.

Lembraram-se, então, do presente dos anõesinhos e foram vel-o.

Em vez dos pedaços de coke, feios e pretos, foi com sorpreza e contentamento que encontraram lindissimos e enormes diamantes de extraordinario valor. Em logar, tambem, da cabeça pellada e da cara lisa que cada um d'elles tinha ao adormecer, viram-se remoçados, com bons cabellos e bellas barbas.

Estavam ricos. Mas o corcunda Joaquim Cardoso não se contentou com a sua sorte. Não quiz continuar a jornada n'aquelle mesmo dia; e, mal anoiteceu, dirigio-se sósinho — porque Manuel Fonseca recusára-se a acompanhal-o — para a montanha dos anõesinhos.

Chegado ahi, repetiu-se ponto por ponto a scena da vespera. Depois que o rei dos anões o barbeou, mandou-o apanhar o carvão.

Joaquim, que se tinha prevenido, encheu dois grandes saccos, e transportou-os difficultosamente á hospedaria, arfando de cansaço, suando com abundancia.

No dia seguinte, despertou cheio de curiosidade, pela madrugada. Correu pressuroso a vêr os saccos. Ao abril-os, centenares de sapos pularam-lhe em cima, invadindo o quarto.

Ficou desesperado, mas lembrou-se de que era ainda muito rico, possuidor dos brilhantes da primeira noite, que havia guardado dentro de uma caixa. Foi contemplal-os: porém haviam tornado á sua primitiva fórma. E elle estava outra vez pauperrimo, como sahira de sua aldeia!

Para cumulo do caiporismo, e castigo da sua desmedida ambição, viu-se sem um fio de cabello ou de barba, e a sua corcunda augmentára de tamanho.

Manuel Fonseca, consolou-o, pondo á sua disposição metade dos diamantes que possuia, depois de aconselhal-o a que para o futuro, não fosse tão ambicioso de riquezas, e se contentasse com a sorte.

Heitor Vasco.

THEATROS

Ah! se eu tivesse doze contos de réis! se eu tivesse doze contos de réis!...

A's vezes chego a pensar no suicidio. E' um direito! é um direito de quem se sente mal aquinhoado por Deus, na distribuição parcial e injusta que Elle faz dos bens terrestres! Porque tem o conde de Figueiredo dez mil contos? Porque é que o meu tio Orozimbo é dono da Fazenda do Descalvado? Porque é que o sr. Mayrink é dono do palacete Nova Friburgo? e porque é que eu não tenho dinheiro nenhum? e porque é que eu não sou dono de nada, nem mesmo do meu nariz?... Chego a pensar no suicidio, como n'uma carta de alforria, quando penso n'isto! Vejam os senhores; preciso agora de doze contos de réis e...

— Para que?—perguntarão. Para tomar um quinhão da Empreza Constructora de um theatro digno de nós,—empreza de que se fez propagandista o meu illustre collega Arthur Azevedo. Segundo Arthur, seiscentos contos nossos bastariam para a construcção de um theatro egual ao de *D. Amelia*, em Lisboa. Os quinhões seriam 50, de 12 contos cada um. Em dois annos, se tanto, teriamos um theatro nacional, e ficariamos livres d'essas hediondas estrebarias? a que se acolhem hoje, no Rio de Janeiro, as companhias que veem do estrangeiros... Ah! se eu tivesse doze contos!...

Não tenho! Tenho inimigos, tenho rheumatismos, tenho mais de vinte annos, tenho dyspepsia, tenho credores, tenho muitas cousas: mas não tenho doze contos de reis! Parece impossivel, mas é certo. Assim, não posso dar ao meu amigo Arthur Azevedo a mais clara prova da minha adhesão á sua bella ideia, tomando um dos quinhões da empreza. Mas, quem dá tudo quando tem, fica com a consciencia tranquilla... Dou á ideia o applauso d'esta columna, e faço votos para que os favorecidos da fortuna lhe deem um apoio mais efficaz do que o meu.

Está dando excellentes representações no Lyrico a companhia dramatica Italiana Modena. O sr. Cuneo é um bom actor, modesto, sem grandes pretenções. Zaira Tiozzo é bonita e intelligente. As peças são boas. Mas o publico não vae lá. Peior para elle!

Puch.

Letícia Pedruzzi Fonseca 181

8
A CIGARRA
O COLOSSO DO JARDIM BOTANICO
Comprados os biscoitos para a Zézé — XYZ parte a esperar o bond
E esperam-o pacientemente a lembrar-se que em outras cidades as companhias de viação construem estações onde os viajantes podem esperar os carros ao abrigo de chuvas e de soalheiras.
Vinte minutos depois a enchurrada é de tal ordem que elle navega pelas ruas da cidade co vento S.O. Sem escala pelo Flamengo, infelizmente.
depois o direito — é uma distracção.
Entretanto, como a agua sobe, para não molhar os dois pés ao mesmo tempo, levanta primeiro o esquerdo
AQUI JAZ UM OPEROSO CIDADÃO VICTIMA DA SUA OBSTINAÇÃO EM ESPERAR UM BOND DO FLAMENGO NUM DIA DE CHUVA (DAGUA).
NB. Não foi o bond que o levou para a ETERNIDADE — FOI UMA PNEUMONIA. PN. AM.
A MEU OPERO
A MEU SOGRO.
EPILOGO.

3.34

Capítulo IV

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*, n.1, 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 maléficas, nem às invocações cabalísticas, nem às artes do Demônio: seduzirá com a sua sin-

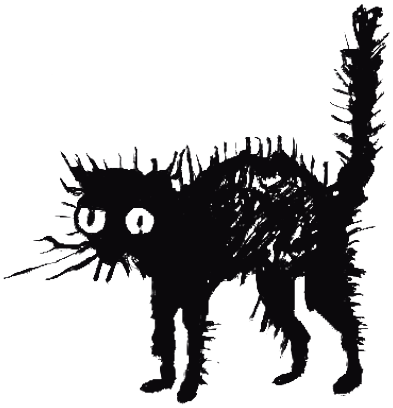
> ceridade, a sua formosura, a sua alegria inalterável, – e os sonetos, e as crônicas, e os contos, e as fantasias, e as caricaturas, e os retratos, e toda a sua cega e incondicional paixão pela Arte. **Não Arte guindada e complicada: mas arte pura, sóbria, verdadeira, sem arrebites, sem bambinelas, sem berloques, ao alcance de todos.** E será indiscreta... E dirá o que sabe... E imaginará o que não sabe... E enfeitiçará todo o Brasil... (A BRUXA, n.1, 1896, p. 2, grifo nosso).

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 1, 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. Temos, a seguir, 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, n.1, 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 (TINHARÃO, 2000 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, n. 39, 1896, capa).

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 Jr.:

> 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 JR., 1974, p. 193-194).

4.1

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 *O Antônio Maria*, publicada em Portugal, comenta o sucesso d'*A Bruxa* e faz elogios ao trabalho de Julião:

4.1 Nota de falecimento de Isidoro Bevilacqua. *A Bruxa*, nº 51, 1897, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

> *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 (O ANTÔNIO MARIA, n. 436, 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 4.1):

> Falleceu nesta capital o velho e estimadissimo artista Isidoro Bevilacqua, na avançada edade de 85 annos. Nasceu em Genova, em 1813; veio para o Brasil aos 22 annos, e aqui viveu, envelheceu e morreu, sempre trabalhando, sempre dedicando todos os seus esforços ao adiantamento da nossa cultura artística. Em 1846 fundou o magnifico estabelecimento musical e de impressão, onde se imprime *A Bruxa*. Aos seus filhos, Alfredo e Eugenio

Bevilacqua, herdeiros do seu nome honradissimo, apresentamos sinceros e comovidos pezames (A BRUXA, nº 51, 1897, 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 maioria das ilustrações foi elaborada por Julião Machado, intitulado diretor-redator. De um total de 64 exemplares, com no mínimo quatro ilustrações novas em cada número, apenas treze 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.

4.2 Título ilustrado da seção *O Carrilhão da Bruxa*. A Bruxa, n. 5, 1896, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.3 Título ilustrado da seção *Política*. *A Bruxa*, nº 5, 1896, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.4 Título ilustrado da seção *Teatro*. *A Bruxa*, nº 5, 1896, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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*, *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 4.2). 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 4.3). *Teatro* 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 4.4).

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 JR., 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).

No artigo *Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XX*, 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 dezoito deles as chamadas "narrativas fesceninas", assinadas por seu pseudônimo Caliban. Dentre os poetas, o destaque era Guimarães Passos, que colaborou com dezoito produções, assinando com seu próprio nome catorze 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 publicada"[15] (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 empresa divulgou em sua capa que aceitava encomendas de qualquer trabalho que

15 *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, p. 14-20).

se entendesse como arte gráfica, 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, nº 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*, nº 59, 1897, 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.

4.5

4.6

4.5 Capa da edição publicada em policromia. *A Bruxa*, nº 61, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.6 Páginas 4 e 5 da edição publicada em policromia. *A Bruxa*, nº 61, 1897, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.5 e 4.6). 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).

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

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 4.7A).

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. 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.

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. Seu rosto e seu braço foram compostos com espargido amarelo e *Ben-Day* reticulado vermelho (FIGURA 4.7B).

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.

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. 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.

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. 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.

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.

2) Fundo amarelo com *Ben-Day* reticulado vermelho e formas chapadas por pinceladas.

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.

4) Espargido amarelo no fundo com pinceladas soltas vermelhas e, por cima, um padrão *Ben-Day* listrado azul. Na base e no topo há áreas pinceladas em marrom, ou seja, sobreposição de espargido concentrado azul em cima do fundo vermelho (FIGURA 4.7C).

5) Pinceladas soltas em amarelo e vermelho, e algumas áreas sobrepostas formando a cor laranja.

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

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.

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.

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.

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

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 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.

4.7a Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "Imprensa".
A Bruxa, nº 61, 1897, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

Técnicas empregadas

Ben-Day

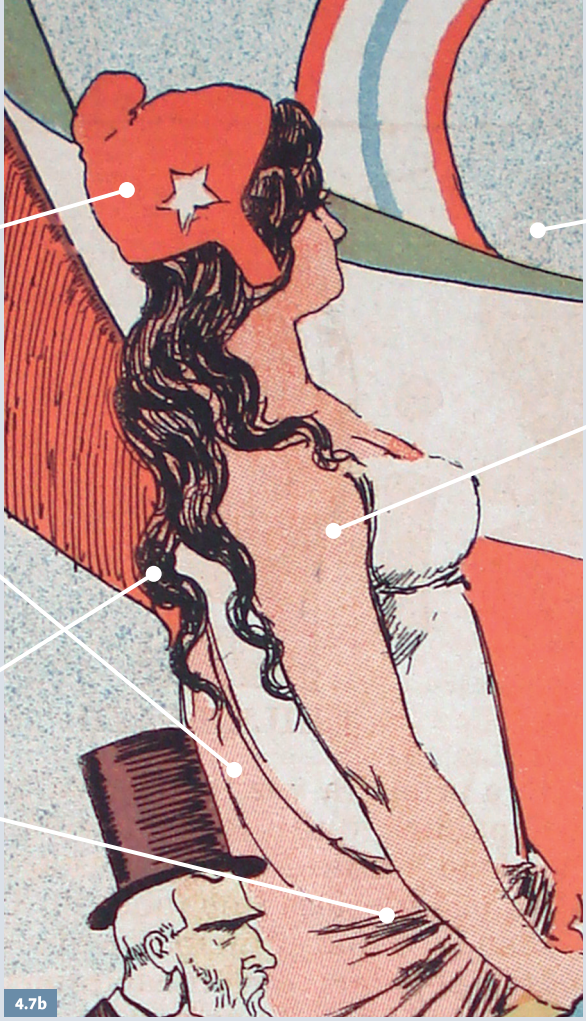
Espargido

Pincel

Bico de pena

Ordem de impressão

Amarelo, vermelho, azul e preto



4.7b

4.7b Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "República". *A Bruxa*, nº 61, 1897, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

4.7c Detalhes das técnicas e ordem de impressão empregadas na figura da "República". *A Bruxa*, nº 61, 1897, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.

4.7c

4.8

4.8 Capa especial da edição comemorativa de aniversário. *A Bruxa*, nº 52, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.8):

> 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, nº 52, 1897, 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 freqüentada, mirou os prédios de em torno, torceu o nariz, e achou que A Bruxa recém-chegada não tinha o palácio que convinha à sua formosura e à sua graça. [...] (A BRUXA, nº 52, 1897, p. 1 e 2).

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, nº 52, 1897, 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, nº 52, 1897, 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, nº 52, 1897, 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 caiam 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 caia 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, nº 53, 1897, 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* despretensioso 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,

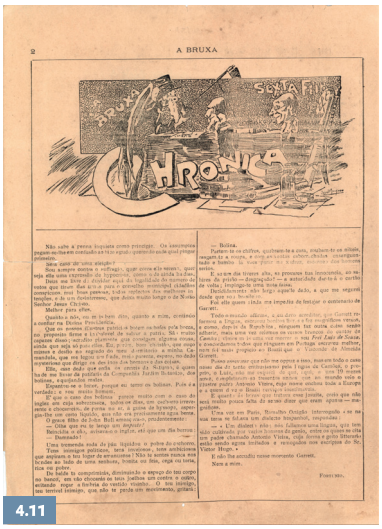
Avelino Leite Pereira, Angelo Bevilacqua, João Carlos de Oliveira (da casa Filiponi), Emílio de Menezes, Coelho Netto, Osório Duque Estrada, Luiz Murat, João Gutierres, Alfredo Muzzo, Gastão Bilac, Jarbas Loretti, Dr. Oscar Godoy, Dermeval da Fonseca, Antonio Salles, Joaquim Carvalheiro, Alvaro Rocha, 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, Emílio 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. Ignez 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, nº 53, 1897, 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,

4.9

4.10



4.11

4.9 Capa da última edição da revista *A Bruxa* publicada. *A Bruxa*, nº 64, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.10 Capa d'*A Bruxa*, 1899. *A Bruxa*, ano 4, nº 9, 1899, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.11 Página interna d'*A Bruxa*, 1899. *A Bruxa*, ano 4, nº 9, 1899, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.9). Ao lado, foi publicado um texto anunciando a interrupção da publicação.

> 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, nº 64, 1897, 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 4.10 e 4.11) (SIMÕES JR., 2007, p. 254).

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).

Capas

As capas dos periódicos são sempre o cartão de apresentação dos mesmos, a área destinada a impactar e seduzir o leitor (FERREIRA JR., 2003, p. 15). Por esse motivo, é local nobre das edições, composto por cabeçalhos muitas vezes requintados, ilustrações e textos

4.12

4.12 Capa inaugural. *A Bruxa*, nº 1, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.12). O cabeçalho das capas dos exemplares 2 a 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 nº 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 4.13 e 4.14).

Depois dessas experiências iniciais, no exemplar de nº 6, passou a ser publicado o cabeçalho definitivo da revista (FIGURA 4.15). 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 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 nº 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 é destacada a informação: "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 4.16). 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 nuanças e meios-tons, característica marcante da produção litográfica das revistas ilustradas brasileiras no século XIX (FIGURA 4.17). 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*** 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***.

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.

4.13 Cabeçalho, nº 2, 1896. *A Bruxa*, nº 2, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

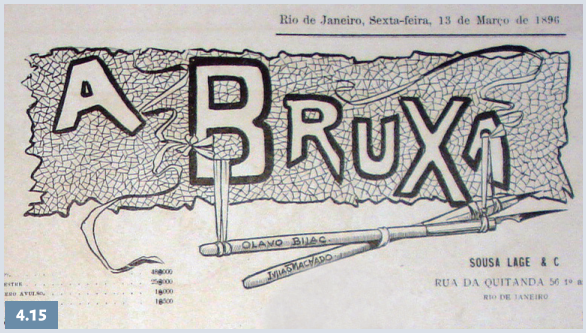
4.14 Cabeçalho publicado nos números 3, 4 e 5, 1896. *A Bruxa*, nº 5, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.15 Cabeçalho publicado em diversas edições. *A Bruxa*, nº 6, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

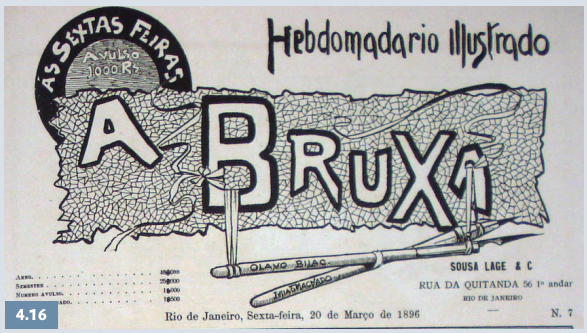
4.16 Cabeçalho publicado entre os números 7 e 17, 1896. *A Bruxa*, nº 7, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.13

4.14



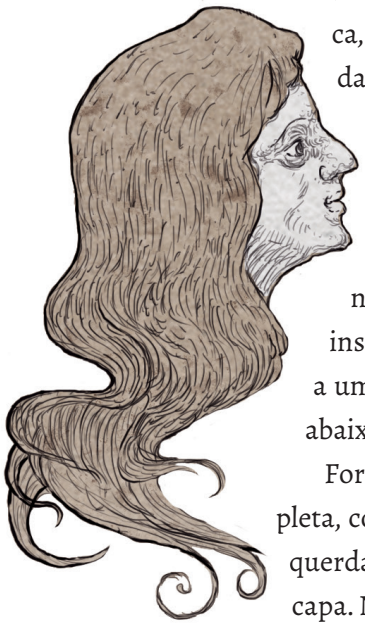
4.15



4.16

4.17

4.17 Novo cabeçalho publicado a partir do nº 48, 1897. *A Bruxa*, nº 48, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



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.

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. 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 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 ao lançamento de sua obra *A Capital Federal* (FIGURAS 4.8, 4.18 e 4.19). Todas elas davam ênfase à ilustração, e não havia elementos que lembrassem a estrutura utilizada comumente.

4.18

4.19

4.18 Capa comemorativa de ano novo. *A Bruxa*, nº 46, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.19 Homenagem ao lançamento da obra *Capital Federal*, de Arthur Azevedo. *A Bruxa*, nº 54, 1897, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 oito 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 as restantes, ao texto.

O formato das páginas, 26 cm de largura por 34,5 cm de altura,[16] permaneceu o mesmo em todos os exemplares publicados da revista. A mancha gráfica mantinha o mesmo tamanho, 21,6 cm de

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

largura por 29,4 cm de altura, sendo delimitada por uma caixa de fios simples que a destacava das 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.

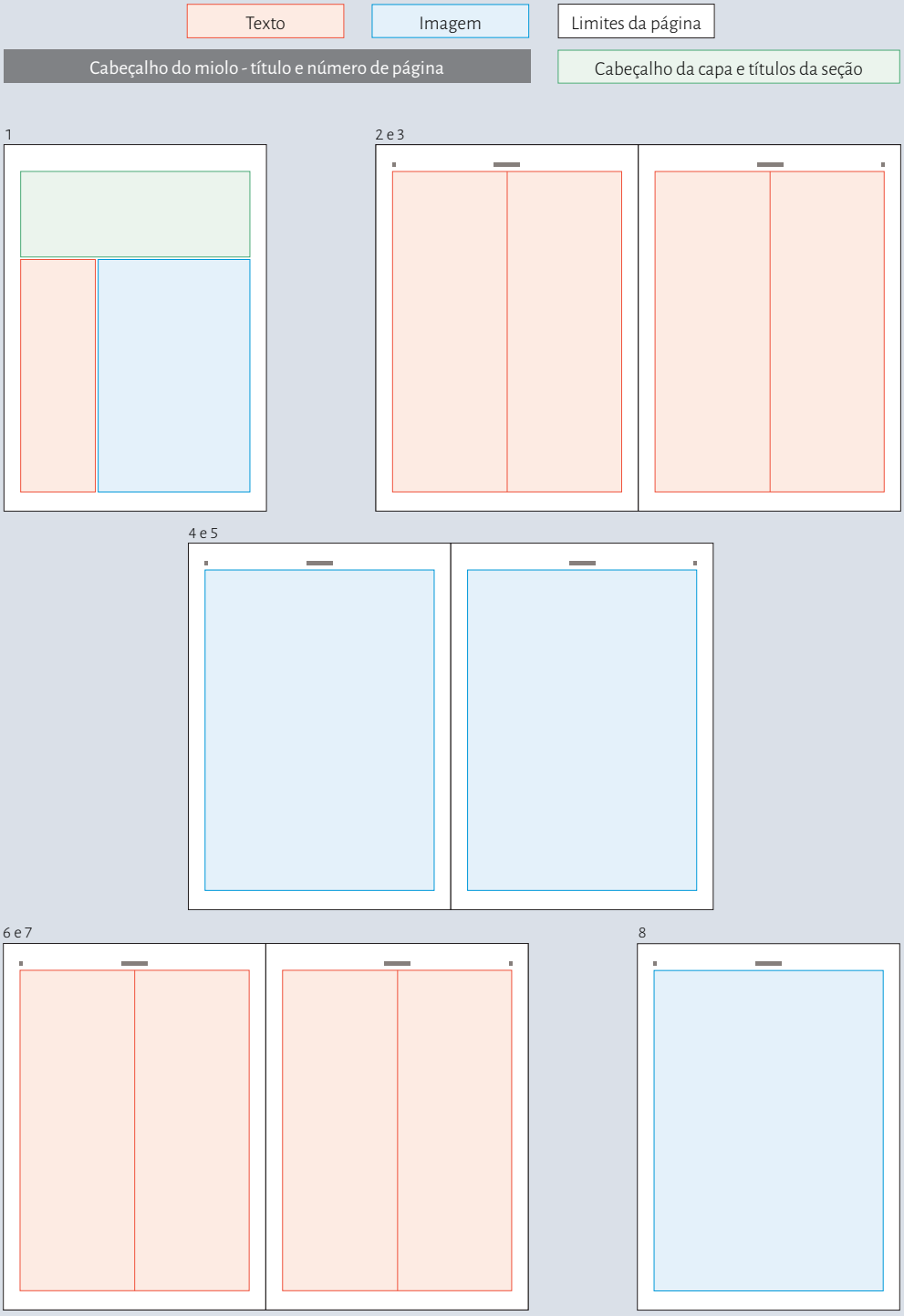
Como a estrutura de apresentação do conteúdo era fixa, foi possível identificar o diagrama de construção da publicação. Existia uma grade fixa que servia de base para grande parte dos números publicados e algumas modificações previsíveis e repetidas, tais como a união das páginas 4 e 5, dedicadas à ilustração, 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 4.20 e 4.21).

4.20 Estrutura básica das páginas d'*A Bruxa*.

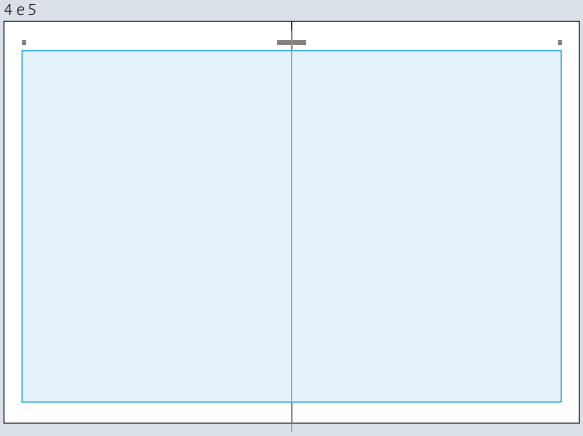


4.21 Variações na estrutura básica das páginas d'*A Bruxa*.

2 e 3

4.21 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.

4 e 5



4.22 Página com publicação de vinhetas que invadiam a área das margens. *A Bruxa*, nº 4, 1896, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.22

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, consequentemente, 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 4.22).

> 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, 2005b, p. 84-87).

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 números 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 dezesseis 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*.

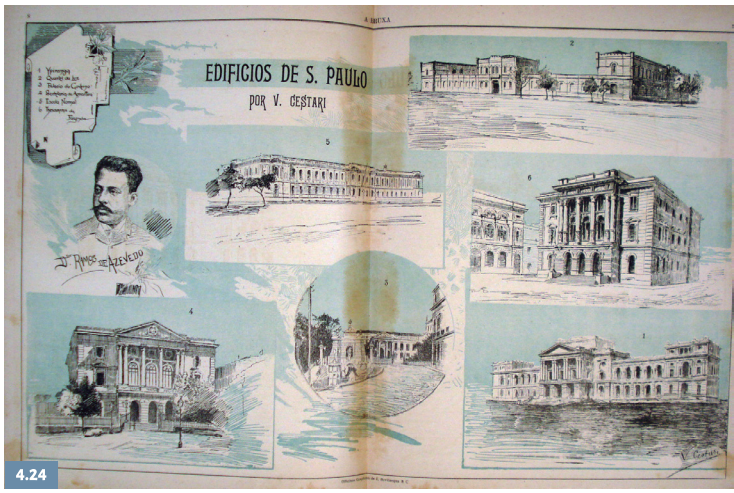
Na edição anterior (nº 12), foi publicada uma chamada para divulgar o número especial da revista, sendo a única vez em que

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, nº 12, 1896, capa).

A revista se vangloriou por ser a primeira publicação a apresentar oito páginas de texto e oito 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

4.23



4.24

4.23 Capa da publicação especial dedicada ao estado de São Paulo. *A Bruxa*, nº 13, 1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.24 Retratos apresentando os edifícios públicos de São Paulo, por Virgílio Cestari. *A Bruxa*, nº 13, 1896, p. 8 e 9. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

informações fixas sobre a edição figuram na base da página, sem destaque (FIGURA 4.23).

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 4.24). 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).

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 4.25). 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, 2005b, 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 4.26). 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 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.

4.25

4.26

4.25 Retratos dos antigos membros do governo de São Paulo, por Ângelo Agostini. *A Bruxa*, nº 13, 1896, p. 5. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.26 Retratos dos novos membros do governo de São Paulo, por Julião Machado. *A Bruxa*, nº 13, 1896, p. 12. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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

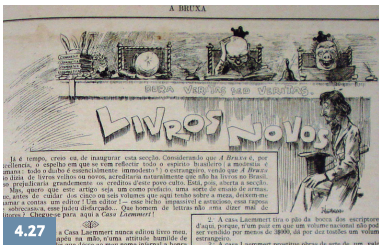
> São agentes gerais d'*A Bruxa*, podendo tratar de todos os negócios relativos a esta empresa: em São Paulo, o Sr. João de Arruda Leite Penteado, rua da Boa Vista, 3 A, e, em Santos, os Srs. B. Pinto Magalhães & C., rua de Santo Antônio, 86 (A BRUXA, nº 28, 1896, capa).

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, nº 33, 1896, 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).



4.27 Título ilustrado da seção Livros Novos. A Bruxa, nº 10, 1896, p. 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.27). 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 secção. Considerando que *A Bruxa* é, por excellencia, o espelho em que se vem refletir todo o espírito brasileiro (a modstia é humana: todo o diabo é essencialmente immodesto!) o estrangeiro, vendo que *A Bruxa* não dizia de livros velhos ou novos, acreditaria naturalmente que não ha livros no Brasil. Isso prejudicaria grandemente os creditos d'este povo culto. Está, pois, aberta a secção.
>
> Mas, quero que este artigo seja um como prefacio, uma sorte de ensaio de armas. Que, antes de cuidar dos cinco ou seis volumes que aqui tenho sobre a meza, deixem-me chamar a contas um editor! Um editor! – esse bicho impassivel e astucioso, essa raposa de sobrecasaca, esse judeu disfarçado... Que homem de lettras não ama dizer mal de editores ? Chegue-se para aqui a *Casa Laemmert!* [...] (A BRUXA, nº 10, 1896, 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 brochurador do Brasil: por isso mesmo, presta um grande serviço às letras brasileiras! (A BRUXA, nº 10, 1896, 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, nº 10, 1896, 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, nº 10, 1896, p. 7).

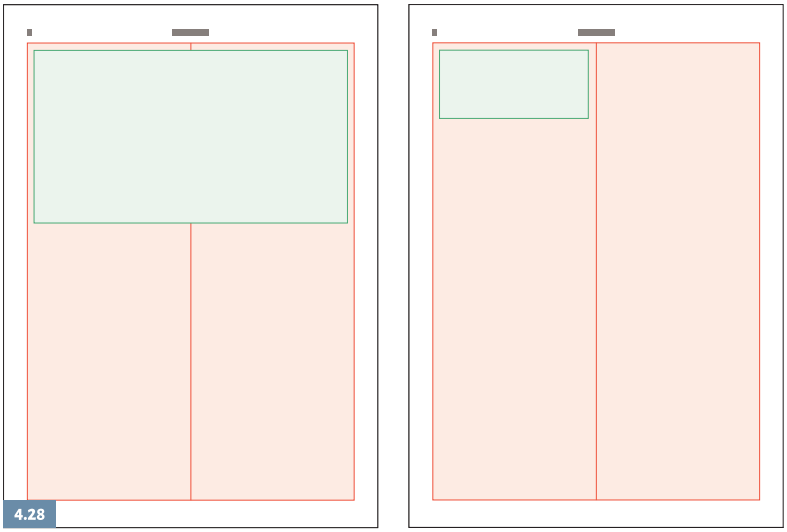
A assinatura diabólica fez jus ao teor do extenso e impactante texto publicado. A seção foi inaugurada da forma mais chamativa possível e, depois, se tornou frequente nas páginas d'*A Bruxa*.

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 (FIGURA 4.28). 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.



4.28 Estrutura com previsão de inserção de título em 2 ou 1 coluna. Crédito: Thaís Imbroisi.

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

4.29 Ilustração utiliza toda a área das páginas 4 e 5, disposta com sentido de leitura alterado em 90 graus. *A Bruxa*, nº 28, 1896, p. 4 e 5. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 eram as de números 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 (números 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 4.29).

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 4.30). Além disso,

4.30

4.31

4.30 Espaço em branco em torno das vinhetas, que eram sempre centralizadas na coluna de texto, deixava as páginas mais limpas e claras. *A Bruxa*, nº 7, 1896, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.31 Publicação de novas vinhetas a partir do nº 55: essas ocupavam toda a extensão da coluna de texto. *A Bruxa*, nº 56, 1897, p. 6-7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 4.32). Considerando o mote analisado, basicamente, as mesmas vinhetas foram utilizadas do primeiro ao último exemplar 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 4.31). Essas vinhetas representavam grafismos, uma lua em meio 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.

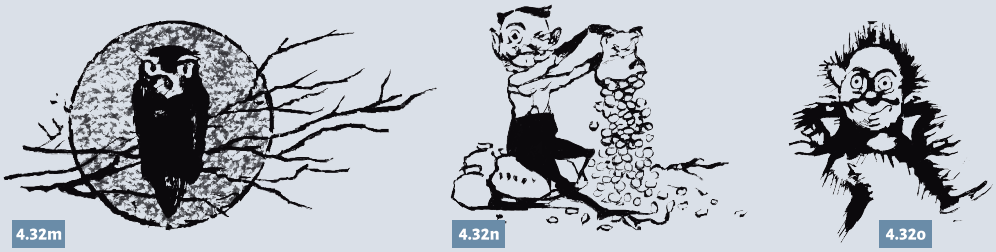
As técnicas de produção das imagens e de impressão da revista possibilitaram as experimentações feitas em suas páginas. O grande número de vinhetas, diagramadas nas páginas de texto, arejavam e deixavam a mancha gráfica com aparência mais clara e alegre.

4.32a, b, c e **d** Vinheta. A Bruxa, nº 11, 1896, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.32e, f, g, h e **i** Vinhetas d'*A Bruxa*, nº 11, 1896, p. 3. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

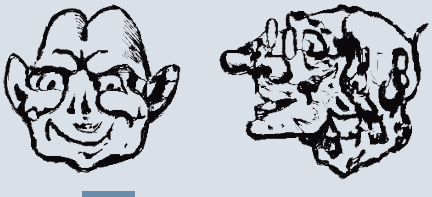
4.32j e **k** Vinhetas d'*A Bruxa*, nº 3, 1896, p. 6. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

4.32l

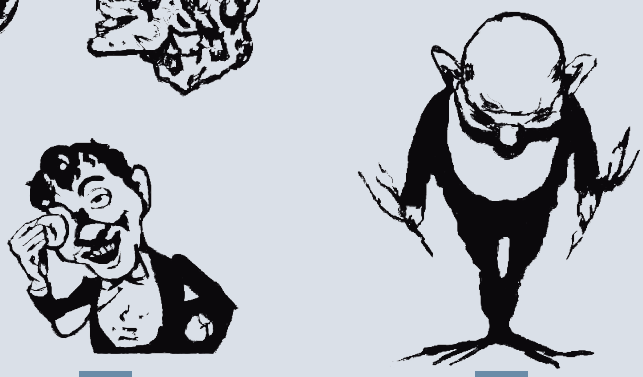


4.32m 4.32n 4.32o

4.32l, m, n e **o** Vinhetas d'*A Bruxa*, nº 3, 1896, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



4.32p



4.32q 4.32r

4.32p, q e **r** Vinhetas d'*A Bruxa*, nº 3, 1896, p. 2. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 dessa 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 1.

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, nº 6, 1896, 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 oito 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. Isso 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 intitulando-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*. 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 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 4.33 e 4.34).

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.*

4.33

4.34

4.33 Página do suplemento comercial impressa em cor laranja. *A Bruxa*, suplemento comercial, ano 1. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
4.34 Capa do suplemento comercial impresso na cor verde. *A Bruxa*, suplemento comercial, ano 1. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

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 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 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'*A Bruxa* as características que contribuíram para seu sucesso estavam amadurecidas. Tanto que *A Cigarra* usa a mesma tecnologia d'*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.

Fac símile d'*A Bruxa*

A seguir, será apresentada uma edição fac-símile da revista *A Bruxa*, onde podem ser observadas as características discutidas neste capítulo, tais como: a estrutura das páginas, o logotipo da capa, o uso de duas cores, a inserção de vinhetas e títulos decorados nas páginas de texto, a construção das ilustrações e o uso da tipografia em diferentes funções no layout. A edição contempla o suplemento comercial da revista, integralmente ilustrado por Julião Machado, que vinha como uma capa para a publicação. Essa apresentação é uma oportunidade de folhear uma edição completa e se deixar seduzir pela *Bruxa*. As imagens a seguir (FIGURAS 4.35 a 4.44) são referentes à edição nº 12, de 1896.

ÁS SEXTAS FEIRAS

Avulso 1000 Rs.

Hebdomadario Illustrado

A BRUXA

OLAVO BILAC

IVILA MACHADO

Anno	48$000
Semestre	25$000
Numero avulso	1$000
Numero atrazado	1$500

SOUSA LAGE & C

RUA DA QUITANDA 56 1º andar

RIO DE JANEIRO

ANNO I — Rio de Janeiro, Sexta-feira 24 de Abril de 1896 — N. 12

A BRUXA

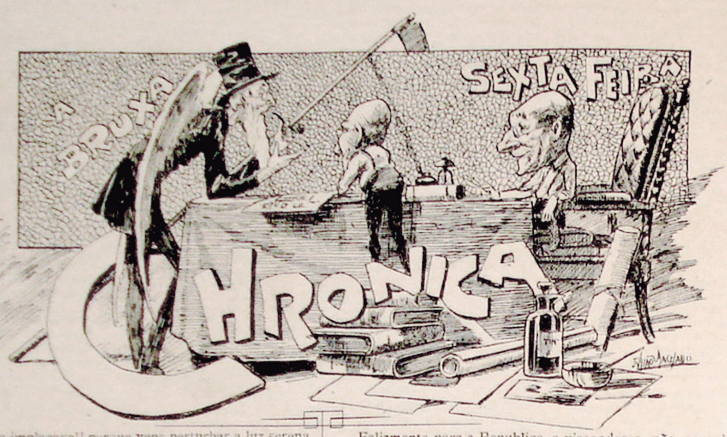
O proximo numero d'*A Bruxa* (n. 13), terá 16 PAGINAS. Metade d'esse numero será consagrada ao Estado de S. Paulo, para commemorar a posse do novo presidente, Dr. Campos Salles. Para que todo o numero não fosse absorvido por assumptos paulistas, deliberou a empreza d'*A Bruxa* augmentar o numero das paginas. E' a primeira vez que uma folha hebdomadaria, no Brasil, dá oito paginas de texto e oito paginas de illustrações.

N'esse numero 13 (1 de maio), cuja edição vae ser de dez mil EXEMPLARES, collaboram: **Angelo Agostini**, com uma pagina de illustrações; **Belmiro de Almeida**, com um grande desenho allegorico e uma pagina de caricaturas; **Virgilio Cestari e Rodrigo Soares**, com duas paginas de desenhos; **Coelho Netto**, com um artigo sobre a Escola Normal de São Paulo; **Luiz Murat**, com uma poesia; **Guimaraens Passos**, com uma chronica; **Valentim Magalhães**, com uma poesia.

Uma dôr de dentes no dia 21 de Abril

— Ora, cebo! Quem diria, ó bravo Tiradentes, que por tua causa até os dentistas fechariam hoje!...

4.35



O' Sciencia implacavel! porque vens perturbar a luz serena dos olhos femeninos? Sabios, melancholicas cegonhas, porque viveis a esgarçar o veu denso de Isis? deixae em paz os mysterios! Que será de nós, homens idealistas, no dia em que resplandecer desvelada a face magnifica do Mysterio? Deixae-nos com um pouco de ignorancia: a Alma precisa da Noite para sonhar, e se nos pretendeis dar um dia infindo, de grande luz, com todos os horizontes esclarecidos, como poderemos viver sem esse dôce consolo do Ideal que é a ventura suprema do espirito?

Fostes sorprehender as grandezas irradiantes com o telescopio, essa lente lasciva e mais indecorosa do que os velhos biblicos porque não se cança de espiar os astros nús no ceu: Venus, a immaculada, e Saturno, o purpureo; com o microscopio, achastes a composição das carnes adoradas, e viestes explicar, cynica e friamente, que as espaduas marmoreas e os labios humidos e os pequeninos seios e... não passam de um viveiro de vermina: e nós hoje, desconsolados, sabemos que os nossos beijos de túpilo cahiram, como corvos, sobre um fervilhante fumeiro de larvas.

O' Sciencia! Porque não nos deixaste illudidos?

O mundo não pode ser um grande laboratorio, porque nem todos nasceram para analysar chimicas: é necessario deixar aberta para a região do Ideal uma larga e alta janella, por onde entrem o perfume amavel dos lyrios e a luz doce e contemplativa dos luares. Fazer do universo um cerrado e lugubre gabinete de experiencias é cousa que se não deve admittir, a bem da Felicidade Humana.

Queria que visses, Röntgen, mestre photographo do invisivel, queria que visses, domador dos raios X, as lagrimas que rolaram copiosamente dos olhos tenebrosos da viscondessa M. A viscondessa M...! E' uma *antigo regimen*, sebastianista por amor á cortia heraldica que orna a portinhola do seu *landau* — preoccupa-se mais com a volta de certo figurino do que com a possibilidade da restauração. E' uma *antigo regimen* por chic: falla nos exilados com pena, e lamenta que o presidente da Republica não institua *garden-parties* em Petropolis, entendendo, com certa razão, que não pode haver governo sem recepções, sem bailes, sem toilettes, sem tausto. Preferia que a Republica, em vez de Federativa, fosse Decorativa... ideias de mulher formosa (vinte oito annos, morena) mas não conspira... Se conspirasse! pobre moção! que seria de ti, garantia forte das Instituições patrias?...

Felizmente para a Republica, a viscondessa não conspira, chora. Ah! Röntgen, homem frio, sempre daria eu alguma cousa para que visses uma só das lagrimas da viscondessa! Não são propriamente as lagrimas que impressionam: mas os olhos que as derivam. Ah! mestre photographo! se pudesses transportar-te a um certo cantinho tépido e cheiroso que eu conheço... se visses a senhora d'esse pequenino reino de flores e de *bibelots* no seu throno, que é um molle divan de seda cor de cereja, se lhe ouvisses a voz, ah! Röntgen! Röntgen!

Deu-se o caso commigo. Foi ante-hontem. Estava eu a compor um amavio (porque devo dizer aqui á puridade: sou eu quem entretem o amor entre os casaes)... compunha o meu amavio para um certo cavalheiro cuja esposa... ah!... quando um farfadet veio interromper o meu trabalho melindroso entregando-me um bilhetinho que trazia, em aroma, a assignatura da viscondessa. Ella só usa *Cherry-Blossom*. Li: « Vem, preciso de ti; estou perdida. » Esse appello, afflicto como o da moça de Sunam, fez com que eu abandonasse philtros e retortas, e abalasse para a casa da viscondessa. Encontrei-a lavada em lagrimas, os olhos roxos, soluçando. Vendo-me, teve uma exclamação desesperada: « Ah! meu amigo! estou perdida! » Tomei-lhe as mãos e, carinhosamente, beijando-lhe os olhos molhados, interroguei-a. « Estou perdida! Não sei que vai ser de mim... Não sei que vai ser de mim! Meu marido é um Othello... Mata-me! Ah! Furfur... »

*

Vi, rapidamente, a tragedia: ella, cahida sobre o divan, com um punhal no coração, o visconde terrivel, no seu amplo *robe de chambre*, declamando, ameaçando, invectivando... e eu pedindo garantias...

« Esqueceste aberto o teu cofre de laca e o visconde encontrou a tua correspondencia de amor?—Qual! muito peior, Furfur! muito peior! O visconde não seria capaz de revolver o meu cofre. Raramente corre o reposteiro de um *boudoir*... mas, dentro em breve, tudo saberá, tudo! » « Desconfias da tua creada? » « Julia! pobre Julia! Pois não adivinhas, Furfur? o visconde vem fazer em casa experiencias com o apparelho denunciador. Os raios X vão desvendar o meu coração e elle verá que tu lá estás. Estou perdida, Furfur! irremissivelmente perdida! » E desatou a chorar encostada a meu peito.

Realmente... Maldito seja o descobridor d'esse raios incognitos! Maldito seja Röntgen, o photographo do invisivel! Abelhas, vai desapparecer o segredo do vosso mel! damas, vão ser conhecidos os vossos amores inconfessaveis! Nada se po-

4.36

derá fazer atraz das portas, as muralhas serão inuteis, os biombos cousas vãs. Ninguem poderá dizer que está longe das vistas do mundo, entre quatro paredes: ahi está a photographia atravez dos corpos espacos para desvendar escandalos. Pobres damas! Miserandas abelhas! Uma senhora, por mais saias que traga, apparecerá sempre á luz dos raios X, nua como a Verdade no esplendor da belleza plastica; um homem, mesmo que se carregue de ceroulas, será sempre, photographado, um adamita indecoroso. Vamos entrar n'um periodo de semvergonhismo; e já que são inuteis as paredes discretas e as roupas pudicas, melhor é que sejam demolidas as primeiras e queimadas as segundas, e vivamos como os nossos primeiros pais: em campo aberto, e nús, promiscuamente...

De que servem grossos muros que nada escondem? para que pesados pannos que nada encobrem? vivamos ao tempo e á fresca—a photographia de Röntgen vê atravez dos corpos como o olhar da Providencia...

Tens razão, amada minha! vais ser devassada... mas, se me permittes a verdade, ouve: eu creio que o unico sorprehendido não será o visconde: eu mesmo, quem sabe? eu mesmo terei ensejo de perguntar-te, vendo o teu coração illuminado:

«Quem é aquelle sujeito de cavaignac ruivo, alli no ventriculo esquerdo?»

Está bem.. não chores mais. Que importa um cavaignac ruivo, se agora és minha? Se teu marido descobrir alguma cousa do teu segredo, applica-lhe o apparelho, e talvez lhe encontres no coração a imagem da tua creada Julia.

Röntgen lucet omnibus. Enxuga o pranto e vamos ao nosso samovar das cinco.. e descança, porque, apezar de todos os inventos, o coração da mulher ha de ser sempre um mysterio...

Fuzfuz.

CREPUSCULO

(INEDITO)

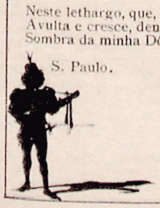
Todas as cousas teem o aspecto vago e mudo,
Como se as envolvesse uma bruma de incenso;
No alto, uma nuvem só, num nastro largo e extenso,
Precinta do céu calmo a cariz de velludo.

Tudo, o campo, a montanha, a rocha de alto agudo,
Se esfuma numa suave aqua—tincta... e, suspenso,
Espalhando se no ar, como um nevoeiro, denso,
Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.

Nest'hora, muita vez sinto um molle cansaço:
Como que o ar me falta, e a força se me exgotta...
Som de Angelus moroso a rolar pelo espaço...

Neste lethargo, que, pouco a pouco, me invade,
Avulta e cresce, dentro em mim, essa remota
Sombra da minha Dôr e da minha Saudade...

S. Paulo.



Francisca Julia da Silva.

«Romance de fogo... leitura escaldante.. romance de scenas ao vivo, descriptas com calor e com verdade, nada possuindo de fantasia.. escripto em linguagem fluente, sem rodeios, contando as cousas como as cousas são, nuas e crúas, empregando os seus verdadeiros nomes, de fórma que o leitor vê desenrolar-se ante seus olhos scenas verdadeiramente luxuriosas, passadas em um hotel de mulheres...». E' assim que o editor Quaresma (que nome para um editor de pornographia!) annuncia um livro obsceno...

O' amada, ó deliciosa policia! anda cá! — este annuncio é ou não é um ultrage á moral publica? um *attentado — aos — costumes?* uma canalhice digna da palha humida do carcere? E para que serves tu, encantadora policia? para que és tu paga, senão para zelar pela ordem, pela decencia, pela moral? Se uma mulher publica, do alto da sua janella começasse a chamar, em altos brados, a freguezia, — não a prenderias? Se um maluco (d'esses que soffrem da mania do *exhibicionismo*) atravessasse nú a rua do Ouvidor, — não o prenderias? E achas que este annuncio, tirado a cincoenta mil exemplares, constitúe um desaforo menor que esses brados da mulher e que esse *exhibicionismo* do maluco? Que fazes tu, ó policia, que não recolhes ao conforto do *xadrez* o atrevido que d'esse modo annuncia a sua torpe industria?

Anda cá, policia amada! e ouve estas cousas duras, mas verdadeiras!

Foi preciso que toda a imprensa clamasse contra o jogo, para que, contra a vontade tua, te abalançasses a representar uma curta e mal ensaiada comedia de perseguição ao jogo. A cousa não durou muito tempo. O panno cahiu logo sobre a farça, e, hoje, até mesmo dentro da tua repartição se joga desenfreiadamente...

De maneira que, deliciosa policia! ha quem affirme que és subsidiada pelas casas de jogo... Não o creio eu, policia amada! mas quasi toda a gente o crê... e bem deves saber que a voz do povo é a voz de Deus...

Mais ainda... Foi preciso que *O Paiz* bradasse contra o *caftismo* para que te mechesses. Mas já te estás mechendo com tanta molleza e tanta má vontade, que d'aqui a pouco...

Ai! policia da minh'alma! ai! policia digna de memoria perpetua! — estou em dizer que, qualquer dia d'estes, o editor Quaresma está feito delegado auxiliar...

Releva notar que Julião Machado, cujo nome está sendo explorado pelo editor Quaresma, desenhou a capa do tal «romance de fogo», tendo visto o livro, mas não sabendo que, pelos annuncios, elle se transformaria na segunda edição augmentada da *Martinhada*.

4.37

A REHABILITAÇÃO DA
RUA DO SENHOR DOS PASSOS
A REGENERAÇÃO
PELOS MEIOS
— E agora, juisinho e p

4.38

4.39

Ai! policia! existisses tu, não só de nome, mas tambem de facto, e outra seria a cantiga!...

Deu-se, ha dias, no Theatro Recreio, a recita do auctor do *Rio-Nú*. As secções theatraes de todas as folhas noticiaram as acclamações sem conta que victoriaram Moreira Sampaio, o applaudido auctor do *Rio-Nú*, — essa estupenda producção dramatica, que veio levantar o nivel da Arte Brasileira. Mas, esqueceram-se os jornaes de registrar a mais commovedora das manifestações de que foi alvo o notavel dramaturgo — comediographo. *A Bruxa* vae preencher essa lamentavel lacuna.

Esta foi a manifestação esquecida:

No final do 1.º acto, quando a actriz Pepa e as coristas (todas com as pernas de fóra) nadavam n'um oceano de clarões fantasticos, — entrou o palco o actor Martins, director do Theatro Municipal, e entregou ao nosso illustre amigo Moreira Sampaio uma grande corôa de louros, em cujas fitas havia o seguinte disticho: « *Ao immortal Shakespeare do Rio Nú — A Arte Nacional regenerada e reconhecida!* »

Escreveu *O Paiz*, na sua edição de domingo passado:

« Noticiámos, ha tempo, que viria ao Rio de Janeiro o unico rival de Frégoli, Ugo Biondi; mas tambem já dissemos nestas columnas que os impostos municipaes sobre as companhias estrangeiras afastaram todas as tentativas de arte estrangeira na capital. Hoje podemos affirmar que Ugo Biondi não nos visitará tão cedo.»

Que pena! com as representações do *Rio-Nú* e com a presença de um novo Frégoli n'esta capital, é que a Arte ia ficar completamente regenerada, — tão regenerada como a bella Marion De Lorme, quando clamava ao amante:

« Ton amour m'a refaite une virginité! »

E' preciso realmente que as auctoridades superiores da Republica providenciem, no sentido de, como quer *O Paiz*, serem abolidos os impostos municipaes, sobre as companhias que exploram os Frégolis. Deem-nos arte pura! deem-nos mais Frégolis! mais *Rio Nú!* mais Pepas! — e deixem-nos caminhar desassombradamente para o pinaculo da Civilisação!

Astaroth.

Coelho Netto (que é um dos demonios da côrte d'*A Bruxa*) já começou a publicar, nas columnas da nossa querida *Gazeta de Noticias*, as suas impressões de Poços de Caldas. *Caliban — Furfur* tinha grande saudades dos calores do inferno; e, pois, numa bella manhã, aprompteou as malas, beijou *a Bruxa*, e abalou para o poço de Pedro Botelho, confiando o corpo e a alma ás locomotivas Brook e ao marechal Jardim.

Felizmente, nem a Central teve a crueldade de o fazer pedaços, — nem o poço de Pedro Botelho teve o poder de o esfolar. Aqui o temos de novo, amado e festejado. E o publico, além de o apreciar n'*A Bruxa*, está tambem agora admirando diariamente, na primeira pagina da *Gazeta*, o fulgor do seu estylo.

GRAÇA!

(INEDITO)

No inverno, montes e rios
Ficam brancos, tudo é neve...
Mas, passam-se os tempos frios,

Volta o sol, e, dentro em breve,
O monte brilha em verdura;
A agua, que o gelo reteve,

O curso antigo procura,
Correndo pelos desvios,
Tranquillamente murmura...

Correm limpidos os rios
Que o sol no inverno conteve:
Derreteu-se toda a neve...

O inverno da nossa ausencia
Poz-te o coração em gelo...
Tem um pouco de clemencia!

O fogo do meu anhelo,
O ardor de minha paixão,
O inferno atroz do meu zelo,

Movendo-te a compaixão,
Acabem-me a penitencia,
Abrandem-te o coração!

E, de teus olhos clementes,
Desçam em doce fulgor
Duas lagrimas trementes,

— Tão ungidas de paixão —
Que, vindas cheias de amor,
Venham cheias de perdão!

Guimarães Passos.

Buenos Ayres.

SOL DE VERÃO

— Quem compra sol de verão?

A neve dormia nos tectos, babando, como os velhos que dormem sentados. As casas erguiam-se lividas no nevoeiro, como monumentos de cinza, com as paredes escuras e as janellas negras. As arvores, carregando frouxos penachos de neve, esgarçavam braços de galhos negros, como se o inverno as tivesse carbonisado. O frio parecia maior, com aquelle espectaculo de fogo extincto...

As carruagens passavam sem estrepito sobre a calçada coberta de neve, como rodando sobre algodão. A população circulava depressa, nervosamente, enterrando as mãos nas algibeiras, o queixo na gola dos felpudos capotes. Ninguem dizia uma palavra, para não gelar os dentes. Ninguem desviava o olhar da mesma linha, como se a todos arrastasse uma aspiração unica — fugir do inverno.

— Quem compra sol de verão?

Os mercados estavam ermos, não havia pressa de fornecimento. Lá, havia carne de muitos dias, em perfeita conserva, e fructos do principio da estação, tão frescos, como se os houvessem colhido n'aquelle momento.

Havia, entretanto, balcões que chamavam povo, balcões fumegantes de bolos tepidos, frituras fragrantes, que enchiam a manhã de um cheiro quente de nutrição e conforto

— Quem compra sol de verão?

Nas tavernas, a vida ainda era mais intensa. Entrava-se alli tiritando, como n'um desespero de refugio. Os freguezes appareciam do fundo dos seus embrulhos de lãs e pelles, com uma

4.40

expressão de tortura na face, pedindo vinho como misericordia. Dir-se-hia que uma epidemia lancinante devastava a cidade, e corria-se ás bodegas como para a medicina de uma ambulancia.

Emquanto os caixeiros, agitados e rapidos, serviam, o dono da casa chegava á porta, com um sorriso generoso, e olhava como a bondade da Providencia para a esteppe clara dolorosa da praça...

— Quem compra sol de verão?

E os vinhos ardiam, e o gin branco, o absyntho verde, o rhum vermelho... As cuvas de punch, no meio das chammas amarellas, crepitantes, mostravam grandes lingoas de fogo azul e fogo violeta, que se debatiam exaggeradamente em convulsões anciadas, como um auto de fé de bruxas em miniatura.

— Quem compra sol de verão?

Os homens bebiam. Alguns avidamente; outros chuchurreando, como se contassem a gradação do calor que absorviam, todos com uma pinta encarnada de frio e de alcool no nariz e na face...

Que duro inverno, que terrivel manhã aquella!

E ella recolheu-se honesta, para a casa, para a solidão do seu desejo. Sósinha, ella que andara, com a chamma do olhar, com o ardor das narinas, com a maturidade sanguinea da face, com a evidencia audaciosa do seio novo, recentemente pubere, com a humidade irresistivel dos labios, que ella tinha entreabertos como os fructos do meio-dia que racham na arvore, com o requebro affrontoso que ella sabia já colleante e languido como a onda de que se fez Venus, com a transpiração de caricia morna que exhalava toda a sua pessoa, ella — sosinha e honesta! — que andara gritando pelas ruas, pelos mercados, pelas tavernas, áquelles surdos, áquelles imbecis, o seu soberbo annuncio de verão!

Raul Pompeia.

Julião, que desenhou a bella capa com que appareceu a brochura de *Bric-à-Brac*, de Valentim Magalhães, comprehendeu bem o livro.

Não desenhou alli velhas ferragens medievaes, pesadas armaduras, brutas seges, descommunaes almanjarras, grossos espadagões: desenhou esguios bibelots artisticos, vasos de porcellana leve e tenue como uma aza de borboleta, marfins trabalhados á paciente maneira chineza,—e mascaras, mascaras muitas, de velhos, de velhas, de moços, de moças, — rapazes trefegos e estroinas, e gordos commendadores sordidos, carinhas ingenuas de virgens e caretas desvergonhadas de cocottes,—todo um armazem de typos humanos, que Valentim, como bom observador que é das cousas da vida, tem apanhado pela estrada.

Este *Bric-à-Brac* é, a um tempo, o museu de um analysta e o museu de um poeta. Ha, nas suas 300 paginas, muito bom humor, muita piedade, alguma ironia, e, por vezes, um outro capitulo mais serio, que revela experiencia longa e dolorosa da vida.

Lê-se o livro de uma assentada, sem fadiga.

Não direi que todo elle seja digno de uma segunda, de uma terceira, de uma quarta leitura.

Mas ha alli algumas fantasias que não hão de morrer.

Não é elogio bastante? Creio que sim. *Bric-à-brac* é um desses trabalhos em que o espirito do escriptor gosta, de vez em quando, de repousar um pouco. Valentim, cuja bagagem litteraria já é bastante volumosa, quiz, colleccionando estes trechos de jornalismo, salvar do esquecimento o registro de impressões suas, — que, sendo as de um artista, não podem deixar de ser dignas de conservação. *Bric-à-brac* é, propriamente, um volume de chronicas: e, segundo Lemaitre, «la chronique... c'est de la poussière d'histoire.»

A casa Fauchon mimoseou-nos como um punhado de livros nacionaes que são: *Amor* e *Suicidio* de F. Pimentel; *Intermezzo*, traducção brasileira; *Entre as nymphéas*, de M. de Carvalho; A mortalha de Alzira, de A. Azevedo; *Apontamentos para a Historia do segundo reinado*, de J. da Silveira Lobo; *Gregorio de Mattos e José de Alencar*, de Araripe Junior; *Arte de educar os filhos*, de Americo Werneck; *Festas e tradições populares do Brasil*, de Mello Moraes Filho; *Floriano Peixoto, traços biographicos*; *Pelo divorcio*, de Pardal Mallet; *Brazões*, de B. Lopes; *Notas de um reporter*, de E. Senna; *O invento Abel Parente*—critica—; *O estrangeiro e o cambio*, de A. Wilkens; *O combate naval de 16 de abril*, de J. Santos Porto; *Planisphorio terrestre*,—e alguns folhetos mais.

Estes livros não são novos para o publico, porém o são para *A Bruxa*, que os recebeu, e, como bem educada, accusa a sua recepção.

Não dirá de todos, nem dirá mesmo de nenhum; demasiado conhecidos, dispensam a critica retardataria que, além de não dispôr de muito espaço, não dispõe do tempo preciso para ler tanta coisa adjudicando-lhe commentarios. Os titulos explicam os intuitos das obras.

A casa Fauchon, realmente, é a livraria que ultimamente mais trabalhos nacionaes edita—, tão nacionaes que, ás vezes, até são jacobinos,—o que não importa a *A Bruxa*, que só faz politica no inferno e que só quer para o seu paladar artistico boas lettras,—sejam vermelhas ou sejam verdes e amarellas.

E, assim como da vez passada chamou a contas um livreiro máu amigo da litteratura brazileira, applaude agora os proprietarios da casa Fauchon.

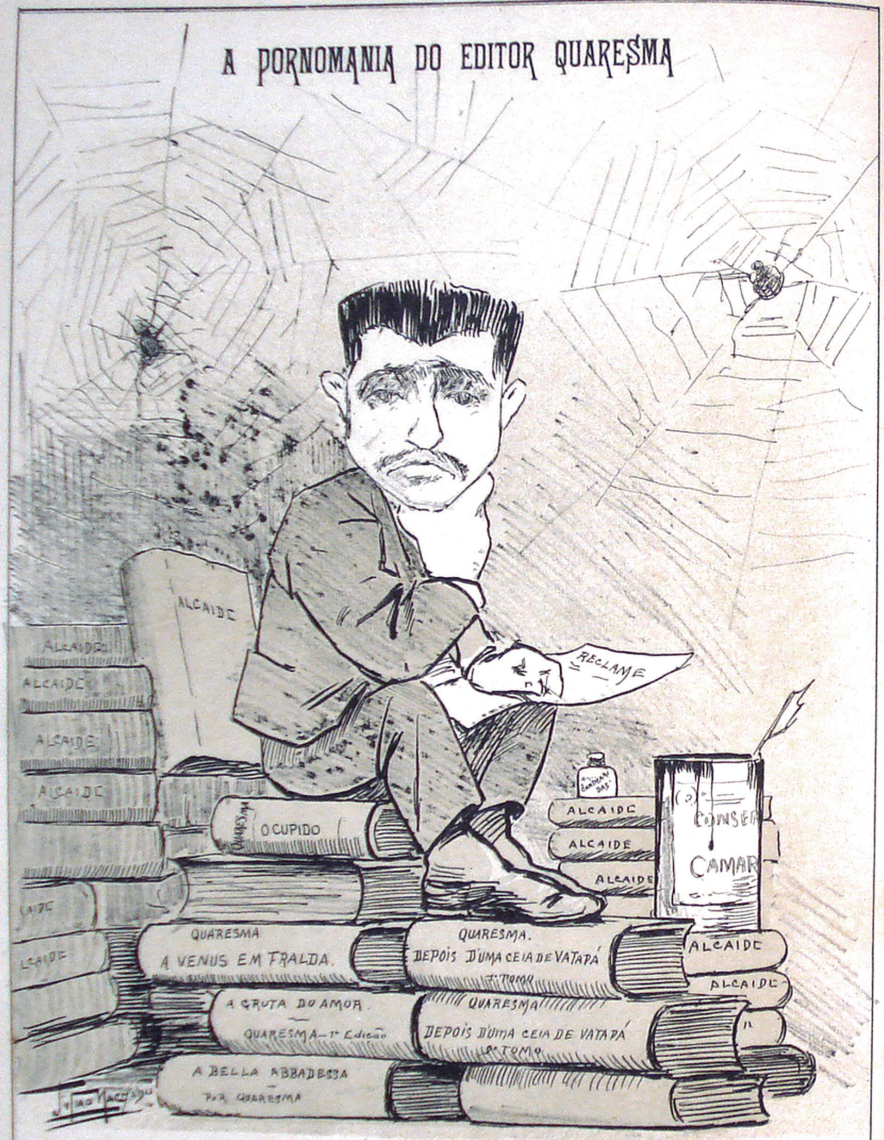
Mas, não sem reservas... Assim dirá, pois, para não chamarem *A Bruxa* de engrossadora, que entre trabalhos editados, na intenção de protegerem os litteratos nacionaes e servirem o bom gosto do publico, ha alguns que, além de prestarem um interesse muito relativo, são um mystiforio de disparates, com algumas calumnias e nenhuma grammatica.

E, com franqueza, *A Bruxa* tapa os olhos ao ler no frontispicio de um livro chamado «Historia da Guarda Nacional», como nome de autor, um nome muito conhecido nos annaes da policia... E ao voltar a pagina (valha-me Belzebut!) lá estava um retrato, que, ou *A Bruxa* se engana, ou já o viu na galeria particular do palacio da rua do Lavradio...

A' casa Fauchon, tão gentil, os agradecimentos d'*A Bruxa*.

Belphegor.

4.41



— Se a pelle de bacalhão désse para encadernações — ai, que dinheirama, ai, que dinheirama!...

Officinas Graphicas de J. Bevilacqua & C

4.42

ÀS SEXTAS FEIRAS
Hebdomadario Illustrado
A BRUXA
OLAVO BILAC
J. J. MACHADO
SOUZA LAGE & C.ª
ASSIGNATURAS
Anno . . . . . 48$000
Semestre. . . . . 25$000
ESCRIPTORIO E REDACÇÃO
QUITANDA 36 — 1º andar
Rio de Janeiro
COMMERCIO, ARTES E INDUSTRIAS
CASAS RECOMMENDADAS PELA BRUXA
ALFAIATARIA ORTIGÃO
Ourives 78
Scena de Familia
RUA DO OUVIDOR 55
CASA GODINHO
AO PAVILHÃO BRAZILEIRO
RUA DOS OURIVES 75
CASA DAS FASENDAS PRETAS
CASA MODELO
RUA DOS OURIVES 25
$5
(PROHIBIDA A REPRODUCÇÃO DESTES CLICHÉS)

4.43

OS ANNUNCIOS da BRUXA
TELEPHONE 1013
J. GUTIERREZ
Sucessor da Companhia Photographica Brazileira
Especialidade em ampliações a carvão
ESMALTES VITRIFICADOS
PLATINO-TYPIA
(processo inalteravel)
PHOTOTYPIA e PHOTO-LITHOGRAPHIA
UNICO E EXCLUSIVO DEPOSITO
dos chapas seccas MONCKOVEN, LUMIERE e das importantes fabricas de productos e artigos photographicos de KRZIWANCK, GOLDMANN, POULENC FRERES
DEMARIA, LEON BLOCK, Comm.e MOESSARD
VISTAS DE TODOS OS PONTOS DO BRAZIL
DAS 8 da manhã às 6 da tarde. Opera-se com todo o tempo.
RESTAURANT PETROPOLIS
RUA DO OUVIDOR
cosinha escrupulosa
Uma surpresa, não é?
Confesso que sim! É admiravel o serviço!
E a cosinha! Comprehendes já porque é que eu prefiro jantar aqui a jantar em casa
Si j'osais je vous prierais, MONSIEUR, de goûter cette poularde aux cressons.
GRANDE COLLECÇÃO DE PLANTAS PARA DECORAÇÃO
AO BOGARY
ESPECIALIDADE EM CHÁ CERA
PERFUMARIAS e objectos de fantasia
75. RUA GONÇALVES DIAS
AUX TUILERIES
QUIRINO IRMÃOS & C.
RUA DA QUITANDA 62
RUA DA QUITANDA 62
D. ALICE — Esta Mimi está ainda mais pretenciosa depois que o primo sahiu deputado! (Pausa) Averdade, entretanto, é que veste com bom gosto! Como aquella saia cahe bem! Devia ter custado bom dinheiro!
MIMI (que ouviu tudo, à parte) Se tu soubesses que me custou apenas a 2:000 $ o metro na rua da Quitanda, 62!...
COLLERES SOB MEDIDA DE MISSIK
RUA DO THEATRO Nº 11
CAMISARIA ESPECIAL
RUA DO OUVIDOR 53
NUNCA NUNCA AMAREI UM HOMEM QUE USA CAMISAS TÃO MALTRATAS! PERDEI-SE DA CAMISARIA ESPECIAL! É A CAMISARIA DA MODA
MIGUEL LOPES e IRMÃO
RUA DO OUVIDOR 73
PERFUMARIAS

4.44

Anno 1 10 de Agosto de 1898 Nº 12

CAPÍTULO 5

O LEGADO DE **JULIÃO MACHADO** PARA A IMPRENSA BRASILEIRA

A importância da produção de Julião Machado para a modernização da imprensa brasileira

Julião Machado mudou a visualidade das revistas ilustradas brasileiras que, em sua maioria, seguiram, durante todo o século XIX, o padrão cinzento característico de uma das formas de se utilizar a técnica litográfica. O artista gráfico construía seus personagens e cenas a traço, de forma sintética e sem a simulação de sombreados e meios-tons, que eram a norma corrente. Apesar de detalhar menos as nuanças das cenas e não se ater à representação realista dos personagens e quadros, Julião enriquecia sua produção com a utilização frequente de diferentes procedimentos pictóricos, valendo-se da capacidade da litografia de simular outras técnicas, como a xilogravura e a gravura em metal, por exemplo.

A hibridização das técnicas de construção das imagens de Julião fez grande sucesso e tornou-se um marco na história da imprensa brasileira. Acredita-se que as imagens de Julião tenham apresentado uma relação com a fotografia pelo emprego das retículas *Ben-Day* na composição de preenchimentos. Nessa época, a fotogravura já havia sido inventada, e, inclusive, experimentada, nas edições 2 e 3 d'*A Cigarra*; porém, ainda era um processo caríssimo e inacessível às produções periódicas brasileiras.

Acredita-se que os avanços no uso da litografia permitiram não só a utilização de novas técnicas de produção de imagens, mas também uma mudança na linguagem gráfica das revistas, com

a viabilização econômica da integração corriqueira de imagem e texto na mesma página. Julião se valeu das novas possibilidades tecnológicas e de sua experiência e contato com a produção periódica europeia para orquestrar a implantação dessas novidades no Brasil. Seu modo de produção foi determinante para a grande mudança que implantou na imprensa brasileira. Além da produção das imagens híbridas, Julião consolidou a integração de texto e imagem ao imprimir todas as páginas das revistas litograficamente, inclusive as páginas de textos. Os esforços anteriores para tal integração se davam comumente de duas formas: ou se imprimiam as páginas em duas máquinas diferentes, uma tipográfica e outra litográfica, ou se tentava produzir as imagens por meio da xilogravura ou zincotipia.

A xilogravura foi incentivada e utilizada por Fleiuss; porém, o custo de importação das matrizes europeias e a falência do curso de xilografia oferecido por seu instituto artístico não permitiram que a técnica ganhasse espaço no país. A zincotipia limitava o detalhamento dos desenhos e era onerosa, e a fotogravura era ainda inacessível no Brasil. Para suplantar essas limitações, que determinavam a setorização de textos e imagens nas revistas brasileiras do século XIX, Julião explorou todas as possibilidades oferecidas pela litografia e delegou à técnica, inclusive, a impressão dos textos. Ao transferir a composição de tipos móveis para a matriz plana, fez-se possível diagramar páginas de textos e imagens para serem impressas em apenas uma máquina, inovando sem inviabilizar financeiramente a produção. A diferença da experiência de Julião para a de Bordalo foi que o primeiro se valeu da versatilidade oferecida pela composição das páginas na matriz plana para inserir as imagens em meio ao texto, enquanto o último continuou a setorizar o conteúdo nas páginas, deixando a metade superior para as imagens e a inferior para os textos.

Concluindo, Julião Machado modificou o modo de produção a partir das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, pois eram impressas na íntegra pelo processo litográfico. Com essa alteração na produção,

foi possível integrar textos e imagens em todas as páginas das revistas, ainda que a estrutura, com predominância ora de textos, ora de imagens, continuasse a seguir o padrão da época. Além disso, Julião produzia imagens litográficas híbridas, dando ênfase à linha de contorno e diferindo sua produção das cinzentas imagens litográficas veiculadas durante a maior parte do século XIX. Com isso, modificou e modernizou a apresentação visual das revistas ilustradas nacionais.

O marco de mudança é inegável, pois, se compararmos a produção de Julião nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa* com uma contemporânea, como a *Don Quixote*, produzida por Agostini, e com uma revista ícone da produção do início do século XX, como *O Malho*, por exemplo, encontramos muito mais similaridade com as imagens e o padrão estético desta do que com a primeira (FIGURAS 5.1 a 5.8).

O papel renovador de Julião Machado na produção das revistas ilustradas do final do século XIX foi comentado por Raul Pederneiras, seu discípulo e grande caricaturista brasileiro, quando disse que ele introduziu no Brasil a maneira europeia e iniciou uma grande reforma gráfica (PEDERNEIRAS, 1922 apud LIMA, 1963, p. 963).

Segundo Lustosa, a caricatura brasileira passou por grandes transformações no final do século XIX, e essas mudanças deveram-se, em muitos aspectos, a Julião Machado (CARDOSO, 2009, p. 39). Além do talento relacionado às crônicas de costumes que eram traduzidas em seus traços, Julião se destacou, ainda, por ter sido o primeiro a utilizar sistematicamente os novos processos gráficos para impressão de imagens, como a zincografia e até mesmo a fotogravura, em experiências isoladas (LIMA, 1963, p. 963).

Vale lembrar que, além das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*, Julião se destacou na imprensa brasileira e exerceu seu profissionalismo, principalmente, nas seguintes publicações: *Rio-Revista*, *A Notícia Ilustrada*, *Gil Braz*, *O Mercúrio*, *Jornal do Brasil*, *Revista da Semana*, *O País*, *Almanaque d'O País*, *Álbum d'O País*, *Kosmos*, *O Juquinha*, *Guanabara*, *Jornal Ilustrado* (edição dominical do Jornal

do Comércio, de 1913), *Era Nova*, *A Noite*, *Almanaque d'A Noite*, *Dom Quixote* e *A Folha* (LIMA, 1963, p. 978).

Pretende-se, neste capítulo, abordar seu trabalho na revista *O Mercúrio*, onde publicou composições, que, como as d'*A Bruxa*, eram belas, elegantes no traço e concepção, e lhe asseguraram um lugar indiscutível na história da caricatura brasileira, de acordo com Herman Lima (LIMA, 1963, p. 972). Esse periódico anunciava como chamariz de vendas o nome de Julião Machado, que nele deixou seu legado, sendo mestre na iniciação de dois importantes caricaturistas brasileiros, Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, e na consolidação de Arthur Lucas como caricaturista.

> A partir de Julião Machado, pois, toda uma escola de caricaturistas se desenvolveu, apoiada no tripé: técnica zincográfica; temática do cotidiano republicano, com ênfase nas charges de costumes e nos *portrait-charges*; novo traço, de inspiração *art nouveau* [...]. No Rio de Janeiro, ligados a essa produção, atuam Cardoso Ayres, Arthur Lucas, Crispim do Amaral, Raul, K. Lixto, Augusto Rocha e Celso Hermínio, culminando com J. Carlos. (MATTAR, 2003, p. 53).

A produção de Julião Machado, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e Arthur Lucas n'*O Mercúrio* seguia o tripé relatado acima e ainda tinha um adendo: a valorização e ênfase aos anúncios comerciais.

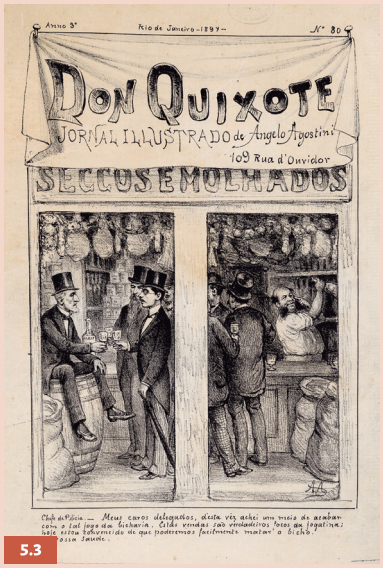
A produção da revista *O Mercúrio*

Considerando o exposto anteriormente, acredita-se que Julião Machado deixou para a caricatura do século XX um legado que inclui, além da produção d'*A Cigarra* e d'*A Bruxa*, seu trabalho na revista *O Mercúrio*, em 1898, onde estrearam Raul Pederneiras, que assinava Raul, e Calixto Cordeiro, o K. Lixto.

5.1 Capa d'*A Bruxa*, 1896. A Bruxa, nº 8, 27/03/1896, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
5.2 Capa do suplemento comercial d'*A Bruxa*. *A Bruxa*, suplemento comercial, ano 1, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

5.1

5.2



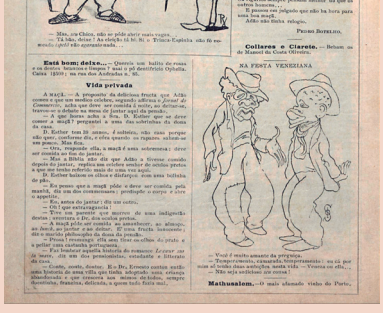
5.3

5.4

5.3 Capa da Don Quixote, 1897. Don Quixote, ano 3, nº 80, 1897, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
5.4 Capa d'*O Malho*, 1902. *O Malho*, nº 14, 20/12/1902, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.5

5.6



5.7

5.8

5.5 Páginas 6 e 7 d'*A Bruxa*, 1896. A Bruxa, nº 8, 27/03/1896, p. 6 e 7. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

5.6 Páginas 2 e 3 da *Don Quixote*, 1897. *Don Quixote*, ano 3, nº 80, 1897, p. 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.7 Página 14 d'*O Malho*, 1902. *O Malho*, nº 14, 20/12/1902, p. 14. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.8 Capa do suplemento comercial d'*O Malho*, 1902. *O Malho*, nº 14, 20/12/1902, capa do suplemento comercial. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

> Julião Machado foi, para a caricatura brasileira do começo do século, o mesmo que tinha sido Ângelo Agostini, para os caricaturistas do seu tempo, e o que seria J. Carlos para os que se lhe seguiam (LIMA, 1963, p. 963).

Herman Lima ilustrou nessa afirmativa a importância do ilustrador para a produção gráfica brasileira de seu tempo. E complementou, ao longo de seu texto, que Julião foi responsável pelo surto moderno da imprensa ilustrada brasileira, e que sua trajetória foi seguida pelos importantes K. Lixto, Raul e J. Carlos. Sobre a influência de Julião no trabalho de J. Carlos, são necessárias algumas ponderações, que serão feitas ao longo do capítulo.

A revista era um suplemento do jornal *O Mercúrio* e, quando estreou, em julho de 1898, anunciou que pretendia ser uma publicação voltada "para o comércio, indústria e artes". Inicialmente, o foco da revista *O Mercúrio* era publicitário, embora também apresentasse conteúdo literário. A autora Flora Süssekind destaca a revista como suporte desse novo produto moderno que eram os anúncios publicitários. Segundo ela, o período da *belle époque* brasileira proporcionou uma significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com os novos aparelhos da vida moderna. Dentre os exemplos que ela cita, estão as primeiras projeções do cinematógrafo, em 1896, e o projeto de veiculação sistemática de propaganda ilustrada em *O Mercúrio* (SÜSSEKIND, 1987, p. 26).

Vale lembrar que *A Bruxa* e outras revistas veiculadas na segunda metade do século XIX já haviam incluído também um suplemento comercial: a diferença é que a publicidade n'*O Mercúrio* era sua razão de existir, e as propagandas se integravam à edição e ao conteúdo editorial. Em meio às colunas de texto, eram publicadas notas que pretendiam convocar novos clientes para seus anúncios comerciais, tais como:

> Fazer um anúncio ilustrado e colorido no Mercúrio é tê-lo em todas as paredes, em todas as coleções, em todas as casas.

Saber anunciar é tudo, e isso o "Mercúrio" sabe fazer.

Um comerciante que não anuncia, só pode ter lucros mesquinhos.

Os melhores e mais bem feitos anúncios são os do Mercúrio.

O Mercúrio – como diz o seu título - é um diário destinado ao anúncio-reclame, que é o melhor dos anúncios.

O anúncio ilustrado e colorido encanta a vista, desperta a curiosidade e obtém bons resultados.

Se quereis um bom anúncio procure O Mercúrio (O MERCÚRIO, n. 9, 1898; n. 16, 1898; n.18, 1898 e n. 19, 1898.

5.9 *O Mercúrio*, propaganda de seus anúncios comerciais em meio aos textos. *O Mercúrio*, nº 9, 27/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

A quantidade e a escolha das frases que a revista *O Mercúrio* publicava para vender seus anúncios variavam a cada edição, eram sempre dispostas espalhadas em meio ao texto, separadas por fios simples e apresentadas em negrito (FIGURA 5.9).

Chama a atenção o convite que a revista fez para a execução de um anúncio ilustrado e colorido, e para que o mesmo se tornasse presente nas paredes e coleções dos leitores. Ao permitir que a publicidade dividisse o espaço da folha com as caricaturas, na edição de nº 3, de 20/7/1898, foi apresentado um anúncio da Cerveja Teutonia nos moldes anunciados, pois era colorido, ilustrado e ocupava 1/4 da folha impressa com imagens, que era comumente dividida em quatro partes, formando quatro páginas (FIGURA 5.10). O anúncio apresentava um *lettering* com o nome do produto e uma cena com um personagem, construída a partir de diferentes

O MERCURIO
PUBLICAÇÃO DIARIA DO MAGAZINE "MERCURIO"
AGUADA
5.9

técnicas litográficas, como traços a bico de pena, pinceladas e espargido (FIGURA 5.11).

O periódico acabou por se consolidar como humorístico e artístico, muito por conta do prestígio que Julião Machado já detinha nas rodas intelectuais do Rio de Janeiro (FONSECA, 1999, p. 219). Herman Lima afirma que a revista divulgava no Brasil a moda da imprensa de Paris e seus cartazes *art nouveau* (LIMA, 1963, p. 989-90). A influência de Toulouse-Lautrec e seus cartazes na obra de Julião, tratada anteriormente a partir da análise da revista *A Cigarra*, fica ainda mais clara nas páginas d'*O Mercúrio*. Julião publicou muitas ilustrações com aplicação de áreas chapadas, que se assemelhavam aos trabalhos de Toulouse-Lautrec, cuja produção sofreu, por sua vez, influência das convenções japonesas. A obra de Toulouse-Lautrec primava por características formais muito marcantes: o artista preferia cores quentes e fortes, como, por exemplo, vermelho, laranja

5.10 Revista aberta, lado das imagens. *O Mercúrio*, nº 3, 20/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.11 Anúncio ilustrado. *O Mercúrio*, nº 3, 20/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.10

5.11

e amarelo; usava com frequência a linha de contorno marcada e simples, e fazia muitas representações com silhuetas; focava sua obra na representação de pessoas e não em paisagens; destacava a individualidade dentro de um grupo de pessoas; e preenchia grandes áreas com uma cor só, aplicada em chapada.

Encontra-se com facilidade essas características da obra de Toulouse-Lautrec na produção de Julião Machado. Por exemplo, na ilustração para a *Exposição de Arte Retrospectiva*, promovida pelo grupo conhecido como Centro Artístico, em que foram trabalhados apenas traços espessos, sintéticos e áreas de cor chapada (FIGURA 5.12). Além disso, a representação da mulher trajada elegantemente com um vestido longo e pomposo, seu penteado e seu chapéu, pode também ser associada à representação recorrente de Toulouse-Lautrec de tema e vestimentas análogos. A liberdade do traço atingiu também o desenho das letras, com seus contornos arredondados e sem preenchimento. Para exemplificar a proximidade com a temática e a forma de construção entre o pintor francês e Julião Machado, pode-se citar a obra de Toulouse-Lautrec intitulada *Divan Japonaise*, de 1893, ano em que Julião morava na França (FIGURA 5.13). Percebe-se a influência no traço, nas áreas de cor chapada, na construção das letras, e também na temática e na forma de representar a mulher e sua vestimenta, embora Julião

5.12

5.13

5.12 Ilustração de Julião Machado n'*O Mercúrio* com características da obra de Toulouse-Lautrec. *O Mercúrio*, nº 9, 27/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.13 *Divan Japonaise*, Toulouse-Lautrec. 1893. Crédito: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

tenha optado por representar uma dama da sociedade carioca interessada em arte, e não as dançarinas de cabaré queridas de Toulouse-Lautrec.

O crescimento urbano característico do Rio de Janeiro da *belle époque* trouxe uma percepção de aceleração do tempo, o que se reflete nas páginas das revistas, que se esforçavam para se adequar às novas vivências do leitor. A leitura passava, então, a ser realizada em curtos espaços de tempo, brechas que configuravam "instantes de lazer, distração e informação". No editorial d'*O Mercúrio* (1899), era recomendado que a revista fosse lida no percurso de casa ao trabalho, nos bondes, por exemplo:

> Ler um grande livro não é coisa prática [...] a leitura tem de ser interrompida por várias vezes, às vezes, no melhor ponto justamente. Por isso mesmo o leitor prefere, nessas viagens, percorrer as revistas que tendo assuntos para todos os gostos, artigos de todos os tamanhos, permitem a conclusão de leituras encetadas (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 99).

Na citação de Mônica Pimenta Velloso, percebe-se que, além da ambiência e trânsito urbanos, o raciocínio ainda reforça que as revistas eram importantes atrativos da modernidade, com ênfase na praticidade de leitura, se comparadas a um livro.

Pode-se associar a consolidação da modernidade brasileira às revistas ilustradas. Foi delas o papel de mediar o confronto, a discussão e a assimilação de tantas novidades em um curto período. O mote das crônicas textuais e imagéticas eram sempre os acontecimentos do momento, dos costumes. *O Mercúrio* é exemplar dessa afirmação, pois foi criado por um grupo importante de literatos, ligados ao movimento simbolista, que se reuniam no Café Paris: mais precisamente, os poetas Lima Campos, Mario Pederneiras e o crítico e romancista Gonzaga Duque. Os mesmos já haviam fundado a revista *Pierrot* em 1890 e, posteriormente, em 1907, foram responsáveis pelo lançamento da *Fon-Fon!* (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 16).

A revista, que era de propriedade de Gastão Alves, tinha oito páginas e era impressa a cores, assim como *A Cigarra* e *A Bruxa*, sempre o preto e uma segunda cor para complementar e preencher as ilustrações. O conteúdo editorial se apresentava da seguinte forma:

> Os artigos, raramente assinados (quando o são, são sob pseudônimo), ironizam a política, a prefeitura, a cena mundana. Há uma coluna de artes, "Pelas Artes", e uma coluna às segundas, quartas e sextas, assinada por Lip. Falam de Mallarmé, Rops, Ruben Dario, Villiers, Verlaine, Antero de Quental e Tolstói, mas pouco. O espaço que sobra das caricaturas é tomado por um folhetim (*Julia*, de Otávio Feuillet, e depois A *duqueza azul*, de Paul Bourget) e por comentários irônicos sobre os acontecimentos da cidade (OLIVEIRA; VELLOSO; LINS, 2010, p. 24).

O espaço do conteúdo comercial n'*O Mercúrio* foi ditado pela nascente, mas agressiva, onda publicitária e pela importante relação entre as revistas ilustradas da *époque* brasileira com a nascente cultura da modernidade na "capital irradiante" (SEVCENKO, 1998, p. 35-37). Elias Thomé Saliba acredita que o exercício de comicidade, que irá diferenciar os literatos da *belle époque* de seus confrades da geração anterior, pode ter se revelado nos textos para "anúncios publicitários" que produziam. Como os anúncios eram produzidos na redação dos jornais, grande parte do grupo de escritores e ilustradores exerceu também essa atividade, tanto na elaboração dos textos como na confecção de desenhos e caricaturas.

> Formados entre a cultura parnasiana e simbolista do soneto, portanto com todo um *savoir-faire* e alto domínio sobre os vocábulos, suas rimas e toda a complexa maquinaria verbal, esses humoristas são obrigados a desenvolver o talento verbal e lúdico, adaptando-os à concisão, à rapidez automática do anúncio e ao nó acústico do trocadilho. Este foi o caso de Bastos Tigre, Emílio de Menezes, José do Patrocínio Filho, Raul Pederneiras, J. Carlos, Calixto Cordeiro e José Madeira de Freitas (SALIBA, 2002, p. 81).

Na revista *O Mercúrio*, os anúncios publicitários eram corriqueiros, e acredita-se que tenham sido um laboratório de produção comercial para seus colaboradores.

A publicação da revista foi destaque na imprensa brasileira por conta da colaboração de ilustradores como Julião Machado, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e Arthur Lucas, que assinava Bambino. O impacto contemporâneo d'*O Mercúrio* se deveu, em grande parte, à sua apresentação gráfica, elaborada em parceria de Julião Machado com esses ilustradores que estavam iniciando suas carreiras. *O Mercúrio* utilizava as mesmas técnicas gráficas que Julião havia implantado na produção das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa* para construir suas ilustrações. É sabido que Raul, K. Lixto e Bambino vieram a se tornar nomes de destaque na caricatura brasileira das primeiras décadas do século XX, cada um com estilo próprio; mas, no caso da produção em *O Mercúrio*, a influência do traço e das técnicas de Julião foi predominante, conforme será demonstrado ao longo deste capítulo.

Todas as páginas da revista *O Mercúrio* eram impressas litograficamente, inclusive os textos, dando continuidade ao modo de produção empregado por Julião Machado em *A Cigarra* e *A Bruxa*. Ademais, todas as técnicas litográficas de construção de imagens utilizadas nas revistas citadas, com exceção do *Ben-Day*, serviram também para as ilustrações d'*O Mercúrio*. As ilustrações eram impressas em duas cores, com a diferença de que a segunda cor de impressão d'*O Mercúrio* sempre possuía tons vivos e fortes: vermelho, verde, azul, laranja, amarelo e roxo, ao contrário dos tons esmaecidos que eram utilizados preferencialmente n'*A Cigarra* e n'*A Bruxa*. Um diferencial da revista *O Mercúrio* foi o uso recorrente de duas cores diferentes na composição da edição: as ilustrações continuavam a ser feitas em preto e uma segunda cor; porém, muitas vezes, as imagens da metade superior da folha eram impressas em preto e mais uma segunda cor e, na metade inferior, era aplicada uma cor adicional (FIGURAS 5.14 e 5.15).

5.14

5.15

5.14 Página de imagens composta por duas cores além do preto. *O Mercúrio*, nº 11, 29/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.15 Página de imagens composta por duas cores além do preto. *O Mercúrio*, nº 14, 02/08/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

Um dos grandes diferenciais da revista *O Mercúrio* era seu acabamento feito apenas com dobras, sem refilar. O espaço apresentado era similar às contemporâneas, sempre com oito páginas, mas a revista era entregue aos leitores com duas dobras, uma no sentido vertical e outra na horizontal. O formato de sua folha aberta era de 55 cm de largura (que, dobrada, dividia o espaço em duas partes de 27,5 cm) por 76 cm de altura. Por conta da dobra horizontal, esta altura era dividida em duas partes de 38 cm. Muito provavelmente essa solução de acabamento em dobras, em vez do refile das folhas, se relaciona à forma de distribuição, encartada dentro do jornal diariamente. Assim, de um lado da folha temos quatro setores ilustrados, como se fossem páginas; e, no verso, uma página inteira de texto, sem a setorização em quatro partes, composta por seis colunas de texto de 7,7 cm cada (FIGURAS 5.16 e 5.17). Geralmente o rodapé do lado textual da revista era dedicado às charges e caricaturas a traço e em apenas uma cor (FIGURA 5.18), ou ao conteúdo publicitário, como foi o caso do anúncio ilustrado para a Cerveja Teutonia (FIGURA 5.19).

5.16

5.16 Lado dedicado às ilustrações. *O Mercúrio*, nº 5, 22/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.17

5.17 Lado dedicado aos textos. *O Mercúrio*, nº 5, 22/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.18 Charge publicada no rodapé da página de textos. *O Mercúrio*, nº 11, 29/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.18

5.19

5.19 Anúncio publicado no rodapé da página de textos. *O Mercúrio*, nº 12, 30/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.20 Cabeçalho impresso em duas cores. *O Mercúrio*, nº 14, 02/08/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.20

O cabeçalho completo com o logotipo da revista apresentava dimensões de 22,6 cm de largura por 7,1 cm de altura e contava, ainda, com a inclusão de um *box* com informações sobre assinaturas e endereço da redação na parte inferior esquerda. O cabeçalho da capa era algumas vezes impresso em duas cores, o preto e a segunda cor utilizada na edição, preenchendo parte da haste da tipografia do logotipo (FIGURA 5.20).

Esse projeto gráfico permaneceu inalterado até a mudança de propriedade do jornal, quando foram modificados cabeçalho e estrutura das páginas, já que a revista passou a ser finalizada com apenas uma dobra e com quatro setores de páginas, tendo o dobro do tamanho das anteriores, o que pode ter sido também uma forma de adequar a revista encartada ao jornal. No acervo incompleto da biblioteca da Casa de Rui Barbosa, constam exemplares sequenciais até a edição 40 e, depois, apenas os números 74 e 86, nos quais podem ser verificadas as mudanças; porém, não é possível precisar a edição que marcou a alteração do projeto gráfico. Constatou-se que, nesses dois exemplares, Julião Machado só assinou o novo cabeçalho e nenhuma das ilustrações, que tiveram a predominância da participação de Raul Pederneiras e presença assídua de Calixto Cordeiro e Arthur Lucas (FIGURAS 5.21 e 5.22).

5.21 Capa d'*O Mercúrio* apresenta novo projeto gráfico. *O Mercúrio*, nº 86, 19/11/1898, capa. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.22 Páginas textuais d'*O Mercúrio* em novo projeto gráfico. *O Mercúrio*, nº 86, 19/11/1898, páginas 2 e 3. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.21

5.22

As estreias de Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro e a consolidação da carreira de caricaturista de Arthur Lucas

Na edição de nº 3 da revista *O Mercúrio*, veiculada no dia 20 de julho de 1898, foi publicada a primeira charge da carreira de Raul Paranhos Pederneiras, irmão de Mario Pederneiras, um dos idealizadores da revista. Nascido no Rio de Janeiro, em 1874, era bacharel em Direito e, ao longo de sua vida, exerceu as funções de cartunista, escritor, poeta, cronista, homem de teatro, jornalista e professor de Direito e Belas Artes, entre outras (FONSECA, 1999, p. 233-234). Raul foi um caricaturista de destaque no século XX, considerado por Herman Lima integrante da "grande trindade da caricatura brasileira contemporânea", junto com K. Lixto e J. Carlos (LIMA, 1963, p. 1070). Destaque para o fato de ser brasileiro, já que os importantes personagens que fizeram parte da história das revistas ilustradas brasileiras, citados neste livro, eram todos estrangeiros. Raul se notabilizou em sua carreira por charges que traduziam a vida cotidiana e seus personagens, e que, posteriormente, ficaram célebres nos álbuns de *Cenas da Vida Carioca*. Sua estreia pode ser enquadrada nesse âmbito em que se consagrou, pois apresenta um senhor de idade, elegante e bem-vestido, abordando uma jovem que o escuta de olhos baixos. Ao perguntar se ela desejaria tomar alguma coisa, recebe a resposta que sim, deseja tomar o bonde (FIGURA 5.23). O humor leve era extraído do cotidiano e estava atrelado à nova vivência urbana na capital da República (LIMA, 1963, p. 989-90; VELLOSO, 1996, p. 114).

Apenas dez dias após a estreia de Raul, foi a vez da publicação inaugural de Calixto Cordeiro, que logo passou a assinar K. Lixto. Foi o passo inicial de sua longa trajetória de mais de meio século como ilustrador (FONSECA, 1999, p. 225; LIMA, 1963, p. 1014). Em sua estreia, apresentou o desenho de um bêbado gingando o corpo, com as pernas bambas, olhos miúdos e a seguinte legenda espirituosa:

5.23

5.24

5.23 Estreia de Raul Pederneiras. *O Mercúrio*, nº 3, 20/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.24 Estreia de Calixto Cordeiro. *O Mercúrio*, nº 12, 30/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

"Dizem que um copo de vinho dá força e consolo... Eu já bebi 'quinzes' e nem me posso ter de pé!" (FIGURA 5.24) (O MERCÚRIO, n. 12, 1898).

Calixto Cordeiro havia sido aprendiz de buril e, depois, de modelagem na Casa da Moeda, sob direção de Enes de Souza e Arthur Lucas. Foi professor do Liceu de Artes e Ofícios e vivia a produzir xilogravuras. Segundo Herman Lima, um dia seu professor de moldagem decidiu lhe arrastar para a publicidade e apanhou, de surpresa, duas de suas caricaturas e as levou para a redação d'*O Mercúrio*, apresentando-as a todos, que, por unanimidade, concordaram no aproveitamento do novo desenhista (LIMA, 1963, p. 1.014). Supõe-se que o professor de moldagem citado seja Arthur Lucas, o Bambino, que foi caricaturista da revista junto a Julião e Raul.

A trajetória de Artur Lucas na imprensa se iniciou em 1877, no segundo *Brasil Ilustrado*, no qual apareceu obra sua reproduzida em xilografia. Foi na revista *O Mequetrefe*, em 1890, assinando Bambino, que ele iniciou seu trabalho como caricaturista, embora também publicasse retratos. A partir daí, Bambino colaborou de forma esporádica em diversas publicações, inclusive *Rio-Revista*,

em 1895, e *A Bruxa*, em 1896. Segundo Herman Lima, ele teve sua verdadeira afirmação como caricaturista na revista O Mércurio (FIGURA 5.25):

> Aí então seu traço já tem um sinete próprio, o desenho é puramente humorístico, há uma graça muito pessoal na apresentação dos tipos e flagrantes de rua e de salão, embora ainda sem o vigoroso modelado que marcaria, mais tarde, tantas de suas melhores composições (LIMA, 1963, p. 1055).

Bambino foi colaborador permanente d'*O Mercúrio* e permaneceu ativo durante as três primeiras décadas do século XX. Notabilizou-se como um dos mais fecundos e destacados ilustradores da imprensa brasileira, principalmente quando começou a trabalhar no *Jornal do Brasil*, em 1899, culminando com sua colaboração na *Revista da Semana* (LIMA, 1963, p. 1.055).

5.25 Charge de Arthur Lucas, o Bambino. *O Mercúrio*, nº 5, 22/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.26 Ilustração de Julião Machado. *O Mercúrio*, nº 11, 29/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.25

5.26

Os processos de produção das imagens produzidas por Raul, K. Lixto e Bambino e publicadas n'*O Mercúrio* foram claramente influenciados por Julião Machado. Pode-se perceber o uso das seguintes técnicas de construção litográfica: traço a bico de pena, pinceladas para aplicação de cor chapada e texturas construídas com espargido. Era um modo de construção inaugurado, no Brasil, por Julião e consolidado, até então, principalmente por ele. O estilo do traço e a representação dos detalhes da cena são próprios dos colaboradores, mas a peculiar construção da imagem se assemelha claramente ao trabalho de Julião. Toda a tradição de que Julião teria influenciado Raul e K. Lixto – e, deve-se acrescentar, Bambino –, deriva do resultado gráfico dessas imagens híbridas, construídas a partir do uso de diferentes técnicas litográficas na produção das ilustrações. Além disso, tem-se o uso de duas cores nas ilustrações, que também dá continuidade a um resultado gráfico implantado por Julião desde o lançamento d'*A Cigarra*. Ao folhear *O Mercúrio*, com conhecimento das revistas antecessoras, é impossível não perceber a influência do mestre português. Quando os autores dizem que Julião influenciou os iniciantes Raul e Calixto, referem-se, portanto, ao uso da técnica e da similaridade alcançada no resultado final (FIGURAS 5.26 a 5.29).

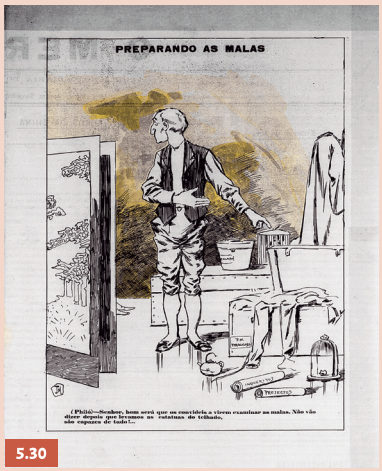
Ao longo das edições, percebe-se que os ilustradores passaram a usar o espargido, as pinceladas e a cor no fundo, no segundo plano das cenas, com os personagens construídos apenas por traços, sem preenchimentos (FIGURA 5.30). Assim, as composições ficaram mais limpas. Se compararmos com as ilustrações d'*A Bruxa*, por exemplo, vemos que, antes, Julião tinha o cuidado de preencher cada detalhe da imagem com uma técnica e uma textura diferentes. Em cenas em que representava várias pessoas, sempre diferenciava todos, com cuidado especial nas texturas e estampas das roupas de cada um (FIGURA 5.31). A simplificação no uso das técnicas litográficas de preenchimento das imagens deve ter acontecido porque a revista O Mercúrio era veiculada diariamente, impondo a necessidade de agilizar a produção.

5.27

5.28

5.27 Ilustração de Raul. *O Mercúrio*, nº 5, 22/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
5.28 Ilustração de K. Lixto. *O Mercúrio*, nº 12, 30/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
5.29 Ilustração de Bambino. *O Mercúrio*, nº 11, 29/07/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.
5.30 Ilustração com preenchimento limitado ao fundo. *O Mercúrio*, nº 14, 02/08/1898. Crédito: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.

5.29



5.30

5.31 Ilustração d'*A Bruxa*, repleta de diferentes preenchimentos. *A Bruxa*, nº14, páginas 4 e 5, 08/05/1896. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

A influência de Julião Machado na caricatura do início do século XX

Raul e K. Lixto trilharam carreiras reconhecidas como caricaturistas no início do século XX, sendo considerados os mais importantes da época, ao lado de J. Carlos. Eles logo traçaram um estilo próprio que os consagrou. A influência de Julião Machado em suas carreiras, citada por Herman Lima, deu-se no período em que estrearam na revista *O Mercúrio*, quando Julião já era um artista gráfico de prestígio e havia implantado um novo modo de construção de imagens.

De acordo com as análises feitas, constatou-se que a maior colaboração de Julião para a formação dos ilustradores no final do século XIX foi sua forma de produção, com o uso hibridizado de diferentes técnicas de construção de imagens litografadas. É inegável a implantação de uma nova visualidade por Julião Machado desde *A Cigarra* e *A Bruxa*, pautando seu trabalho no traço firme e nítido, nos diversos tipos de preenchimentos e na impressão integral das revistas com apenas uma tecnologia.

Conforme mencionado, a única técnica litográfica que Julião Machado não usava mais n'*O Mercúrio* eram as retículas *Ben-Day*, talvez porque a nova empresa não quisesse investir na importação das folhas de padrões reticulados. Todo o restante foi mantido e continuou sendo mesclado, hibridizado. Tanto é fato que Bambino e os novatos, Raul e K. Lixto, também se valeram das diversas técnicas litográficas e do modo de construção que Julião empregava em suas ilustrações, que os resultados finais das charges publicadas se assemelhavam. Se a revista for folheada rapidamente e sem conhecimento de causa, a primeira impressão é de que todas as imagens seriam de um mesmo autor. Com a continuidade dada ao estilo do traço sintético e sua disseminação pela trinca de discípulos de Julião, a estética litográfica anterior, em que Fleiuss e Agostini fizeram escola, foi suplantada de vez nas publicações do início do século XX.

Assim, a partir desta análise, conclui-se que Julião Machado influenciou sim o início da produção dos iniciantes Raul e K. Lixto e também Bambino, que n'*O Mercúrio* se consolidou como caricaturista. Em contrapartida, discorda-se da influência direta de Julião Machado sobre a obra de J. Carlos, citada por Herman Lima, pois sua estreia ocorreu apenas em 1902, n'*O Tagarela*, quando a nova visualidade já estava estabelecida e difundida por diversos ilustradores. Quem comandava *O Tagarela* quando J. Carlos iniciou sua carreira eram Raul e K. Lixto, que já seguiam seus caminhos independentes.

O Tagarela foi fundado em março de 1902 e anunciava em seu cabeçalho que era ilustrado por Raul, Falstaff, K. Lixto e outros conhecidos artistas. Em meio ao texto inaugural da revista, foi anunciada a tristeza com o "contrato cruel" que iria privar a revista de publicar os desenhos de Arthur Lucas, Amaro Amaral e Julião Machado (*O Tagarela*, n. 1, 1902, p. 2). Acredita-se que, nessa época, os três ilustres artistas gráficos se dedicavam exclusivamente ao *Jornal do Brasil* e sua *Revista da Semana*.

Os desenhos de Raul e K. Lixto n'*O Tagarela* são mais simples se comparados aos da revista *O Mercúrio* (FIGURAS 5.32 e 5.33). Há a predominância do traço linear, e o preenchimento é feito com

5.32

5.33

5.32 Ilustração de Raul. *O Tagarela*, nº 2, 08/03/1902, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.
5.33 Ilustração de K. Lixto. *O Tagarela*, nº 10, 03/05/1902, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

hachuras. Em alguns casos, as imagens são publicadas sem preenchimento nenhum, mais limpas e menos detalhadas. Além disso, n'*O Tagarela* era utilizada outra tecnologia para a confecção das imagens: o clichê em relevo, permitindo que a revista fosse toda impressa tipograficamente. A produção da matriz em relevo, a partir da corrosão do metal, desestimulava os detalhamentos muito finos mais característicos da litografia.

Em 23 de agosto de 1902, J. Carlos iniciou sua carreira com uma modesta ilustração publicada no miolo da revista (FIGURA 5.34). Abaixo da legenda, consta a informação de que era o "desenho de um principiante". Desenho a traço, reduzido às linhas de contorno, e quase sem preenchimento, adequado à nova estética das ilustrações publicadas a partir do clichê. O início da atuação de J. Carlos foi tímido, resumindo-se a pequenas ilustrações para páginas do miolo. Somente oito meses após sua estreia, quando já publicava assiduamente na revista, é que teve oportunidade de desenhar uma capa (FIGURA 5.35). Em 1903, a revista passou a ser impressa em duas cores, com maior requinte gráfico. A partir daí, J. Carlos publicou diversas capas, ganhou espaço nas inúmeras ilustrações que compunham as páginas do miolo e criou até anúncios (FIGURAS 5.36 e 5.37). É notável a influência do *art nouveau* no início da carreira de J. Carlos e na página inteira ilustrada para o anúncio da Água Mineral Vita (FIGURA 5.38). O desenho foi composto com linhas sinuosas e todo ornamentado, inclusive o preenchimento do fundo. Além disso, a ondulação do cabelo da mulher e a estrutura do desenho das letras remetem claramente ao estilo então em voga em todo o mundo ocidental.

A partir desta breve análise, com a apreciação das imagens produzidas por J. Carlos n'*O Tagarela*, conclui-se que ele foi influenciado por uma série de fatores que determinaram o predomínio da estética do traço no início do século XX, inclusive a mudança de tecnologia utilizada para produção e impressão das páginas das revistas e a voga estilística do *art nouveau*.

5.34

5.36

5.35

5.37

5.34 Estreia de J. Carlos. *O Tagarela*, nº 26, 23/08/1902, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

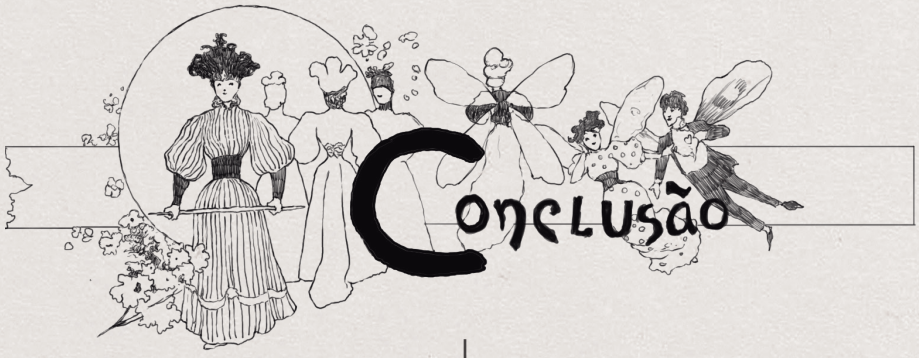
5.35 Primeira capa ilustrada por J. Carlos. *O Tagarela*, nº 58, 02/04/1903, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

5.36 Capa ilustrada por J. Carlos. *O Tagarela*, nº 62, 30/04/1903, capa. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

5.37 Ilustração de J. Carlos. *O Tagarela*, nº 49, 29/01/1903, p. 4. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

De forma abrangente, pode-se considerar a grande influência de Julião Machado sobre toda a geração de ilustradores que atuaram na imprensa brasileira no início do século XX. As ilustrações a traço, sintéticas, coloridas, preenchidas, se tornaram corriqueiras, das quais Julião foi pioneiro no Brasil, e foram muito importantes na consolidação da nova visualidade das revistas ilustradas. Pode-se considerar e afirmar essa importância de Julião Machado na transição das cinzentas folhas que predominaram na imprensa ilustrada brasileira do século XIX para as modernas e coloridas revistas que marcaram o início do século XX, como *O Malho*, *Fon-Fon!*, dentre tantas outras. O grande destaque e importância da nova linguagem gráfica das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa* foram pontuais e precisas, datando delas o início de uma nova era para a ilustração na imprensa brasileira.

5.38 Anúncio ilustrado por J. Carlos. *O Tagarela*, nº 53, 26/02/1903, p. 8. Crédito: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



Conclusão

Levantar, de forma panorâmica, a produção de revistas ilustradas oitocentistas, entender o papel dessas publicações na sociedade brasileira e compreender a disponibilidade e o uso da tecnologia gráfica permitiram inúmeras descobertas e o entendimento das mudanças gráficas implantadas no final do século XIX por Julião Machado. Espera-se que as análises e ponderações aqui apresentadas possam contribuir, de forma abrangente, para que outras pesquisas sejam desenvolvidas acerca da produção das revistas ilustradas brasileiras.

A trajetória de Julião Machado foi explanada em sua breve, misteriosa e difícil biografia e, principalmente, na produção das revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*. Nesses textos, buscou-se apresentar o talento do grande artista gráfico e as minúcias de seus projetos. Ao implantar um novo modelo de projeto gráfico, de construção de imagens e de impressão das revistas citadas, Julião entrou para a história da imprensa brasileira, sendo recorrentemente citado por diversos autores, como Herman Lima e Orlando da Costa Ferreira. Contudo, ainda não havia sido realizada uma análise aprofundada de seu trabalho.

Além das duas revistas em que mais revolucionou a feitura gráfica de sua época, foi investigado o legado deixado por Julião Machado para outros artistas gráficos, com destaque para a revista *O Mercúrio*, que manteve o padrão de produção de imagens iniciada por ele. Para investigar até que ponto o artista gráfico influenciou outros profissionais, foram analisadas, também, páginas da revista *O Tagarela*, publicada no início do século XX.

Diversos *designers*, historiadores e pesquisadores publicaram importantes estudos sobre a história do *design* no Brasil na última década. Inúmeros acervos e artistas gráficos vêm sendo estudados sob a ótica do *design*. Essas pesquisas buscam o entendimento sobre como o campo se desenvolveu e se consolidou no Brasil, a forma de trabalho dos profissionais da área, a produção das peças gráficas, as influências estéticas e as escolhas pragmáticas dos projetos. Enfim, muitas descobertas e estudos recentes que chamam a atenção por desvendar questões até então deixadas de lado.

Julieta Sobral, por exemplo, levantou a bandeira pela inclusão do "*designer*" J. Carlos na história do *design* brasileiro, pois antes ele era visto apenas como ilustrador. Arrolando inúmeros exemplos que demonstram seu pensamento projetual, as diferentes configurações gráficas que produziu para públicos distintos e o planejamento da produção que visava o aproveitamento do parque gráfico e diminuição de custos, Sobral considera inegável a atribuição a J. Carlos de um perfil de projetista:

> *A não incorporação, pelo universo do design gráfico, de J. Carlos, K. Lixto, Julião Machado e todos os outros artistas gráficos que aqui existiram antes de 1950 nos devolve ao paradoxo perverso de um país com uma história jovem que, em nome da construção de uma identidade, de uma memória, de uma tradição, insiste em diminuir, menosprezar, sua produção, ao invés de incorporá-la* (SOBRAL, 2007, p. 23).

Nesta tese, já não se fez necessário repetir toda a argumentação e justificativas para atribuir a Julião Machado uma atuação similar. Após essa recente mudança de paradigma sobre os estudos relacionados à memória gráfica nacional, pretendeu-se contribuir com o estudo da produção de Julião Machado, ainda ao final do século XIX, empurrando mais para trás esse questionamento sobre as origens do projeto gráfico no Brasil. Constata-se que, já na década de 1890, Julião atuou como ilustrador, artista gráfico, diretor artístico, projetista visual, enfim, trabalhou como *designer* de diversas publicações, ainda que o termo não fosse empregado à época. Apesar do anacronismo, considera-se importante afirmar que essa atividade existiu, independentemente do nome que se dê a ela. Conforme argumenta Rafael Cardoso:

> *Não existem impressos sem leitores e projetistas; e é comum descontar o fato de que todo projetista de objetos gráficos é também leitor e eventual consumidor de produtos editoriais. 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)

Conhecer a trajetória de Julião Machado e sua produção oitocentista, principalmente n'*A Cigarra*, n'*A Bruxa* e n'*O Mercúrio*, permitiu o entendimento de questões relacionadas à produção gráfica, ao desenvolvimento da imprensa brasileira, à influência das produções francesas, ao impacto dos avanços na tecnologia gráfica, ao modo de produção das revistas ilustradas, assim como do papel dessas publicações na mediação entre o público leitor e as novidades implantadas na modernidade, consolidada junto à República. Mais uma peça a ser acrescentada ao quebra-cabeça que começou a ser montado com a publicação de estudos acerca da História do *design* no Brasil.

Muitas das contribuições da tese em matéria de análise gráfica dos impressos foram permitidas por meio do exame microscópico de superfícies impressas. A colaboração inicial da pesquisadora Helena de Barros foi determinante para que se pudesse analisar o acervo dos periódicos estudados nesta tese. Muitas descobertas foram realizadas com o auxílio de microscópios, e acredita-se que as informações levantadas puderam auxiliar no entendimento do modo de produção e impressão dos impressos analisados.

Espera-se que as pesquisas aqui reunidas, principalmente abarcando a produção de inúmeras revistas ilustradas oitocentistas, possam de alguma forma contribuir para a construção da história da imprensa brasileira e, especialmente, para a história do *design* no Brasil. E, também, fomentar outros pesquisadores a mergulharem nesse rico e ainda inexplorado universo. Há, ainda, inúmeros artistas gráficos, periódicos, efêmeros e materiais gráficos de toda sorte aguardando serem trazidos à luz, nos diversos acervos espalhados pelo país.

REFERÊNCIAS

A REVISTA no Brasil. São Paulo: Abril, 2000.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 1, 7 fevereiro 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 6, 13 março 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 10, 10 abril 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 12, 24 abril 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 20, 19 junho 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 28, 14 agosto 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 33, 18 setembro 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 39, 6 novembro 1896.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 51, 29 janeiro 1897.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 52, 5 fevereiro 1897.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 53, 12 fevereiro 1897.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 59, 2 abril 1897.

A BRUXA, Rio de Janeiro, n. 64, 30 junho 1897.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 1, 9 maio 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 2, 16 maio 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 4, 30 maio 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 5, 6 junho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 6, 13 junho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 8, 27 junho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 10, 11 julho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 11, 18 julho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 12, 23 julho 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 18, 5 setembro 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 20, 19 setembro 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 21, 26 setembro 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 26, 31 outubro 1895.

A CIGARRA, Rio de Janeiro, n. 35, 2 janeiro 1896.

A NOITE. Rio de Janeiro, 27 agosto 1915.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, n. 1, 4 janeiro 1868.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, n. 2, 11 janeiro 1868.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, n. 17, 26 abril 1868.

ABDELMALACK, G. **Momentos da história do Brasil através da caricatura.** 1991. XXX f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ABREU, A. A. de. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930.** 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2001. 5 v.

ALCANTARA, R. **Kósmos:** um resgate para a história do design gráfico brasileiro. 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ANDRADE, J. M. F. de. **História da fotorreportagem no Brasil:** a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ARAÚJO, E. **A construção do livro:** princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARAÚJO, E. (Cur.). **Rafael Bordalo Pinheiro:** o português tal e qual: da caricatura à cerâmica: o caricaturista São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996. (Catálogo de exposição).

BAHIA, J. **Jornal, história e técnica.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1967. v. 2.

BARROS, H. de. **Em busca da aura:** dinâmicas de construção da imagem impressa para a simulação do original. 2008. 204 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELLO, O. **Imprensa Nacional:** apontamentos históricos (1808-1908). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

BELOCH, I.; FAGUNDES, L. R. (Org.). **Sistema Firjan:** a história dos 170 anos da representação industrial no Rio de Janeiro, 1827-1997. Rio de Janeiro: Memória Brasil Projetos Culturais, 1997.

BENJAMIN, W. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

BONAVENA, E. **Julião Machado, ilustre filho de Angola.** História, Lisboa, n. 106, p. 18-21, mar. 1988.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BROCA, B. **A vida literária no Brasil 1900.** 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2004.

CAIRO, L. R. et al. (Org.). **Visões poéticas do espaço:** ensaios. Assis: Unesp, 2008.

CAIRO, L. R. V.; AZEVEDO, S. M.; PEREIRA, M. R. (Org.). **Dispersa memória:** escritos sobre representação e memória na literatura brasileira. Bauru-SP: Canal 6, 2009. v. 1.

CAMARGO, M. de. **Gráfica:** arte e indústria no Brasil, 180 anos de história. São Paulo: Bandeirantes: Edusc, 2003.

CANDIDO, A. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade.** 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980. p. 17-39.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: _____. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa; Campinas: Unicamp, 1992. p. 9-23.

CARDOSO, P. S. **A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens.** 2008. 256 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CARDOSO, R. (Org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Uma introdução à história do design.** 3. ed. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2008.

_____. (Org.). **Impresso no Brasil,** 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

CARRAMILLO NETO, M. **Produção gráfica II:** papel, tinta, impressão e acabamento. São Paulo: Global, 1997.

CHALHOUB, S. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. **A História contada:** capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, S.; NEVES, M. de S.; PEREIRA, L. A. de M. (Org.). **História em cousas miúdas:** capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. **Inscrever e apagar:** cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

COELHO, J. S. **Caricaturistas portuguezes no estrangeiro:** Julião Machado no Brasil. Revista Ilustração Portuguesa, Lisboa, n. 393, p. 270-274, set. 1913. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1913/N393/N393_item1/index.html>. Acesso em: 6 abr. 2010.

COELHO, L. A. (Org.). **Design método.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Teresópolis: Novas Ideias, 2006.

_____. (Org.). **Conceitos-chave em design.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Teresópolis: Novas Ideias, 2008.

CRARY, J. **Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteen century.** Cambridge: MIT Press, 1991.

D. QUIXOTE. Rio de Janeiro, n. 85, 25 dezembro 1918.

DOYLE, P. **História de revistas e jornais literários.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

DRAAISMA, D. **Metáforas da memória.** Bauru: Edusc, 2005.

DIMAS, A. (Org.). **Olavo Bilac:** vossa insolência. Crônicas. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **Bilac, o jornalista:** crônicas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. v. 1.

DUFILHO, J. O pintor e o poeta. In: BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

EDMUNDO, L. **O Rio de Janeiro do meu tempo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. v. 3.

ERBOLATO, M. L. **Jornalismo gráfico:** técnicas de produção. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Org.). **O tempo do liberalismo excludente:** da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FERREIRA, O. da C. **Imagem e letra:** introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo: Edusp, 1994.

FERREIRA JR., J. **Capas de jornal:** a primeira imagem e o espaço gráfico-visual. São Paulo: Senac, 2003.

FONSECA, G. da. **Biografia do jornalismo carioca (1808-1908).** Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

FONSECA, J. da. **Caricatura:** a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FORTY, A. **Objeto de desejo:** design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GÄDE, R. **Diseño de periódicos:** sistema e método. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 18 agosto 1896.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 6 dezembro 1903.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, A. M. de C. **Essa gente do Rio...**: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil:** sua história. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HALUCH, A. **A maçã**: manifestações de design no inicio do século XX. 2002. 289 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

HEILBRON, J.; BARBOSA, E. C. **Sistema Firjan:** 180 anos da indústria brasileira: de 1821 ao século XXI. Rio de Janeiro: EMC, 2007.

HEYNEMANN, C. B.; RAINHO, M. do C. T.; CARDOSO, R. **Marcas do Progresso:** consumo e design no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X: Arquivo Nacional, 2009.

HUYSSEN, A. Passados presentes. In: _____. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000a . p. 9-40.

_____. Os vazios de Berlim. In: _____. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000b . p. 89-117.

ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA. Lisboa, n. 393, 1 setembro 1913.

IPANEMA, M. de; IPANEMA, C. de. **Imprensa fluminense:** ensaios e trajetos. Rio de Janeiro: Instituto de Comunicação Ipanema, 1984.

IVINS, W. M. **Imagen impresa y conocimiento:** análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1975.

JOBLING, P.; CROWLEY, D. **Graphic design:** reproduction and representation since 1800. Manchester: Manchester University Press, 1996.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, edição da manhã, 29 março 1901.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, edição da manhã, 31 março 1901.

JUBERT, R. **Typography and graphic design:** from antiquity to the present. Paris: Flammarion, 2006.

KNAUSS, P. et al. (Org.). **Revistas Ilustradas:** modos de ler e ver no Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber:** manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEMOS, R. **Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2001).** Rio de Janeiro: Bom Texto: Letras e Expressões, 2001.

LESSA, W. D. **Dois estudos de comunicação visual.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

LIMA, E. C.; FONSECA, L. P. Inovações tecnológicas e o estabelecimento da indústria gráfica brasileira no século XIX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 3, 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2007. CD-ROM.

LIMA, H. **História da caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

LLOYD, R. et al. **Impressões do Brazil no século vinte:** sua história, seu povo, commercio, industrias e recursos. Londres: Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1913.

LOREDANO, C. **O bonde e a linha:** um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

_____. **O vidente míope.** Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LUPTON, E. **Pensar com tipos:** guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos fundamentos do design.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUSO, J. **Louvores.** Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, [19--].

LUSTOSA, I. **Brasil pelo método confuso:** humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **Nássara.** Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999.

_____. **O nascimento da imprensa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. A imprensa brasileira, longe da pátria. **História Viva,** São Paulo, n. 15, p. 88-93, jan. 2005a.

_____. Ângelo Agostini, Julião Machado e o nascimento de uma caricatura brasileira. **História Viva,** São Paulo, n. 34, p. 84-87, 2005b.

_____. **História de presidentes:** a República no Catete. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. (Org.). **Imprensa, humor e caricatura:** a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

MAGALHÃES JR., R. **Olavo Bilac e sua época.** Rio de Janeiro: Americana, 1974.

MARTINS, A. L. **Revistas em revista:** imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2008.

MARTINS, C.; PICCOLI, V.; TJABBES, P. (Cur.). **Impressões originais:** a gravura desde o século XV. Tradução de John Norman. São Paulo: Art Unlimited, 2006.

MARTINS, W. **A palavra escrita.** São Paulo: Anhembi, 1957.

MASCARENHAS, L. G.; MUCCI, L. I. **Formas gráficas da modernidade brasileira:** Klaxon e a Exposição de 1922. 1999. 172 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1999.

MATHIAS, H. G. (Coord.). **História do Brasil.** Rio de Janeiro: Bloch Ed., 1997.

MATOS, A. C. de. A Rolha...: Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro. In: **A Rolha/Bordalo:** Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2005. p. 9-20. (Catálogo da Exposição).

MATTAR, D. (Cur.). **Traço, humor e cia.** São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

MEGGS, P. B. **História do design gráfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

McKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts.** Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MINDLIN, J. **Uma vida entre livros:** reencontros com o tempo. São Paulo: Edusp: Companhia das Letras, 1997.

MONTEIRO, D. S. **Catálogo de clichês.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MONTEIRO, G. P. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1943/1969.** 2008. 223 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MORAN, J. **Printing presses.** California: University Press, 1978.

NASH, R. **Nineteenth century ornamented typefaces.** London: Faber and Faber Limited, 1976.

NEEDELL, J. D. **Belle époque tropical:** sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras 1993.

NERY, L. M. **Cenas da vida carioca:** Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. 2000. 268 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Historia Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade.** 2006. 233 f. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____; Henrique Fleuiss e sua Semana Ilustrada. **Revista Educação em Linha,** Rio de Janeiro, p. 64-66, mar. 2011.

NEVES, M. de S. **Brasil, acertai vossos ponteiros.** Rio de Janeiro: MAST, 1991.

_____. O povo na rua: um conto de duas cidades. In: PECHMAN, R. M. (Org.). **Olhares sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p. 135-155.

NEVES, M. de S.; HEIZER, A. **A ordem e o progresso:** o Brasil de 1870 a 1910. São Paulo: Atual, 1995.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

O ANTÔNIO MARIA, Lisboa, n. 436, 30 abril 1896.

O BESOURO, Rio de Janeiro, 20 julho 1878.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, n. 9, 27 julho 1898.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, n. 12, 30 julho 1898.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, n. 16, 4 agosto 1898.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, n. 18, 6 agosto 1898.

O MERCÚRIO, Rio de Janeiro, n. 19, 8 agosto 1898.

O TAGARELA, Rio de Janeiro, n. 1, 1 março 1902.

OLIVEIRA, C. de; VELLOSO, M. P.; LINS, V. **O moderno em revistas:** representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, D. de C. **A boemia literária no Rio de Janeiro fin-de siècle:** onosarquistas e patafísicos. 2005. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

PAULA, A. A. de. **Artes gráficas no Brasil:** registros 1746-1941. São Paulo: Laserprint, 1989.

PETERLE, P. (Org.). **Escritura e sociedade:** o intelectual em questão. Assis: Unesp, 2006.

PORTA, F. **Dicionário de artes gráficas**. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

RAFAEL, G. G.; SANTOS, M. (Org.). J**ornais e revistas portugueses do século XIX.** Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001. v. 1.

RESENDE, B. (Org.). **Cronistas do Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995.

RIBEIRO, M. **Planejamento visual gráfico.** 8. ed. Brasília, DF: LGE, 2003.

RIZZINI, C. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil, 1500-1822:** com um breve estudo geral sobre a informação. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.

ROCHE, D. **O povo de Paris:** ensaio sobre a cultura popular no século XVIII. São Paulo: Edusp, 2004.

ROSSI FILHO, S. **Graphos:** glossário de termos técnicos em comunicação gráfica. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001.

SALIBA, E. T. **Raízes do riso:** a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMARA, T. **Grid:** construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, A. C. M. dos. **A invenção do Brasil:** ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

SANTOS, R. **A imagem gravada:** a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 117, 8 março 1863.

SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 129, 31 maio 1863.

SEMERARO, C. M.; AYROSA, C. **História da tipografia no Brasil.** São Paulo: Masp, 1979.

SENEFELDER, A. **The Invention of Lithography.** New York: The Fuchs & Lang Manufacturing Company, 1911.

SENNET, R. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, N. L**iteratura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. (Org.). **História da vida privada no Brasil:** República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, E. **As queixas do povo.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

SILVA, F. M. **Cinematographo:** crônica e sociedade na Belle Époque carioca. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, M. A. da. **Caricata república:** Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero; Brasília, DF: CNPq, 1990.

SIMÕES JR., A. S. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XX. **Patrimônio e memória**, Assis, v. 2, n. 2, p. 133-152, 2006. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/download/95/449>. Acesso em: 29 abr. 2010.

_____. **A sátira do Parnaso:** estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

SIMÕES JR., A. S.; MARTINS, G. F. (Org.). **Literatura, imprensa e sociedade:** ensaios. Marília: Poïesis, 2009.

SIMÕES JR., A. S.; CAIRO, L. R.; RAPUCCI, C. A. (Org.). **Intelectuais e imprensa:** aspectos de uma complexa relação. São Paulo: Nankin, 2009.

SOBRAL, J. C. **Para todos:** J. Carlos designer. 2004. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil.** 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999 .

SOUSA, O. M. de. História da caricatura em Portugal: 1888 (Julião Félix Machado). **Humorgrafe**, Lisboa, 6 jan. 2009. Disponível em: <http://humorgrafe.blogspot.com/2009/01/historia-da-caricatura-em-portugal-1888.html>. Acesso em: 8 abr. 2010.

STRUNCK, G. L. T. L. **Como criar identidades visuais para marcas de sucesso:** um guia sobre o marketing das marcas e como representar graficamente seus valores. Rio de Janeiro: Rio Books, 2001.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras:** literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, L. G. S. **O traço como texto**: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001. (Coleção Papéis Avulsos, n. 38).

THOMSON, B. **Pós-impressionismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TWYMAN, M. **The British Library guide to printing:** history and techniques. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

VELHO, G. Memória, identidade e projeto. In: _____. **Projeto e metamorfose:** Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 97-105.

VELLOSO, L. R.; MOREIRA, M. E. (Org.). **Questões de crítica e de historiografia literária.** Porto Alegre: Nova Prosa, 2006.

VELLOSO, M. P. **Modernismo no Rio de Janeiro:** turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1996.

VIANNA, H. **Contribuição à história da imprensa brasileira:** (1812-1869). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

VICENTINO, C.; DORIGO, G. **História do Brasil.** São Paulo: Scipione, 1997.

VILLAS-BOAS, A. **Produção gráfica para designers.** Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

WEYRAUCH, C. S.; LIMA, G. C.; HÉRIS, A. (Org.). **Forasteiros construtores da modernidade.** Rio de Janeiro: Terceiro Tempo, 2003.

Lista de Figuras

CAPÍTULO 1

FIGURA		PÁGINA
1.1	*Brasil Ilustrado*, n. 3, 15/05/1855, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706817&PagFis=33. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	33
1.2	*A Lanterna Mágica*, n. 1, 1844. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702641&PagFis=7. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	38
1.3	*Semana Ilustrada*, n. 5, 1861, p. 36. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	39
1.4	*Semana Ilustrada*, 1863, n. 115, p. 915. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=918. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	41
1.5	*Semana Ilustrada*, 1863, n. 115, p. 918 e 919. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=921 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=922. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.6	*Semana Ilustrada*, ano 4, n. 175, 17/04/1864, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1400. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.7	*Semana Ilustrada*, n. 568, 29/10/1871, p.4538. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=4552. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	42
1.8	*Semana Ilustrada*, n. 2, 1861, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=702951&pagfis=9. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	44
1.9	*Semana Ilustrada*, 1865. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	46
1.10	*A Semana Ilustrada*, ano 1, n. 12, 1861, p.1. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=89. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	46
1.11	*Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 438, 02/05/1869, p. 1. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&PagFis=3554. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48

1.12	*Semana Ilustrada*, 08/03/1863, n. 117, p. 930 e 931. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=933 e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=934. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48
1.13	*Semana Ilustrada*, n. 4, jan. de 1861, p. 28. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=28. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	48
1.14	*Semana Ilustrada*, n. 139, 09/08/1863, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=702951&PagFis=1096.**Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	50
1.15	*Semana Ilustrada*, sem data, sem paginação. Encartado no caderno referente ao ano 1863. **Fonte:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	50
1.16	*Semana Ilustrada*, sem data, sem paginação. Encartado entre os números 128 e 129, no caderno referente ao ano 1863. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	51
1.17	*Cabrião*. Semanário Ilustrado Humorístico, ano 1, n. 40. São Paulo, 14/07/1867. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=451789&PagFis=1. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	51
1.18	*A Vida Fluminense:* folha ilustrada, ano 8, n. 416, 18/12/1875, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=2600. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53
1.19	*A Vida Fluminense*, ano 2, n. 57, 30/1/1869, p. 728-729. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=599. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53
1.20	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 6, 08/02/1868, p. 64. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=61. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53
1.21	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 3, 18/01/1868, p. 27. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=26. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53
1.22	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 3, 18/01/1868, p. 30 e 31. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=29. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	53
1.23	*A Vida Fluminense*, ano 3, n. 105, 01/01/1870. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=966. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	54
1.24	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 4, 25/1/1868, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=35. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57
1.25	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57

1.26	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 18, 2/5/1868, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=195.**Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	57
1.27	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 5, 01/02/1868, p. 51. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=50. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60
1.28	*A Vida Fluminense*, ano 1, n. 8, 22/2/1868, p. 87. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709662&PagFis=85. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	61
1.29	*Revista Ilustrada*, n. 6, 05/02/1876. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&PagFis=37. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60
1.30	*Revista Ilustrada*, ano 11, n. 440, 10/10/1886, p. 4 e 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=3134. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60
1.31	*Don Quixote*, ano 5, n. 99, 1899, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=706. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	60
1.32	*Revista Ilustrada*, n. 6, 05/02/1876. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&PagFis=37. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	62
1.33	*Revista Ilustrada*, ano 11, n. 427, 18/2/1886, p. 4 e 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=3042. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	62
1.34	*Revista Ilustrada*, ano VI, n. 258. Rio de Janeiro, 30/7/1881. p.1. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=1830. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	64
1.35	*Revista Ilustrada*, n. 6, 1876, p. 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=41. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	64
1.36	*Revista Ilustrada*, n. 612, janeiro de 1891, capa. **Fonte:**http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=4471. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66
1.37	*Revista Ilustrada*, n. 3, 1876, p. 8. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=22. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66
1.38	*Don Quixote*, n. 85, 1897, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=610. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66
1.39	*Don Quixote*, n. 85, 1897, p. 2 e 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=611 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=612. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66
1.40	*Don Quixote*, n. 91, 1899, p. 4 e 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=651. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	66
1.41	*O Mosquito*, ano 9, n. 412, 28/04/1887, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709654&PagFis=1843. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	67

1.42	*Psit!!!*, ano 1, n. 1, 15/09/1877, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=1. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69
1.43	*O Besouro*, ano 1, n. 1, 06/04/1878, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=11. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69
1.44	*Revista Ilustrada*, n. 83, 22/09/1877. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&PagFis=583. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69
1.45	*Psit!!!*, n. 4, 06/10/1877, p. 27. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	69
1.46	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 45. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4113304421808/I0005336-1Alt=000879Lar=000619LargOri=002316AltOri=003289.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70
1.47	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 46. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4113304421808/I0005337-1Alt=000879Lar=000629LargOri=002342AltOri=003271.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70
1.48	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 47. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4113304421808/I0005338-1Alt=000879Lar=000619LargOri=002316AltOri=003289.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70
1.49	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 48. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4113304421808/I0005339-1Alt=000879Lar=000629LargOri=002342AltOri=003271.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	70
1.50	*Revista Ilustrada*, n. 139, 27/11/1878. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747&PagFis=980. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	70
1.51	*O Besouro*, ano1, n. 37, 14/12/1878. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=390. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	71
1.52	*Revista Ilustrada*, 21/12/1878. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&PagFis=1005. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil	71
1.53	*Psit!!!*, n. 8, 17/11/1877, p. 66 e 67. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/I0005357-1Alt=000879Lar=000629LargOri=002299AltOri=003211.JPG e http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/I0005358-1Alt=000879Lar=000595LargOri=002228AltOri=003289.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	72
1.54	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 41. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/I0005332-1Alt=000879Lar=000619LargOri=002316AltOri=003289.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	72
1.55	*Psit!!!*, n.1, 15/09/1877, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=7. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	74
1.56	*Psit!!!*, n. 5, 13/10/1877, p. 40. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=40. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	74
1.57	*Psit!!!*, n. 2, 22/09/1877, p. 10. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=10. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	75

1.58	*Psit!!!*, n. 6, 20/10/1877, p. 48. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/I0005339-1Alt=000879Lar=000629LargOri=002342AltOri=003271.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	75
1.59a	*Psit!!!*, n. 2, 22/09/1877, p. 12 e 13. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=12 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=13. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	75
1.59b	*Psit!!!*, n. 2, 22/09/1877, p. 13. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=13**. Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	75
1.60	*Psit!!!*, n.5, 13/10/1877, p. 36 e 37. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=36 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=758051&PagFis=37. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	75
1.61	*Psit!!!*, n. 7, 27/10/1877, p. 49. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/4682903877571/I0005340-1Alt=000879Lar=000611LargOri=002240AltOri=003223.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	76
1.62	*O Besouro*, ano 1, n. 6, 11/05/1878, p. 12. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=71. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	76
1.63	*O Besouro*, folheto avulso, 02/03/1878, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=1. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil	78
1.64	*O Besouro*, folheto avulso, 02/03/1878, página dupla interna. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=2 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=3. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	78
1.65	*O Besouro*, 31/12/1878, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=5. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil	79
1.66	*O Besouro*, 31/12/1878, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=6. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil	79
1.67	*O Besouro*, 31/12/1878, p. 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=7. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79
1.68	*O Besouro*, 31/12/1878, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=8. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	79
1.69	*O Besouro*, 31/12/1878, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	79
1.70	*O Besouro*, 31/12/1878, p. 8. **Fonte:** Fundação Casa Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	79
1.71	*O Besouro*, ano 1, n. 14, 06/07/1878, capa de anúncios. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=153. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	80

1.72	*O Besouro*, ano 1, n. 10, 08/06/1878, capa de anúncios. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=108. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81
1.73	*O Besouro*, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 2ª página de anúncios. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=109. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81
1.74	*O Besouro*, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 3ª página de anúncios. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=118. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81
1.75	*O Besouro*, ano 1, n. 10, 08/06/1878, 4ª página de anúncios. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=119. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	81
1.76	*O Besouro*, ano 1, n. 22, 31/08/1878, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=239. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	82
1.77	*O Besouro*, ano 1, n. 22, 31/08/1878, página interna dupla. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=240 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=241. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	82
1.78	*O Besouro*, ano 1, n. 22, 31/08/1878, quarta capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=242. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	83
1.79	*O Besouro*, ano 1, n. 22, 31/08/1878, p. 177. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/cache/20142005134219/I0007961-1Alt=000821Lar=000582LargOri=002601AltOri=003667.JPG. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	84
1.80	*O Besouro*, ano 1, n. 3, 20/04/1878, p. 18. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=29. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	84
1.81	*O Besouro*, ano 1, n. 5, 04/05/1878, p. 34 e 35. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=51 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=52. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	84
1.82	*O Besouro*, ano 1, n. 38, 21/12/1878, p. 300 e 301. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=402 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=403. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	85
1.83	*O Besouro*, ano 1, n. 16, 20/07/1878, p. 121. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749915&PagFis=175. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	85
1.84	*Bazar Volante*, ano 1, n. 14, 27/12/1863, p.1. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714194&PagFis=102. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	88

CAPÍTULO 2

2.1	*Ilustração Portuguesa*, n. 393, 1913, p. 270. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1913/N393/N393_master/JPG/N393_0018_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	97
2.2	*D. Quixote*, ano 2, n. 85, 1918, p. 32. **Fonte:** http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506554. **Crédito:** Acervo do Senado Federal.	97
2.3	*D. Quixote*, ano 2, n. 85, 1918, p. 15. **Fonte:** http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506554. **Crédito:** Acervo do Senado Federal.	97
2.4	*D. Quixote*, ano 2, n. 85, 1918, p. 27. **Fonte:** http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506554. **Crédito:** Acervo do Senado Federal.	97
2.5	*O Antônio Maria*, n. 136, 05/01/1882, capa. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OAntonioMaria/1882/1882_master/JPG/AMariaN136_0001_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Nacional de Lisboa.	100
2.6	*Pontos nos ii*, n. 250, 10/04/1890, capa. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/PONTOSNOSII/1890/N250/N250_master/jpg/N250_0006_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Nacional de Lisboa.	100
2.7	*A Bruxa*, n. 1, 1896, p. 8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	100
2.8	*A Bruxa*, n. 56, 05/03/1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	100
2.9	*O país das uvas*, de Fialho de Almeida, 1893. **Fonte:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	103
2.10	*Gazeta de Notícias*, n. 244, 31/08/1896, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&PagFis=14827. **Crédito:** Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.	105
2.11	*Ilustração Portuguesa*, n. 15, 1904, p. 240. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1904/N15/N15_master/JPG/N15_0015_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	107
2.12	*Brasil-Portugal*, n. 131, 01/07/1904, p. 553. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1904_1905/N131/N131_master/JPG/N131_0008_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	108
2.13	*Brasil-Portugal*, n. 138, 16/10/1904, p. 666. **Fonte:** http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1904_1905/N138/N138_master/JPG/N138_0008_branca_to.jpg. **Crédito:** Acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.	108
2.14	*A Noite*, n. 1321, 27/08/1915, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&PagFis=7008. **Crédito:** Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.	110
2.15	*A Noite*, 15/04/1917, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&PagFis=10465. **Crédito:** Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.	110
2.16	*Semana Ilustrada*, n. 139, 09/08/1863, capa. **Fonte:** Academia Brasileira de Letras, pasta 27.2.01.OB 239 C. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.	118

2.17	*Gazeta de Notícias*, ano 22, n. 7, 07/01/1896, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&PagFis=13377. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	122
2.18	*A Bruxa*, n. 54, 1897, p.8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa	124
2.19	*A Bruxa*, n. 54, 1897, p.8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Créditos:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e esquema por Thaís Imbroisi.	125
2.20	*Divan Japonaise*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. **Fonte:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Divan_Japonais_-_Google_Art_Project.jpg. **Crédito:** Wikimedia Commons.	127
2.21	*O Mercúrio*, n. 9, 27/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=23. **Crédito:** Acervo da Biblioteca Nacional - Brasil.	127
	CAPÍTULO 3	
3.1	*A Cigarra*, n. 35, 1896, p.3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=280. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	139
3.2	*A Cigarra*, n. 3, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=17. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	143
3.3	*A Cigarra*, n. 2, 1895, suplemento. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	143
3.4	*A Cigarra*, n. 19, 1895, p. 6 e 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=151 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=152. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	144
3.5	*A Cigarra*, n. 23, 1895, p. 6 e 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	145
3.6	*A Cigarra*, n. 4, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=25. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	149
3.7	*A Cigarra*, n. 4, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=25. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	150
3.8	Estrutura de construção da capa. **Crédito:** Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi	151
3.9	*A Cigarra*, n. 11, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=82. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	151
3.10	*A Cigarra*, n. 13, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=98. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	153
3.11	*A Cigarra*, n. 5, 1895, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=33. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	153
3.12	Estrutura básica das páginas d'*A Cigarra*. **Crédito:** Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi	155
3.13	*A Cigarra*, n. 20, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=161. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	156

3.14	*A Cigarra*, n. 2, 1895, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=14. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	156
3.15	*A Cigarra*, n. 3, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=18. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	156
3.16a	*A Cigarra*, n. 21, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=170. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16b	*A Cigarra*, n. 25, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=204. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16c	*A Cigarra*, n. 2, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=10. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16d	*A Cigarra*, n. 4, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=26. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16e	*A Cigarra*, n. 9, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=66. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16f	*A Cigarra*, n. 25, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=197. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	157
3.16g	*A Cigarra*, n. 23, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=186. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16h	*A Cigarra*, n. 7, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=55. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16i	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=144. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16j	*A Cigarra*, n. 9, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=71. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16k	*A Cigarra*, n. 4, 1895, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=30. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16l	*A Cigarra*, n. 2, 1895, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=14. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	158
3.16m	*A Cigarra*, n. 1, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=2. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	159
3.16n	*A Cigarra*, n. 3, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749591&pagfis=19. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	159
3.16o	*A Cigarra*, n. 4, 1895, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=30. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	159
3.16p	*A Cigarra*, n. 27, 1895, p. 2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=216. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	159
3.16q	*A Cigarra*, n. 5, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=35. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160
3.16r	*A Cigarra*, n. 4, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160

3.16s	*A Cigarra*, n. 4, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160
3.16t	*A Cigarra*, n. 8, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=59. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160
3.16u	*A Cigarra*, n. 3, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=19. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160
3.16v	*A Cigarra*, n. 2, 1895, p. 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=11. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	160
3.17	*A Cigarra*, n. 30, 1895, p. 6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=243. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	161
3.18	*Folies-Bergères: Les Pudeurs de M. Prudhomme*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. **Fonte:** http://www.moma.org/collection/works/62936?locale=en. **Crédito:** MoMA.	161
3.19	*A Cigarra*, n. 10, 1895, p. 8. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=81. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	164
3.20	*Aristide Bruant,* Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. **Fonte:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Lautrec_ambassadeurs%2C_aristide_bruant_%28poster%29_1892.jpg. **Crédito:** Wikimedia Commons.	166
3.21	*A Cigarra*, n. 7, 1895, p. 8. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=56. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	167
3.22	*A Cigarra*, n. 11, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=88. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	169
3.23	*A Cigarra*, n. 14, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=112. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	169
3.24	*A Cigarra*, n. 16, 1895, p. 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=128. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	169
3.25	*A Cigarra*, n. 20, 1895, p. 5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=160. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	171
3.26	*A Cigarra*, n. 15, 1895, p. 6 e 7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=119 e http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749591&pagfis=120. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	173
3.27	*A Cigarra*, n. 18, 1895,capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=138. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	175
3.28	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.2. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=139. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	176
3.29	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=140. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	177
3.30	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.4. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=141. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	178
3.31	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.5. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=142. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	179

3.32	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.6. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=143. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	180
3.33	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.7. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=144. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	181
3.34	*A Cigarra*, n. 18, 1895, p.8. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=749591&PagFis=145. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	182
	CAPÍTULO 4	
4.1	*A Bruxa*, n. 51, 1897, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	189
4.2	*A Bruxa*, n. 5, 1896, p. 3. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	190
4.3	*A Bruxa*, n. 5, 1896, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	190
4.4	*A Bruxa*, n. 5, 1896, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	190
4.5	*A Bruxa*, n. 61, 1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	194
4.6	*A Bruxa*, n. 61, 1897, p. 4 e 5. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	194
4.7	*A Bruxa*, n. 61, 1897, p. 4. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.	201 202
4.8	*A Bruxa*, n. 52, 1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	203
4.9	*A Bruxa*, n. 64, 1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	209
4.10	*A Bruxa*, ano 4, n. 9, 1899, capa. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros&PagFis=8483. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	209
4.11	*A Bruxa*, ano 4, n. 9, 1899, p. 2. **Fonte:** http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros&PagFis=8484. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	209
4.12	*A Bruxa*, n. 1, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	211
4.13	*A Bruxa*, n. 2, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	214
4.14	*A Bruxa*, n. 5, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	214
4.15	*A Bruxa*, n. 6, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	214

4.16	*A Bruxa*, n. 7, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	214
4.17	*A Bruxa*, n. 48, 1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	214
4.18	*A Bruxa*, n. 46, 1897, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	216
4.19	*A Bruxa*, n. 54, 1897, p. 8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	216
4.20	Estrutura básica das páginas d'*A Bruxa*. **Crédito:** Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi	218
4.21	Variações na estrutura básica das páginas d'*A Bruxa*. **Crédito:** Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi	219
4.22	*A Bruxa*, n. 4, 1896, p. 2 e 3. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	219
4.23	*A Bruxa*, n. 13, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	222
4.24	*A Bruxa*, n. 13, 1896, p. 8 e 9. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	222
4.25	*A Bruxa*, n. 13, 1896, p. 5. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	223
4.26	*A Bruxa*, n. 13, 1896, p. 12. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	223
4.27	*A Bruxa*, n. 10, 1896, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	225
4.28	Estrutura com previsão de inserção de título em duas ou 1 coluna. **Crédito:** Letícia Pedruzzi e Thaís Imbroisi.	229
4.29	*A Bruxa*, n. 28, 1896, p. 4 e 5. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	230
4.30	*A Bruxa*, n. 7, 1896, p. 3. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	231
4.31	*A Bruxa*, n. 56, 1897, p. 6-7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	231
4.32a	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32b	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32c	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32d	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32e	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232

4.32f	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32g	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32h	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32i	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32j	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32k	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	232
4.32l	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32m	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32n	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32o	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32p	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32q	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.32r	*A Bruxa*, n. 11, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	233
4.33	*A Bruxa*, suplemento comercial, ano 1. **Fonte:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	237
4.34	*A Bruxa*, suplemento comercial, ano 2. **Fonte:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	237
4.35	*A Bruxa*, n. 12, 1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	241
4.36	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 2. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	242
4.37	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 3. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	243
4.38	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 4. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	244
4.39	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 5. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	245

4.40	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 6. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	246
4.41	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	247
4.42	*A Bruxa*, n. 12, 1896, p. 8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	248
4.43	*A Bruxa*, n. 12, 1896, capa do suplemento comercial. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	249
4.44	*A Bruxa*, n. 12, 1896, segunda capa do suplemento comercial. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	250

CAPÍTULO 5

5.1	*A Bruxa*, n. 8, 27/03/1896, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	256
5.2	*A Bruxa*, suplemento comercial, ano 1, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	256
5.3	*Don Quixote*, ano 3, n. 80, 1897, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=575. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	256
5.4	*O Malho*, n. 14, 20/12/1902, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&PagFis=331. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	256
5.5	*A Bruxa*, n. 8, 27/03/1896, p. 6 e 7. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	257
5.6	*Don Quixote*, ano 3, n. 80, 1897, p. 2 e 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=576 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714178&PagFis=577. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	257
5.7	*O Malho*, n. 14, 20/12/1902, p. 14. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&PagFis=343. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	257
5.8	*O Malho*, n. 14, 20/12/1902, capa do suplemento comercial. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&PagFis=329. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	257
5.9	*O Mercúrio*, n. 9, 27/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=24. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	259
5.10	*O Mercúrio*, n. 3, 20/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=11. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	260
5.11	*O Mercúrio*, n. 3, 20/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=11. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	260
5.12	*O Mercúrio*, n. 9, 27/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=23. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	261

5.13	Divan Japonaise, Henri Toulose Lautrec. 1893. **Fonte:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Divan_Japonais_-_Google_Art_Project.jpg. **Crédito:** The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.	261
5.14	*O Mercúrio*, n. 11, 29/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	265
5.15	*O Mercúrio*, n. 14, 02/08/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=33. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	265
5.16	*O Mercúrio*, n. 5, 22/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=15. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	266
5.17	*O Mercúrio*, n. 5, 22/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=16. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	266
5.18	*O Mercúrio*, n. 11, 29/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=28. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	266
5.19	*O Mercúrio*, n. 12, 30/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=30. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	266
5.20	*O Mercúrio*, n. 14, 02/08/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=33. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	266
5.21	*O Mercúrio*, n. 86, 19/11/1898, capa. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=393. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	267
5.22	*O Mercúrio*, n. 86, 19/11/1898, páginas 2 e 3. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=394 e http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=395. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	267
5.23	*O Mercúrio*, n. 3, 20/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=11. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	269
5.24	*O Mercúrio*, n. 12, 30/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=29. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	269
5.25	*O Mercúrio*, n. 5, 22/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=15. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	270
5.26	*O Mercúrio*, n. 11, 29/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	270
5.27	*O Mercúrio*, n. 5, 22/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=15. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	272
5.28	*O Mercúrio*, n. 12, 30/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=29. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	272
5.29	*O Mercúrio*, n. 11, 29/07/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=27. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	272
5.30	*O Mercúrio*, n. 14, 02/08/1898. **Fonte:** http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=308730&PagFis=33. **Crédito:** Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil.	272
5.31	*A Bruxa*, n. 14, páginas 4 e 5, 08/05/1896. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	272

5.32	*O Tagarela*, n. 2, 08/03/1902, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	274
5.33	*O Tagarela*, n. 10, 03/05/1902, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	274
5.34	*O Tagarela*, n. 26, 23/08/1902, p. 4. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	276
5.35	*O Tagarela*, n. 58, 02/04/1903, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	276
5.36	*O Tagarela*, n. 62, 30/04/1903, capa. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	276
5.37	*O Tagarela*, n. 49, 29/01/1903, p. 4. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	276
5.38	*O Tagarela*, n. 53, 26/02/1903, p. 8. **Fonte:** Fundação Casa de Rui Barbosa. **Crédito:** Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.	277

Este livro foi composto com as fontes Alegreya
e Alegreya Sans, projetadas pela *foundry* Huerta
Tipográfica, em corpo 11/16. Disponibilizado pela
Blucher Open Access e impresso sob demanda.

Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898
é leitura obrigatória para qualquer um que se interesse por história do design ou história da imprensa. Por meio desse estudo de caso exemplar, descortinam-se aspectos importantes da produção gráfica no século XIX, assim como da profissionalização do meio editorial que então se consolidava.

Revelam-se também os fascinantes processos de trabalho por trás das realizações de Julião Machado. Fruto de pesquisa sólida e análise meticulosa, o livro de Letícia Pedruzzi vem preencher uma lacuna na bibliografia sobre a evolução do meio gráfico-editorial no Brasil.

Rafael Cardoso