

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Luiz Marcelo da Silveira Resende

Revista *A Estação* e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa
através da imprensa no século XIX

Dissertação de Mestrado

Niterói, 2015

Luiz Marcelo da Silveira Resende

**Revista *A Estação* e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa
através da imprensa no século XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense
como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Artes Visuais

Orientador: Prof. Leandro Mendonça, Dr.

Niterói, 2015

A Cristina, Luísa e minha família

com quem sempre pude contar.

Agradecimentos

Esse trabalho é o resultado de quatro anos de pesquisas, nos quais os últimos dois foram dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - PPGCA. Para realizá-lo algumas conversas foram indispensáveis e incentivadoras no início desse percurso: Profa. Marize Malta (UFRJ), Prof. Rafael Cardoso (UERJ), e de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, da Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional (FBN). Também sou bastante grato aos profissionais da Fundação Casa de Rui Barbosa que me deram todo apoio à consulta de periódicos e à Biblioteca de Machado de Assis na Academia Brasileira de Letras. Não posso deixar de agradecer também a Rosana Simões que me ajudou a registrar com competência e profissionalismo algumas das imagens desse trabalho. E ao meu orientador Leandro Mendonça por suas críticas que me colocaram sempre de volta aos trilhos do caminho.

Resumo

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. **Revista A Estação e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa**. 2014 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF, 2015.

Essa pesquisa procura analisar o fenômeno da importação e da circulação de imagens estrangeiras no Brasil através da imprensa na segunda metade do século XIX. Esse fenômeno teve como consequência a inserção do leitor brasileiro numa escala de valores culturais de abrangência internacional voltada para o consumo de uma estética entendida como de bom gosto dentro dos padrões estabelecidos pelas belas artes. As imagens em xilogravuras estereotipadas veiculadas simultaneamente em 20 países pela revista alemã *Die Modenwelt*, em sua adaptação para o Brasil denominada A Estação, ajudaram a construir o imaginário coletivo sobre a civilização europeia e sua produção industrial na ex-colônia portuguesa. A junção da imagem com texto e a proliferação de cópias idênticas contribuíram para a construção da percepção visual pelas coletividades após a Revolução Industrial. O período oitocentista representou para o Ocidente a busca de elementos iconográficos regionais e internacionais que foram utilizados na construção de imaginários coletivos voltados para um desenvolvimento dos valores de nacionalidade.

Palavras-chave: Xilogravura. Imprensa. Século XIX. Cultura visual.

Abstract

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. **Revista *A Estação* e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa**. 2014 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF, 2015.

This research seeks to analyze the phenomenon of import and foreign pictures circulation in Brazil through the press in the second half of the nineteenth century. This phenomenon has resulted in the insertion of Brazilian player on a scale of cultural values of international scope focused on the consumption of an aesthetic understood as tasteful within the standards set by fine. The images on stereotyped woodcuts transmitted simultaneously in 20 countries by the German magazine *Die Modenwelt* in their adaptation to Brazil called *A Estação*, helped build the collective imagination of European civilization and its industrial production in the former Portuguese colony. The junction of the image with text and the proliferation of identical copies contributed to the construction of visual perception by communities after the Industrial Revolution. The nineteenth-century period accounted for the West the search for regional and international iconographic elements that were used in the construction of collective imaginary facing a development of national values.

Key words: Woodcut. Press. Nineteenth century. Visual culture.

Lista de Gráficos

Gráfico 01 – Período de duração de periódicos no Brasil oitocentista.....	57
---	----

Lista de Imagens

01 - “A CAMPAINHA E O CUJO”.....	23
02 – “CAÇA DE PATRIOTAS PARA VOLUNTÁRIOS INVOLUNTÁRIOS”	25
03 – “LE ROI S’AMUSE”.....	26
04 – Capas de revistas ilustradas.....	29
05 – “NAVEGAÇÃO ANTIGA NO RIO AMAZONAS”.....	31
06 – DIE MODENWELT e algumas de suas adaptações.....	47
07 – “O LIVRO PROIBIDO”	49
08 – Estampa de moda colorida.....	54
09 – “A JANELA”	58
10 – Página da Parte Literária.....	59
11 – Frontispício da ESTAÇÃO.....	60
12 - “RECEPÇÃO DA NOIVA”	73
13 - “DANÇA DOS SABRES”	75
14 – “FEITICEIRAS ÁRABES”	76
15 – “FEITICEIRAS ÁRABES” detalhes	77
16– “CARTAS NA MESA”.....	79

17 – “JOÃO E JOANINHA”.....	80
18 – Página ilustrada da Parte Literária.....	82
19 – “DIA DE ANOS DE VOVO”.....	83
20 - “BOM DIA”.....	85
21– “QUARTO DE CRIANÇA”.....	87
22 – “PRESENTES DE FESTA”.....	88
23 – “O QUE ME TROUXE PAPAI”.....	90
24 – “AS FLORISTAS”.....	92
25 – “BRINQUEDO”.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1 – Localização da gravura e da ilustração no campo artístico.....	13
1.1 – A imprensa no Brasil.....	17
1.2 - A xilogravura na imprensa ilustrada brasileira.....	27
1.2.1. - A contribuição de <i>Fleiss</i>	28
1.3 - A Fragmentação como linguagem (dos folhetins a câmara escura).....	32
1.4 – Uma intersecção cultural e política provocada pela industrialização.....	35
Capítulo 2 – A xilogravura na imprensa periódica do século XIX.....	39
2.1 – Lipperheide e Die Modenwelt.....	42
2.2 – O público leitor no Brasil.....	48
2.3 – As primeiras revistas ilustradas no Brasil.....	50
2.4 – Morfologia da Estação.....	52
2.5 - A imagem na era da reprodutibilidade e da migração.....	62
2.6 - Encontros culturais de diferentes contextos geográficos.....	67
Capítulo 3 – Análise das imagens da Parte Literária.....	70
3.1 – Representações exóticas.....	74
3.2 – Jogos de interpretação.....	78
3.3 – Mundo doméstico.....	83
3.4 – Arcádia em imagens.....	88

Conclusão.....94

Bibliografia.....99

Introdução

O século XIX trouxe um espírito científico para a civilização ocidental. Descobertas e invenções mudaram sensivelmente o comportamento e o olhar das gerações que por ele passaram. A invenção da fotografia, os avanços nos sistemas de comunicação e a evolução dos processos de urbanização aprimoraram, acima de tudo, novos conceitos de vivência no dia a dia sinalizando outras perspectivas sociais. O Brasil do Segundo Reinado viveu uma considerável aceleração urbana, principalmente a partir de 1870, com o aumento da malha ferroviária e do uso do telégrafo, fazendo com que essas inovações atingissem o interior do país, levando uma dose de conforto e progresso industrial para essas áreas até então isoladas. A imprensa evoluía na rapidez da informação diversificando conteúdo e contribuindo com o volume de imagens a circularem de mão em mão.

Nesse contexto, os jornais passam a servir de porta-vozes desses novos tempos. Foi esse veículo que permitiu uma maior circulação de ideias e conseqüentes transferências culturais entre os povos. Podemos dizer que a imprensa foi em si um dos principais termômetros da industrialização, caracterizando incisivamente esse amadurecimento tecnológico traduzido em seu próprio corpo. Isso deu uma nova escala temporal e espacial para a civilização contribuindo para uma modernidade em expansão.

A imprensa periódica foi responsável também não só pela diversificação das formas literárias como pelo estabelecimento de um público leitor. Essa diversificação ajudou as massas a se alfabetizarem e exercerem pela primeira vez um gosto nivelado na experiência coletiva. Com maior intensidade devido ao baixo custo dos exemplares, a leitura passou a objeto de consumo tanto para o lazer como para o conhecimento. E o jornal, caracterizado pela efemeridade, foi o berço da crônica diária, do folhetim, da notícia de sensação, dos debates políticos cotidianos e da moda como nenhum outro veículo até então. Podemos dizer, que ele foi o grande laboratório das transformações da escrita e das formas poéticas do século XIX, como bem definiu André Caparelli¹, funcionando como um verdadeiro reflexo da sociedade que mutuamente se construía numa influência recíproca contínua.

Circularam no Brasil centenas de revistas no século XIX, uma boa parte delas ilustradas e nesse subgrupo algumas trouxeram imagens europeias. Essa pesquisa procura

¹ CAPARELLI, p.28.

mostrar o papel das imagens estrangeiras que circularam pelo Brasil durante nosso primeiro século de imprensa, e para isso escolhi a revista *A Estação, Jornal ilustrado para a família*, por ser o periódico que mais tempo circulou no Brasil oitocentista com imagens em xilogravura provenientes da França, Alemanha e Inglaterra. Imagens que supostamente ajudaram a homogeneizar gostos e refletir padrões sociais para a classe média brasileira como pouco se havia feito através de um veículo de comunicação de massa. A Estação foi uma das ramificações da revista alemã *Die Modenwelt*, uma publicação voltada para a moda, como o próprio nome já diz, e que foi adaptada e traduzida em treze idiomas: alemão, francês, inglês, italiano, português, tcheco, dinamarquês, sueco, norueguês, holandês, polonês, russo e espanhol. Produziu vinte publicações diferentes sendo vendida em Berlim, Paris, Londres, Nova York, Roma, Porto, Rio de Janeiro, Praga, Copenhague, Estocolmo, Oslo, Amsterdam, Varsóvia, S. Petersburgo, Madri, Buenos Aires, Montevidéu, Assunção, Santiago e Bogotá.

A produção literária brasileira contida ali, as imagens em xilogravura de moda e de belas artes construíram uma refinada estética que perdurou quinzenalmente por vinte e cinco anos, perpassando importantes fases da sociedade brasileira. Essas imagens foram concomitantemente publicadas em outros periódicos europeus e aqui encontraram uma receptividade não menos acolhedora que nos países do hemisfério norte. A alta qualidade de impressão e a disposição dos elementos gráficos ao longo de suas páginas sinalizaram novas formas de consumir imagens e de se praticar o hábito da leitura nos diversos segmentos sociais. A proliferação de periódicos ilustrados no século XIX formou novos públicos leitores e modificou hábitos. Imagens, textos e publicidade disputando espaço numa mesma página influenciam-se reciprocamente conferindo ao produto impresso uma elegância própria e status para quem o lia.

Contar a história de uma revista através de suas imagens é um exercício que envolve o entrelaçamento de algumas formas narrativas devido às circunstâncias históricas que moveram interesses da indústria e da produção artística dentro das possibilidades tecnológicas disponíveis durante esse percurso. O presente trabalho procura analisar a produção iconográfica da Revista *A Estação*, que circulou no Brasil de 1879 a 1904. As imagens em xilogravura contidas em suas páginas são produtos de alta qualidade e que indicam a permanência dessa publicação por tão longo período no Brasil.

CAPÍTULO 1

A Localização da gravura e da ilustração no campo artístico

No decorrer do século XIX, a ilustração se firmou como profissão na Europa e o mercado editorial foi o ponto de encontro de diversas artes. A gravura se estabelece com características mais profissionais na imprensa europeia por volta dos anos de 1830 criando o campo para a atividade de ilustrador. Não que as ilustrações ainda não existissem, mas nessa época a tecnologia permitiu o encontro entre várias profissões no mercado editorial dos periódicos, o que implicaria numa produção mais organizada devido à necessidade de que fossem cumpridos prazos mais curtos.

A xilogravura acompanhou a história da ilustração desde o início da imprensa. Antes mesmo da invenção dos tipos móveis por Gutemberg no século XV a gravação da imagem se deu através do mecanismo de condução, onde uma superfície em relevo era entintada e em seguida pressionada contra outra superfície lisa de papel ou tecido, reproduzindo dessa forma uma imagem espelhada. O verbo “prensar” é o que mais traduz toda a cultura que resultou na multiplicação e divulgação do conhecimento aproximando os povos e tornando a humanidade cada vez mais coesa.

Qualificados como “ilustradores” apenas no período oitocentista, os “artistas” que trabalhavam para o livro são primeiramente os gravadores que, desde o último quartil do século XIV, entram em concorrência com os mestres “iluminadores”. Os “entalhadores de histórias”, “gravadores de imagens em papel”, “*ymagiers*” ou “*historieurs*” foram chamados eventualmente de “gravadores”, uma denominação que surgiu em Lyon nos anos de 1480-1490, e que designam sobretudo os “perseguidores” e gravadores de selos. Esses artesãos se fortaleceram como profissionais dentro de regimes corporativos ao contrário de outras técnicas de gravação como o talho-doce. Franquearam as restrições corporativas (aprendizagem, *compagnonnage*², mestria), se beneficiando do status de exceção da profissão livre, em oposição aos livreiros, organizados em comunidade desde 1618, aos pintores e aos escultores que passam do regime corporativo à tutela da Academia em 1648, como aponta Kaenel³.

2 NT: Compagnonnage – Tempo no qual o operário deveria trabalhar na casa de seu patrão depois da aprendizagem.

3 KAENEL, p.43-44

A expansão da literatura no ocidente foi resultado de lutas corporativas de diversas especialidades voltadas à produção e ao mercado de livros. O mercado editorial veio se firmando ao longo dos séculos XVI e XVII, se caracterizando assim, por uma série de monopólios exercidos por *métiers* mais ou menos corporativos, mas todos sujeitos à dupla censura, religiosa e política.

Dessa forma a imprensa europeia veio se organizando profissionalmente no aperfeiçoamento das artes gráficas com intuito lucrativo. Na segunda metade do século XVII, a fabricação de um livro ornado com vinhetas, tornou-se uma prerrogativa do livreiro editor. A operação podia até engajar a colaboração de dois impressores diferentes, do autor do livro, do desenhista (ou do pintor), de um talho-docista e de um “abridor em madeira”, como eram denominados os xilogravadores. Nesse negócio particular, a obra do artista, estava sujeita a regras privilegiadas que a protegiam da falsificação.

Mas o fato é que as gravuras eram muito caras e só após uma tiragem de sucesso elas seriam aplicadas a posteriores edições. Como elas praticamente dobravam o preço do livro, era comum que livreiros e gravadores se associassem partilhando as despesas e os benefícios da produção.

Com anúncios aos leitores, prefácios e correspondências conservadas, tudo parece indicar que durante o século XVII, editores e autores se preocupam cada vez mais em decorar suas obras. Nessa mesma época, Callot lançou na França a técnica da água-forte, um procedimento mais rápido e menos custoso que o buril⁴, o que favoreceu ao desenvolvimento da vinheta. Essa técnica concorre com a estética predominante do buril se ligando a ele em pé de igualdade. São numerosas de agora em diante, as obras que começam em água-forte e são concluídas em buril. As condições de trabalho também evoluem. Com água-forte, qualquer artista pode gravar suas obras por si só sem necessidade de uma longa aprendizagem técnica.

Essa facilidade de acesso favorece a uma transformação estética, obtida pelas liberdades gráficas oferecidas pela água-forte, e uma profissional, pela rivalidade com o buril, favorecendo a uma “desprofissionalização” da estampa – tendência que se prolonga pelo século XVIII através da água-forte de amadores (como Madame de Pompadour), que também

4 Buril: instrumento pontiagudo utilizado para sulcar metal ou madeira. Possui perfil quadrado ou losangular e uma ponta extremamente afiada. Nas chapas de metal a técnica também é conhecida como talho-doce. A cavidade feita por essa ferramenta recebe a tinta que será transferida para o papel de impressão. Na gravura em madeira, ou xilogravura ele é um dos possíveis instrumentos de entalhe assim como a goiva, a faca e o formão.

ganha grande impulso a partir do início dos oitocentos, com a invenção da litografia e posteriormente, com uma infinidade de técnicas surgidas de transposições mecânicas e fotomecânicas.

A vinheta, então, se torna uma especialização respeitável, a exemplo de François Chauveau (1613-1676) que por causa da ruína de seu pai, secretário de câmara do rei Henrique IV, se dedica inteiramente aos recursos das edições. Ele é um dos primeiros a fazê-lo. (A título de comparação, apenas um terço da obra de Abraham Bosse será composta de ilustrações). Oriundo da pequena nobreza, Chauveau se beneficia de uma posição invejável graças à suas relações com os grandes livreiros e com os acadêmicos que lidaram com seu pai. Num salão de sociedade, ele conhece La Fontaine, o qual ilustrará suas Fábulas. Será igualmente um dos dois gravadores recebidos pela Academia. A prática da gravura em geral, e da ilustração em particular, se faz lucrativa. Bosse cobra em média cem libras por prancha, 2.000 libras por um frontispício e dois planos-perspectivos, Mellan 1.600 libras por uma água-forte que lhe valeu um processo por haver concluído somente em seis semanas. Robert Nanteuil mesmo declara não fazer nada por menos de duzentas libras. Ao mesmo tempo, as rendas dos escritores, por obra impressa, variam de cinco a trezentas libras para desconhecidos e necessitados, trezentos a mil libras para autores notórios e de mil a três mil para celebridades do teatro (Racine, Molière ou Corneille).

A posição do gravador sofre, no entanto, de certa indeterminação devido a seu próprio estatuto: demasiado próximo às artes mecânicas (da impressão), ele procura se distinguir por se elevar à dignidade das artes liberais. Para assim o fazer, ele deverá provar que sua prática está de acordo à suas normas. Nanteuil e Bosse representarão um papel essencial nesse movimento de legitimação.

A maestria do buril exige longo aprendizado relacionado menos à pintura e mais ao trabalho de ourives. O desenrolar dessa história faz com que em 1655, os “excelentes gravadores” sejam admitidos à Academia e doze anos mais tarde a gravura é ensinada na escola de Estados Gobelins. Na segunda metade do século XVII, enquanto se beneficia da autonomia econômica oferecida para o comércio das estampas (diferentemente do pintor, mais dependente da Academia, do mecenato do Estado e do clientelismo), o gravador lucra do prestígio estatutário recém-garantido pela instituição acadêmica. Por isso mesmo, ele se encontra sujeito ao poder que se dedica à propaganda ou que se liga à corte sustentado por

pensões (Gravador da Casa do Rei, Gravador de Desenhos do Gabinete do Rei ou Gravador dos *Menus Plaisirs* do Rei⁵).

O século XVIII, marcado por uma mudança na história da ilustração, é destacado pela historiografia do período nascido sob o Segundo Império francês (1851-1870), graças ao trabalho do barão Roger Portalis e graças aos irmãos Goncourt que afirmaram: *O século XVIII é o século da vinheta*, entendendo-se como o período onde se tornaram populares (e rentáveis) a prática do encontro de duas expressões gráficas na página impressa: a do texto com a imagem. Também o reinado de Luís XV é o triunfo do que chamaríamos mais tarde de “Ilustração”. A imagem completa o livro, sobrecarrega a página, enquadra do topo ao pé, devora o branco⁶. Os elementos gráficos como clichês, florzinhas, *culs-de-lampe*, bordas simbólicas ganham espaço na composição da página impressa. Há uma drástica diminuição das publicações religiosas diante das mitológicas e dos textos eruditos, e para isso os vinhetistas tendem a se profissionalizar num mercado cada vez mais favorável, mas que também logo encontram críticas de escritores como Grimm e Diderot, que as julgam influenciar os textos literários com seus excessos poluentes. Por outro lado Rousseau, Voltaire e Restif de La Bretonne, apoiaram ilustradores como François Devosges (1732-1811), d’A.-F. Sergent (1751- 1838).

A título de classificação, é necessário lembrar aqui que para fins de estudos, o que se considera imagem no campo gráfico é qualquer elemento da página impressa que não seja tipográfico. Desta forma, qualquer símbolo, enfeite, ou ornamento impresso, quando não compõem o texto é entendido como uma imagem da mesma forma que as estampas pictóricas e outras representações iconográficas de alta complexidade.

A polêmica gerada pela publicação de *Laocoonte* pelo alemão Gotthold Ephraïm Lessing, em 1766 põe em questão um velho debate sobre o valor do encontro de expressões artísticas como a literatura e as artes plásticas. Com a banalização das imagens mescladas às artes literárias, o século XVIII fez renascer uma reação de vários autores, sobre a inserção de imagens nas publicações. Segundo Aguinaldo José Gonçalves, a Literatura e as Artes Plásticas são constantemente confrontadas em comparações bastante complexas. Ao longo da História da Arte, sempre existiram poetas e pintores que se inspiraram mutuamente em suas obras

⁵ Les Plaisirs Menus, é comumente chamado de "Menus", formaram um importante ramo da administração da casa do rei. Na prática, ele incluiu a preparação de cerimônias, festas e espetáculos da corte, como a programação de eventos e cerimônias da corte.

⁶ Goncourt, L’Art Du XVIIIe Siècle, 1882, vol.2, p. 265-266 (capítulo sobre Gravelot *apud* Kaenel p.50)

produzindo trabalhos de grande valor artístico⁷.

Desde a Antiguidade a questão crítica das analogias entre pintura e poesia toma feições variadas, ora do ponto de vista do criador, ora do ponto de vista teórico. Leonardo da Vinci as traz de volta no seu *Tratado de Pintura*, e ao longo de toda a história moderna da literatura e das artes plásticas nunca houve um consenso dos limites da mescla entre as manifestações estéticas. As teorias dos ingleses John Locke e George Berkeley, no século XVII surtiram efeito nos ensaístas século XVIII. Seus textos abordam basicamente os processos de fruição das obras de arte dentro de uma natureza sensista. O pensamento de Lessing foi bastante influenciado por Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), Charles Batteux (1713-1780) e Denis Diderot (1713-1784). Partindo de obras individuais como a *Iliada* de Homero, analisa-as detidamente e acaba por demonstrar falsas interpretações dos comentadores ao aproximarem a Literatura das Artes Plásticas⁸.

As questões éticas que envolviam a interpretação do texto através da imagem continuaram a ser alvo de debates filosóficos até o século XIX. Entretanto, com a evolução da imprensa periódica ilustrada, as imagens passam a circular com muito mais intensidade desmistificando o encontro de diferentes artes no mesmo suporte.

Napoleão, a partir de 1802, encoraja a arte da gravação revalidando o buril. Ele cria o prêmio *Roma* da gravura reservado apenas a essa técnica e que toma forma num momento de forte rivalidade com a Inglaterra. As relações econômicas da profissão de gravador mudam nessa época, as técnicas de reprodução vão melhorando, mas ainda não foram revolucionadas pela litografia e nem pela xilogravura industrial. Será necessário esperar até 1830 para que aconteça uma nova relação econômica dos bens artísticos e editoriais que dará à luz a personagem de ilustrador da imprensa como conhecemos.

1.1 A imprensa no Brasil

Nesse meio-tempo, o império napoleônico avança pela Europa e ao chegar na Península Ibérica em novembro de 1807, seu exército não consegue alcançar a Família Real portuguesa que acaba se refugiando em sua colônia americana, escoltado pela esquadra inglesa. Em troca a essa proteção, D. João concede uma abertura dos portos do Brasil aos

⁷ GONÇALVES, p.177

⁸ *Idem*, p. 179.

produtos ingleses. Isso mudará a história do reinado lusitano, que inicia uma nova fase sediada nos trópicos. O Brasil que até essa época vivia exclusivamente sob o domínio português na condição de colônia, é colocado numa posição vantajosa de Reino Unido a Portugal e Algarves já em 1815. O Rio de Janeiro passa a sediar essa Corte que em decorrência à nova condição incorpora toda a burocracia portuguesa. Os entraves que eram impostos ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil⁹ logo deixaram de existir e logo a imprensa passa a ser permitida, entre muitas outras instituições culturais, políticas e econômicas dignas de um império.

Esse episódio inesperado desencadeou novos rumos na História do Brasil em muitos aspectos. Antes disso algumas esporádicas tentativas de se exercer a atividade gráfica na colônia foram reprimidas brutalmente pela Coroa. Nos trezentos anos de ocupação portuguesa, inúmeras tipografias foram destruídas em todo o território. No navio que trouxe a Corte para o Brasil, Antônio de Araújo de Azevedo, o futuro Conde da Barca, trouxe uma tipografia recém adquirida em Londres. Essa tipografia funcionou como Impressão Régia e seria responsável por todas as publicações impressas no Rio de Janeiro até dezembro de 1821.¹⁰ Logo em 10 de setembro desse primeiro ano surgiu a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal a ser publicado no Brasil e que durou até o final da Impressão Régia. Porém Hipólito da Costa lastimaria a mediocridade desse jornal por seu conteúdo.

Hipólito já produzia o *Correio Brasiliense* desde 1º de junho (três meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*) e por isso pode ser considerado o primeiro jornal brasileiro apesar de ser produzido em Londres. Os motivos alegados por ele mesmo foram a forte censura submetida pelo império português. O *Correio Brasiliense* fazia duras críticas a administração colonial, tinha um caráter mais doutrinário do que noticioso, segundo Werneck Sodré, pois apresentava uma visão do Brasil de um ângulo externo, sob um contexto mais internacional do que nacional¹¹. O *Correio Brasiliense* continuou entrando clandestinamente no Brasil durante toda a sua existência (1822). Assim continuou a imprensa no período joanino submetida a uma forte censura. Os jornais se caracterizavam pelo teor político que imprimiam. Serviam de púlpito para as correntes ideológicas que negociavam espaço na política.

9 HOLANDA, p.121

10 LUSTOSA, p.29

11 SODRÉ, p.20-21

Segundo Orlando da Costa Ferreira, à *Gazeta do Rio de Janeiro* se deve a publicação de dois trabalhos de extrema simplicidade, que não sugerem outra técnica senão a madeira. Esses dois mapas representativos de batalhas travadas com os exércitos napoleônicos saíram como números extraordinários, um de 95mm x 141mm, em 29 de agosto de 1809 e o outro de 115mm x 151mm, da batalha do Buçaco, em 13 de setembro de 1810¹².

Além da Impressão Régia, produtora de imagens em talho-doce e eventualmente em xilogravura, o *Arquivo Militar* e o *Collegio das Fabricas* também nessa época se ocuparam em produzir imagens. O primeiro se destacaria mais tarde com a litografia, e o segundo, pela junção da Fabrica de Cartas de Jogar com a Estamparia de Chitas, onde se deu criação de gravuras, posto que ambos produtos dessas oficinas pudessem estar sendo estampados com matrizes importadas, de talho-doce ou de madeira visto que na pauta da Alfândega do Rio em 1827 se alistou chapas de cobre abertas a buril para estampar um baralho de cartas e bem depois, em 1847 pranchas ou formas de pau, para estampar papel ou chitas, com frisos ou dentes de metal, ou sem eles¹³.

Podemos perceber como foram os primeiros tempos da imagem gravada no Brasil. Essa produção majoritariamente em talho-doce, que é a técnica de gravação em chapas de metal, compõe a produção brasileira durante as próximas décadas. Com o progresso da imprensa, os comerciantes e impressores perceberam que a imagem “vendia”.

Desde os primeiros anos da Corte no Rio de Janeiro percebe-se uma mudança bastante significativa de hábitos e de percepção da moda. A sociedade carioca mostrou forte inclinação pela cultura Europeia que aqui passou a circular nas formas implícitas e explícitas, para utilizar a classificação de Silva¹⁴. A valorização da cultura estrangeira parecia “matar uma sede” de algo deixado do outro lado do Atlântico. Essa cultura, que a partir desse século se renovaria com mais intensidade e maior velocidade no Ocidente, era traduzida em objetos e formas diferentes de percepção coletiva e individual. Os costumes no Brasil, tão peculiares às maneiras coloniais, o uso extremamente restrito do espaço público pela “boa sociedade”, e todas as circunstâncias que levaram às formas de viver, nos trópicos isolados começariam a se

12 FERREIRA, p. 138

13 *Idem*.

14 SILVA, M.B.N. p. XXIV

modificar com o aumento da circulação de objetos estrangeiros industrializados trazidos por viajantes que nessas décadas passaram pelo Brasil. Sobre essa influência exercida nesse período podemos destacar não apenas a moda de vestuário, mas muitas novidades que ocorriam nos países europeus, e que implicavam em novas formas de percepção inerentes à época. As relações sociais, econômicas e políticas estabelecidas pela circulação de objetos idênticos produzidos pela máquina seria um dos principais legados dessa nova era.

As imagens artísticas, normalmente ligadas à temática religiosa, foram vistas em pinturas ou igrejas na sua maior parte desde os tempos coloniais. Além de serem encontradas nos templos e outros suportes estáticos elas circularam em formas mais restritas em ambientes privados através das mãos de colecionadores, de artistas que as detinham por exercício da profissão como é o caso do Mestre Ataíde (1762-1830) em Minas Gerais, e de poucas pessoas que por algum motivo mantinham qualquer contato com a produção de estampas europeias. No Brasil, uma carência de informação visual através da imprensa sinalizava a possibilidade fértil para o desenvolvimento de um mercado consumidor de imagens, com formas de circulação similares às que já aconteciam na Europa e Estados Unidos, ou seja, uma forma de fruição tão efêmera quanto a qualidade material do suporte que era o papel. Essa informação visual da imprensa tomou formas laicas e variadas dividindo páginas com textos que poderiam ou não se complementarem, mas que de alguma forma compunham um conjunto gráfico que se auto explicava e ajudava a vender cada vez mais para públicos muitas vezes não familiarizados com a leitura, mas bastante receptivos a essas novidades.

As transferências culturais entre os mundos abarcados pela imprensa ganham um impulso considerável permitido por um eficiente sistema distribuição que se deu através das ferrovias e pelo aumento da navegação de meados do século. O Brasil ainda estruturado dentro de um regime escravista, teve sua malha ferroviária implementada dentro de negociações com a Inglaterra e através das quais levou-se muito em consideração a necessidade de se extinguir com esse sistema de cativo.

Ao mesmo tempo, a Corte portuguesa durante o século XIX se esforçou num projeto “modernizador” da Colônia para adequar o Brasil a sua categoria de Reino Unido a Portugal e Algarves. Esse mesmo projeto, constituído de iniciativas artísticas e culturais, tentou se encaixar no interior das contradições da sociedade de formação colonial que tinha além da escravidão, o bloqueio tecnológico como seus traços mais marcantes, segundo Santos¹⁵.

Após a derrota de Napoleão Bonaparte, a Corte brasileira recebe muitos artistas franceses que por esse motivo agora estavam sem trabalho. O conjunto de artistas e técnicos contratados em 1816, conhecido como Missão Artística Francesa, recebeu a função de atualizar o gosto e a técnica do novo “império”. Entretanto, esse grupo trazia uma concepção de arte e de organização espacial que *correspondia à Europa da razão burguesa, contemporânea da Revolução Industrial e da liberação do trabalho*¹⁶. Daí percebemos a forte ligação aos modelos estéticos franceses como determinantes do que se entendia como bom gosto.

Mas são muitas as razões que poderiam explicar o fascínio dos brasileiros pela tradição francesa. Como já citada acima, a proteção dada às artes desde o século XVII, e que fundou academias sob a direção de Colbert, ministro de Luís XIV, acabou firmando todas as artes como modelo para Europa¹⁷. A Corte portuguesa viu-se em condição privilegiada nesse acolhimento que deu forma a cidade do Rio de Janeiro, construindo parques, chafarizes, monumentos, retratando a aristocracia em pinturas e impondo um gosto refinado à ex-colônia. Além disso, esse capital cultural foi responsável pela criação da Academia Imperial de Belas Artes, que transmitiu o conhecimento e o bom gosto para os brasileiros.

Na imprensa, as técnicas de produção de imagens mais correntes se deram em litografia, técnica praticamente contemporânea à Europa, e a que mais teve aplicação na imprensa brasileira. A xilogravura, também utilizada em trabalhos simples como clichês e vinhetas, quando eram mais elaboradas demandavam um período longo aprendizagem e uma conduta muito disciplinada do aprendiz. Talhar a madeira é um exercício demasiadamente complexo quando se trata de produzir matrizes xilográficas. O tratamento dado, a escolha da madeira e o desenho que servirá de modelo são alguns dos componentes exigidos. Os artesãos

15 SANTOS, p.36

16 *Idem*.

17 NEEDELL, p.175

européus já possuíam tradição nesse ofício. A relação que esses artistas tinham com o trabalho levou a especialização dentro da profissão. Na Alemanha, o *formschneider* (entalhador) assim como outras profissões compunham o sobrenome dos que se tornaram notórios na factura especializada, como foi o caso de Hieronymus Andreae (-1556), impressor, editor e tipógrafo, que reproduziu com maestria trabalhos de Albrecht Dürer (1471-1528). Andreae, criador do tipo Fraktur, o desenho típico alemão também conhecido como “Gótico” nas publicações inglesas, publicou com maestria não apenas desenhos, criou a tipologia musical que ainda hoje é utilizada e conhecida como “Hieronymous Formschneider”¹⁸.

Quando a imprensa chega ao Brasil, a litografia que é um processo mais rápido envolvendo química, está sendo também bastante utilizada na Europa e trilhando novas estéticas no mundo editorial. Essa técnica se adéqua com mais facilidade a efemeridade dos diários. Assim como o talho-doce, a litografia de produção mais simples que a xilogravura, pode ser rapidamente executada por apenas uma pessoa num tempo curto. Durante o Segundo Reinado, com as revistas ilustradas era possível o desenhista produzir a revista inteira com suas ideias desenhadas. A litografia esteve muito ligada ao nascimento da caricatura, pois o desenho livre, feito através de um lápis gorduroso sobre a pedra plana e lisa, passa a ser muito apreciado na imprensa. Normalmente a caricatura se traduz numa crítica revestida de humor através de exageros nas fisionomias. Essa estética nascida na França frequentemente explora os limites da tolerância e da liberdade de expressão conquistadas pelos ideais democráticos, onde o poder é sempre ridicularizado em desenhos grotescos aguçando a percepção do público leitor mesmo quando ele não é muito esclarecido das sutilezas de sua vida manipulada. A caricatura e a charge política são contrapontos do regime democrático, pois o desenho funciona como uma lente de aumento tanto para o Poder como para os que são oprimidos.

A primeira caricatura publicada com registro datado no Brasil saiu publicada numa prancha avulsa do *Jornal do Commercio* no dia 14 de dezembro de 1837 onde satirizava um recebimento de propina: em uma das mãos um fidalgo agitava uma campainha e com a outra um saco de dinheiro em frente a uma personagem de joelhos em posição de servilismo (Fig.01). O fidalgo representado era o jornalista Justiniano José da Rocha, como aponta Herman Lima¹⁹. Essa estampa da Litografia de Victor Larée não traz assinatura, mas o autor

18 Wikipédia: “Hieronymus Andreae”, Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Andreae acessado 17/09/2014

19 LIMA, p.73

do desenho é Manuel de Araújo Porto-Alegre. A partir da década de 1840 no Brasil, a caricatura se fortalece por gozar de uma liberdade de imprensa como ainda não havia existido nas terras brasileiras.

Fig. 01 “A CAMPAINHA E O CUJO”



Primeira caricatura brasileira. Atribuída a Manuel de Araújo Porto-Alegre. Estampa da Litografia de Victor Larée (14/12/1837). Fonte: Lima, H., p.73

O reinado de D. Pedro II (1840-1889) se caracterizou pela mudança do eixo econômico centrado na produção e exportação do café após o término do ciclo do ouro. Essa mudança ofereceu estabilidade para o reinado desse primeiro imperador nascido no Brasil, que manteve durante boa parte da sua regência bons relacionamentos com as elites e sem abalar sua popularidade com as classes subalternas. Diferentemente dos períodos que antecederam o Segundo Reinado, - o Período Joanino (1808-1821), o Primeiro Reinado (1822-1831) e o Período da Regência (1831-1840) - a imprensa se consolidou por uma liberdade de expressão como ainda não havia acontecido em terras brasileiras. No transcorrer desse longo período de quarenta e nove anos, muitas disputas entre as correntes políticas

ganharam espaço na imprensa que cada vez mais se popularizava com a inserção de imagens satíricas onde eram expostas nodosas contendas entre as elites, o Imperador e o povo. Apontando já para o fim do regime escravista, força motriz da economia cafeeira e sua bárbara reputação nas relações trabalhistas, correntes republicanas cresceram com mais força após o término da Guerra do Paraguai (1865-1870) quando a figura de Caxias consolidou o papel do Exército Brasileiro entre o poder político das elites cafeicultoras.

Por outro lado, a medida que o Império avançava em direção ao trabalho livre, muitas melhorias eram praticadas pelas nações que o apoiavam, como foi o caso da Inglaterra. Segundo Lilia Schwarcz, as relações do Império com a África atrapalhavam muito o desenvolvimento do Brasil, e quando a Lei Eusébio de Queirós entrou em eficácia em 1850, acabando com as travessias atlânticas dessa mão-de-obra, uma boa quantidade de recursos surge da noite para o dia. Daí aparecem as primeiras estradas de ferro, as primeiras linhas telegráficas e as primeiras linhas de navegação²⁰. Os paquetes a vapor que antes cruzavam o Atlântico com açúcar, café e tabaco, após a essa lei passaram a retornar com produtos industrializados apenas. Nessa época começam a vir grandes quantidades de bens de consumo como móveis, pianos, curiosidades científicas e todo o tipo bens culturais do hemisfério norte.

Na Corte a população de escravos, que na época dessa lei era de 110 mil para 266 mil habitantes, começou a se movimentar para as províncias cafeeiras redistribuindo a força motriz da economia. Os proprietários de terras viveram a partir daí um embate com o Império, que se via dividido entre a produção de riqueza acomodada nessa forma desumana e primitiva, e as pressões internacionais para a modernização do sistema econômico brasileiro.

Esse embate entre conservadores (monarquistas) e liberais (republicanos), percorreu toda a segunda metade do século XIX (Fig. 03). A cada golpe sofrido pelos fazendeiros com suas perdas patrimoniais, o Imperador havia de distribuir títulos de nobreza caracterizando a classe dos cafeicultores como um verdadeiro baronato tropical.

Nesse ambiente, a imprensa ilustrada brasileira produziu um estilo satírico estreitamente vinculado ao lápis litográfico. A rapidez com que os artistas publicavam era na velocidade dos acontecimentos. A Guerra do Paraguai (1864-1870), o episódio bélico mais marcante do cone sul no século XIX, teve no Brasil um recrutamento bastante inusitado

20 SCHWARCZ, p.102

condicionado à promessa de liberdade da população cativa. Os “voluntários da Pátria”, quando escravos, foram arrematados sob a promessa de liberdade oferecida após o retorno dos campos de batalha. Esse e outros fatos foram retratados com grande ironia por Angelo Agostini (Fig.02). Sua representação dos acontecimentos com lápis litográfico marcou a imprensa ilustrada brasileira em toques predominantemente humorísticos. Essas publicações ilustradas ajudaram a formar uma identidade nacional através das caricaturas e das charges bastante elucidativas dos fatos políticos, como afirma Telles. Durante o Segundo Reinado as revistas ilustradas contribuíram enormemente na construção da imagem do Brasil para os próprios brasileiros, “*onde foram travadas muitas correspondentes disputas simbólicas relacionadas à vida política no império.*”²¹ O povo brasileiro ainda pouco familiarizado com a leitura pôde acompanhar todo o processo político que se deu entre Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai através dessas imagens satíricas produzidas nas publicações humorísticas. *A Semana Ilustrada* de Henrique Fleiuss, *O Cabrião* e *A Vida Fluminense* de Angelo Agostini foram os melhores exemplos dessa fase.

Fig. 02 “CAÇA DE PATRIOTAS PARA VOLUNTÁRIOS INVOLUNTÁRIOS”



Charge de A. Agostini em *Diabo Coxo*, série II, n.7 (03/09/1865)

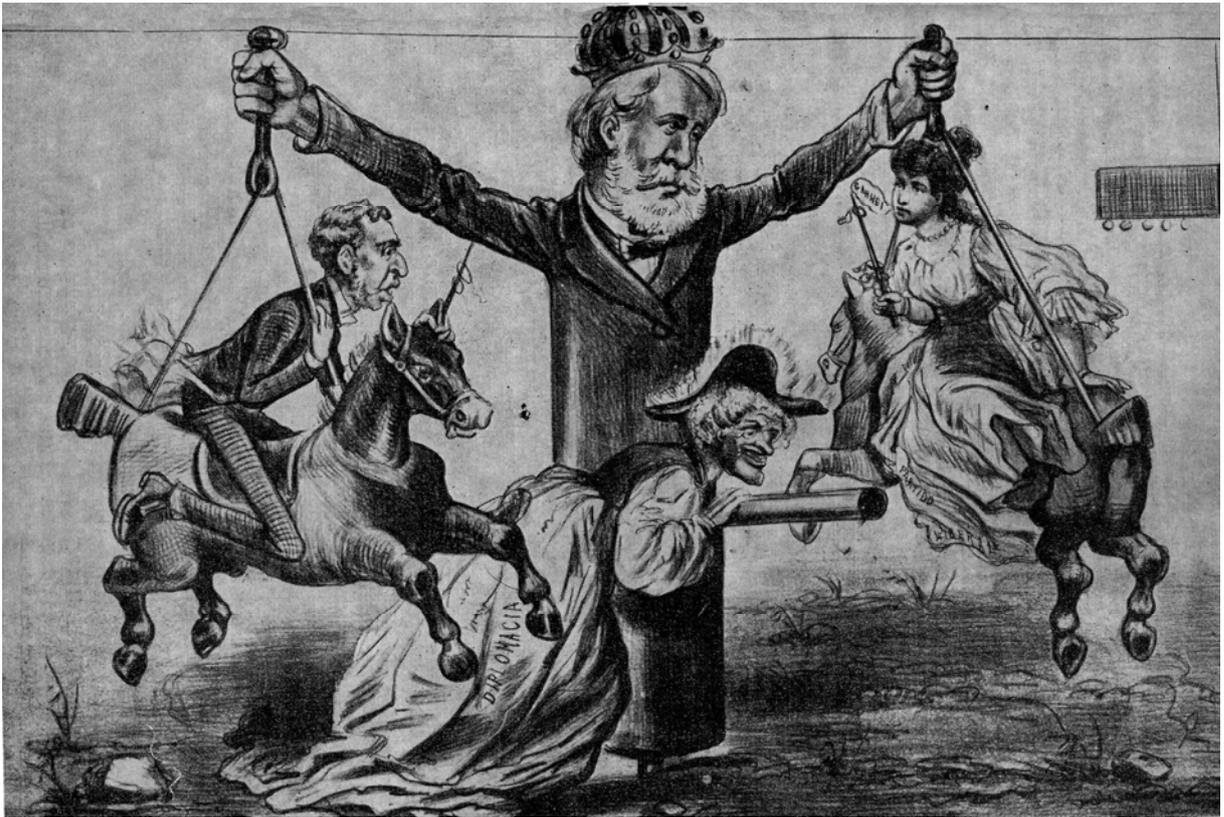
Fonte: BALABAN, M. p.135

Agostini, Rafael Bordallo Pinheiro e Henrique Fleiuss produziram suas revistas humorísticas num estilo bastante autoral. Suas produções eram redigidas, desenhadas e

21 TELLES, p.61

impressas por eles mesmos, pois a litografia permitia isso. Essa técnica foi a que mais caracterizou a imprensa ilustrada no Brasil durante esse período, antes de ser substituída pela fotografia que liberou então a mão do artista na produção da imagem.

Fig. 03 ‘LE ROI S’AMUSE”



D. Pedro Sustenta os cavalinhos, montados pelos partidos Liberal e Conservador. Sua diplomacia gira maliciosamente o carrossel. Charge de Faria em O Mequetrefe (09/01/1878) Fonte: LIMA, H. vol.1 p.227

Baseada no princípio químico de repulsa entre água e gordura, a litografia se utiliza de uma pedra lisa como base na transferência da imagem para a superfície do papel. O desenhista se utiliza de um lápis gorduroso sobre a pedra sendo por isso uma técnica fácil e rápida de execução. Segundo Andrade, “*aqui, arriscaríamos afirmar, os periódicos ilustrados litográficos ficaram confinados a um gênero específico de imprensa, o caricatural, enquanto os periódicos ilustrados noticiosos adotaram a xilografia*”²². A princípio numa forma mais direta ainda que ingênua, as ilustrações produzidas no Brasil, em sua grande parte traduziam opiniões políticas e sátiras aos costumes cotidianos. As primeiras revistas ilustradas

²² ANDRADE, p.52

humorísticas produzidas nessa técnica foram: *A Lanterna Mágica* (1844) e *A Marmota Fluminense* (1852).

Mas por ser um processo bem distinto da tipografia (impressão em relevo), a litografia não permitia um ajuste simultâneo aos textos como na impressão xilográfica. Imagem e texto executados em técnicas distintas obrigavam a proceder a impressão em dois momentos, criando problemas de enquadramento entre texto e imagem. Para isso a imagem litográfica quando era inserida numa página de textos necessitava de margem suficientemente grande. Muitas vezes as publicações eram folhas onde de um lado era impressa a litografia e do outro, tipografia, a impressão era dobrada e daí se obtinham quatro páginas. Outras tantas publicações traziam estampas litografadas em avulso.

De acordo com dados colhidos por José Murilo de Carvalho, na transição do Segundo Reinado para o período republicano, o Rio de Janeiro apresentava os índices mais baixos de analfabetismo no Brasil. Quase metade da população carioca já era alfabetizada, contrastando com a média do resto do país onde o índice de iletrados chegava a 80%. De acordo com a contagem censitária de 1890, a capital federal era de 522 mil habitantes, número que praticamente havia dobrado desde o último recenseamento em 1872. Nesse meio milhão de cidadãos, 57,9% dos homens e 43,8% das mulheres foram registrados como alfabetizados, o que correspondia a um número de 270 mil habitantes. Por esse motivo a leitura em voz alta era muito apreciada nos grupos familiares. Podemos ter uma ideia do significado das publicações ilustradas nesse universo²³.

1.2 A xilogravura na imprensa ilustrada brasileira

A história da xilogravura no Brasil é um breve capítulo das artes gráficas. Servindo inicialmente a produção de clichês, pequenos anúncios, cartas de baralhos, cabeçalhos e ornamento de páginas, ela foi praticada por poucos artesãos, inicialmente com instrumentos improvisados como canivetes e até varetas de guarda-chuvas. Brás Sinibaldi, segundo Ferreira leva o mérito de ser o primeiro xilogravador brasileiro, tendo gravado em 1817 armas reais.

Trabalhos em xilogravura não costumavam trazer identificação, normalmente eram composições feitas a ornamentar a página. Como afirma Orlando da Costa Ferreira, essa arte por ser considerada menor não era merecedora de identificação autoral nem de algum outro

23 CARVALHO, p.16

destaque como era comum à pintura e a outras expressões tuteladas pela Academia. Mas a *Revista Popular*, editada pelos irmãos Garnier, trouxe composições em xilogravura bastante interessantes dentro de um conceito harmônico de *layout* gráfico. Na edição de 5 de janeiro de 1859 podemos ver uma representação do "Convento de São Paulo", "Margarida de Valoir", "Carlos IX" e o "Palácio de Petrópolis". Alguns artistas tiveram um reconhecimento pelo ofício como: Manuel Joaquim da Costa Pinheiro (1832-1903) "*foi por muitas dezenas de anos o único gravador do Rio de Janeiro*", diz Francisco Ferreira Rosa²⁴.

Alfredo Pinheiro e Vilas Boas ilustraram com abundância as páginas a *Revista da Exposição Anthropologica Brasileira* (1882), uma revista científica dedicada aos estudos dos povos indígenas das Américas. As imagens reproduzidas são de ótima qualidade se levarmos em conta a produção brasileira contemporânea àquela época²⁵. Eles fizeram além de ricas capitulares, ilustrações de pequeno, médio e grande porte entremeando textos.

1.2.1 A contribuição de Fleiuss

Um dos artistas mais versáteis do Brasil na época do Império foi Henrique Fleiuss (1823-1882). Fleiuss, nascido em Colônia, na Baviera veio para o Brasil em 1858 com seu irmão Carl Fleiuss e o pintor e litógrafo Carl Linde, chegando à Corte em 1859. Em 1860 abriram uma firma, Irmãos Fleiuss & Linde “consagrando-se, assim, como a primeira equipe de designers do Brasil”.²⁶

A presença desse grupo de gravadores foi, como logo se concluiu, uma das mais importantes aquisições artísticas feitas pelo Rio do século XIX. Neste momento interessando apenas o seu decisivo papel no desenvolvimento da gravura em madeira, Fleiuss fundou em maio de 1863, a primeira escola de xilogravura no Brasil num curso de três anos. Muitos dos trabalhos produzidos por seus alunos foram impressos nas suas revistas. A mais popular delas foi *A Semana Ilustrada*, onde imprimia em suas charges um humor fino, que nunca satirizava o Imperador, mas sim os costumes da sociedade carioca. Fleiuss era amigo pessoal de D. Pedro II e freqüentava os salões aristocráticos, seu humor se diferenciava do humor das demais publicações, que alvejavam frequentemente a política do Império, caricaturando o monarca em situações vexatórias e burlescas.

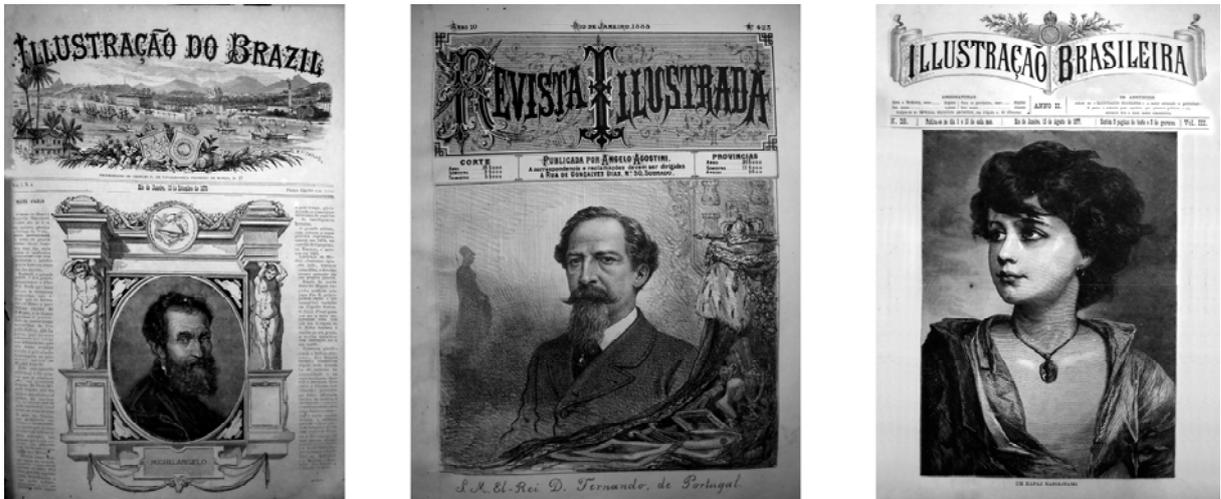
24 FERREIRA, p.177

25 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, p.43

26 FERREIRA, p.185

Os três sócios já praticavam a xilogravura quando, na *Semana Illustrada* de 31 de maio de 1863, declarando a intenção de estabelecer uma escola de Gravura em Madeira em maior escala, publicaram anúncios avisando aos pais que quisessem mandar educar seus filhos nesse ramo de arte, ainda pouco conhecida no Brasil que os fizessem obedecendo às seguintes condições: aluno trabalharia diariamente (com exceção de domingos e dias de guarda) das 9 da manhã às 3 da tarde, assinaria um contrato, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o estabelecimento antes do fim do terceiro ano. Trabalharia o primeiro ano de aprendizagem sem receber ordenado algum, "não pagando, em compensação, coisa alguma pelo seu ensino", receberia no segundo a gratificação de 120\$000 (cento e vinte mil réis), no terceiro a de 240\$000 (duzentos e quarenta mil réis) e nos seguintes o seu salário seria aumentado conforme o progresso que fizesse. Os proprietários do Instituto ensinariam o necessário para a formação desses jovens para lhes dar confiança e independência, e cuidando “com rigor da moralidade e atividade de seus discípulos”²⁷.

Fig. 04 Capas de algumas das revistas ilustradas brasileiras.



Fonte: FCRB

A *Semana Illustrada*, a partir do número 175, publicado em 17 de abril de 1864, anuncia sua fase xilográfica. Com o resultado do primeiro ano de aprendizagem dos jovens matriculados no instituto, Fleiuss passa a apresentar suas páginas impressas em relevo, onde texto e imagem permitem novas possibilidades de arranjo no *layout*. Mas infelizmente o fruto desse primeiro ano não vingou resultados muito satisfatórios. A reprodução ficou muito a

27 FERREIRA, p.185-188

desejar, seu sonho de equiparar a publicação aos grandes magazines europeus como o francês *L'Illustration*, o inglês *The Illustrated London News* e o alemão *Die Gartenlaube*, não deu frutos interessantes.

Andrade nos mostra que essa falta de mão-de-obra não foi característica exclusiva do Brasil, segundo o relato de Michael Carlebach em seu trabalho sobre as origens do fotojornalismo na América. Ele relata dificuldades enfrentadas pelo periódico ilustrado semanal *Southern Illustrated News*, de Richmond, Virginia, entre 1862 e 1864 quando conta sobre a carência técnica para se produzir impressões xilográficas. As quantidades e a qualidade do papel variavam a cada número e nunca havia gravadores suficientes para dar conta da produção. Em 1863 o jornal anunciou uma procura por artesãos xilogravadores para realizar um trabalho de qualidade equiparado ao *The London Illustrates News*, mas houve pouco retorno. Mais adiante, em agosto e outubro, o semanário estampou na primeira página xilogravuras feitas a partir de fotografias de Thomas “Stonewall” Jackson e Robert E. Lee, mas foram trabalhos bastante rudimentares se comparados ao que era feito nos jornais mais dedicados à ilustração²⁸.

Fleius, ao longo de sua vida tentou popularizar a arte da xilogravura na corte. Mais tarde, em 1865, publicou na forma segmentada de fascículos a *Historia Natural Popular dos Animaes* escrita e dirigida pelo professor Miguel Antonio da Silva. A publicação no total possuiu mais de cem páginas com ainda mais quarenta estampas intercaladas (de 320 x 220) com ainda 133 estampas que em sua maioria representavam animais exóticos e que foram reinterpretadas e copiadas de trabalhos estrangeiros. Esse conjunto de fascículos trouxe à luz os trabalhos dos melhores alunos do Instituto como novidade para a ilustração brasileira. Eram jovens que demonstraram grande entusiasmo pela arte da gravura em relevo. Entretanto, após o encerramento da *Semana Illustrada* em 1876, Fleius funda a *Ilustração Brasileira*, já sem o sócio Linde. Tentando um gênero que mais se assemelhava aos grandes magazines europeus, com xilogravuras estereotipadas em grandes formatos, esse empreendimento não deu muito certo e o levou a ruína.

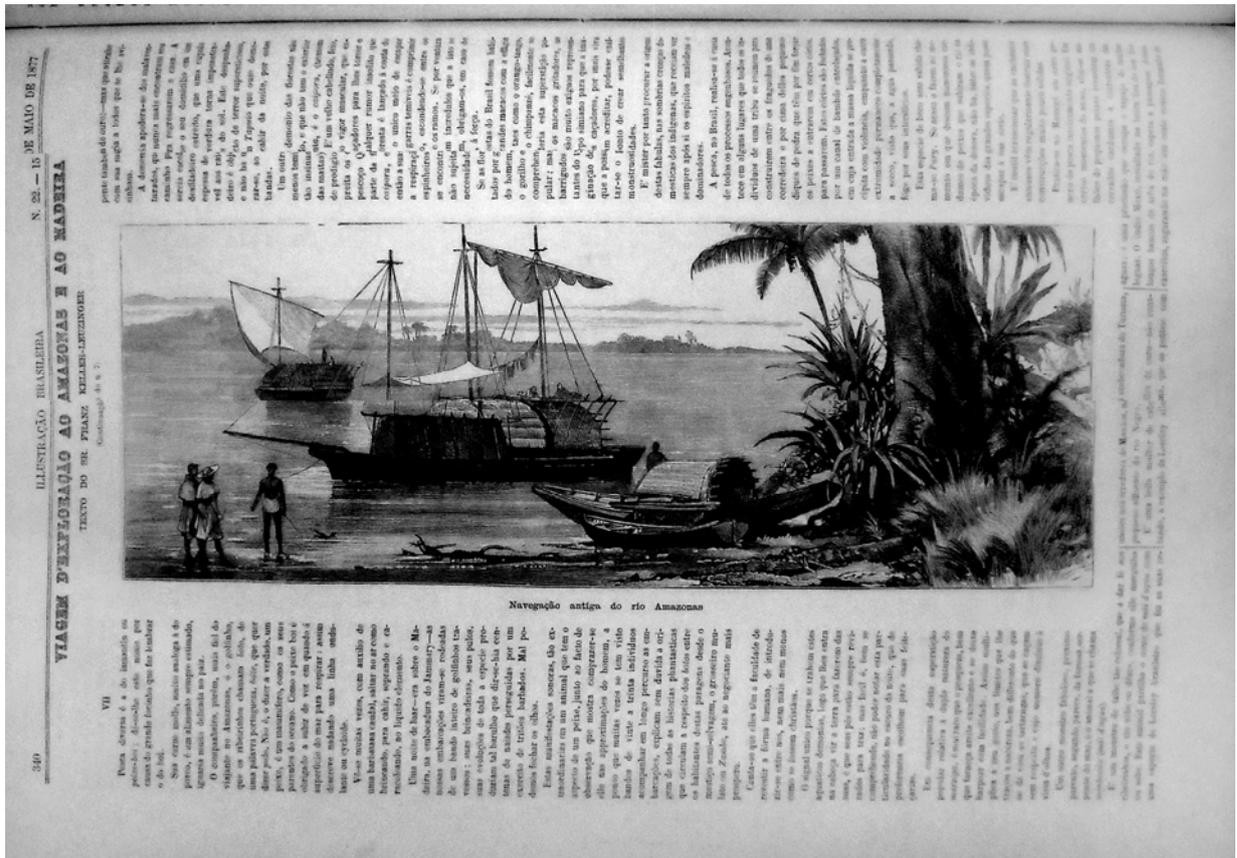
A Estereotipia é uma técnica que produz a cópia em metal de uma matriz xilográfica através de um molde feito em gesso. Essa técnica, além de tornar possível altas tiragens da

28 ANDRADE, p.131

xilogravura no século XIX, permitiu que as mesmas imagens fossem impressas e publicadas simultaneamente em diferentes lugares.

As imagens da *Ilustração Brasileira* eram trazidas de fora, outras, copiadas de fotografias eram criadas no Rio de Janeiro. Essa revista se destacou também pela colaboração de Franz Keller (1835-1890), pintor e engenheiro que teve também imagens publicadas pela mesma empresa alemã, que publicou *A Estação* no Brasil, e seu irmão Ferdinand Keller (1842-1922). Franz viajou pela Amazônia onde esteve envolvido com a implantação de uma ferrovia e lá produziu um livro em 1874, *Vom Amazonas und Madeira*, com gravuras feitas a partir dos desenhos de seu irmão. Fleiuss publicou parte dessa obra sob o título de “*Viagem e Exploração ao Amazonas e ao Madeira*”. A *Ilustração Brasileira* veiculou muitas estereotípias alemãs, na verdade, a maior parte das suas imagens. Após a morte de seu irmão em 1878, Henrique Fleiuss encerrou a revista e sua tipografia.

Fig. 05 “NAVEGAÇÃO ANTIGA NO RIO AMAZONAS”



Xilogravura de Franz Keller para *Ilustração Brasileira* (15/05/1877) Fonte: FCRB

A facilidade da disposição de texto e imagem na página impressa, permitida até então pela xilogravura, abriu espaço para experimentos gráficos na imprensa oitocentista. A possibilidade de combinações permitidas com os novos recursos gráficos facilitou essa experimentação que foi a revista.

1.3 A Fragmentação como linguagem (dos folhetins a câmara escura)

Muito já se discutiu sobre as mudanças ocorridas nas formas de produção do século XIX, suas consequências na psicologia do indivíduo e sobre a adaptação da criação às necessidades impostas pela máquina. Uma das mais contundentes características dessa fase histórica foi a imposição mecânica no cotidiano que gerou novas formas de percepção da realidade e que refletiu na criação. Os deslocamentos e reposicionamentos dos elementos que antes se apresentavam numa ordem mais natural deram novos sentidos para a compreensão e ofereceram respostas estéticas em acordo com essas mudanças. O Romantismo, que se caracterizou também pelo fragmento, foi o primeiro movimento estético a sugerir a descontinuidade como parte da linguagem nas formas de expressão. Os romances em folhetim, em suas primeiras edições publicadas em jornais eram interrompidos em capítulos dando descontinuidade à leitura. Somente após o término da publicação que poderia levar meses, poderia haver uma possibilidade de uma reedição em brochura. Dessa forma, na revista *A Estação*, a leitura dos romances em capítulos era segmentada e espaçada quinzenalmente. A cada capítulo em meio a imagens aleatórias que seguiam à sequência da publicação, os encontros entre imagem e texto geravam significados ainda inéditos na percepção. E nesses encontros cegos das manifestações artísticas novas interpretações surgiam aos olhos dos leitores. Essa forma de disposição temporal e aleatória obedece a uma apresentação estética que caracterizava os novos tempos da imagem na sua relação comercial com os editores. Diferente das formas de apresentação em livros, a forma folhetinesca não oferece o texto corrido e normalmente se apresenta intercalada a outros textos e ainda repousa em meio a imagens artísticas ou publicitárias. Sem dúvida o ritmo da leitura das duas formas é completamente diferente até mesmo na fase de produção escrita, pois o autor ao escrevê-la também se submete às regras das conexões e desconexões do seu trabalho.

A câmara escura, que também foi exemplo de experiências novas de enquadramento nas produções quinhentistas e seiscentistas, no século XIX permitiu que recortes inusitados, diferentes da pintura renascentista, fossem gravados com emulsões em chapas de vidro. A

fotografia disseminou a partir de 1839, formas de olhar adentrando na intimidade dos ambientes domésticos, iniciando assim, uma ruptura na composição onde a sensação de realidade foi um componente essencial para a construção dos discursos com base científica.

Um dos benefícios observados na câmara escura foi o de conferir uma subjetividade ao olhar. Ela foi objeto de curiosidade e de didatismo por reproduzir o mesmo mecanismo da visão dentro das leis da física e que ainda possibilitou ao observador, uma maior concentração num objeto particular destacando-o do contexto e conferindo assim, uma nova forma de abordagem dos objetos. Essas novas formas de enquadramentos, não necessariamente apoiadas nos moldes renascentistas, contribuíram para a produção pictórica holandesa nos séculos XVI e XVII que caracterizou “um modelo nórdico de visualidade”. A câmara escura deu maior autonomia à visão, pois o recorte visto por este dispositivo agia como uma fragmentação da realidade que não necessariamente era construído dentro de equilíbrios geométricos apoiados em noções de simetria e de equilíbrio, baseados nas formas perfeitas e na proporção.

E para que servia a câmara escura? Ela serviu muito de apoio aos artistas que lidavam com a imagem a estruturarem seus esboços antes do surgimento da fotografia, além de ser um recurso curioso e didático para se entender os mecanismos óticos.

(...) na *Encyclopédie* é dito por exemplo que ela ilumina intensamente a natureza da visão; promove um entretenimento bastante divertido, nela são oferecidas imagens que remetem perfeitamente aos seus objetos; representa as cores e os movimentos dos objetos melhor do que qualquer outro tipo de representação é capaz de fazer e mais adiante ali diz “por meio desse instrumento, alguém que não saiba desenhar é capaz no entanto de desenhar com extrema precisão. (...) (Encyclopédie ou dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, vol.3 (Paris, 1753) Tradução minha. *Apud* CRARY, p.33)

Também a rapidez em se produzir, reproduzir e multiplicar imagens, característica da imprensa cotidiana é um dos pontos necessários para entendermos a mudança do olhar do observador a partir da primeira metade dos oitocentos.

Além dessa prerrogativa da industrialização em produzir objetos idênticos, novos dispositivos óticos contribuíram para a formação de modelos de uma visão subjetiva como a câmara escura permitiu nos séculos anteriores. Tais dispositivos se popularizaram ao longo do

século XIX criando um novo tipo de observador. Essas formas de ver figuraram entre os mais importantes e mais influentes componentes ao longo desse século e que por assim dizer, levaram a construir um novo homem²⁹.

Houve a partir desse momento histórico o início de uma mudança no papel desempenhado pela mente na percepção. O mesmo conhecimento que permitiu o aumento da racionalização e do controle do sujeito nos termos das novas exigências econômicas e institucionais foi também condição para novos experimentos na percepção visual. Para citar alguns desses dispositivos surgidos, - alguns deles se popularizaram por volta de 1850 no comércio londrino - o *estereoscópio*, que explorava a natureza binocular para dar um efeito tridimensional às fotografias; o *phenakistoscope* que normalmente aparece na literatura sobre as origens do cinema; além do *caleidoscópio* e outras curiosidades que mexeram com os sentidos, todos se apoiando em ilusões que subvertiam a realidade em forma criativas de abordagem permitidas pelas leis da física.

Dessa forma a humanidade experimentou pela primeira vez muitas novidades no campo visual, algumas utilizadas pelo poder e pela ciência, outras exploradas comercialmente para simples entretenimento das massas. Assim também se deu com os sistemas de vigilância e de controle dentro da lógica industrial, além dos redimensionamentos microscópicos e macroscópicos alcançados por lentes e espelhos. Os *peep-shows* popularizaram curiosidades que exploravam a individualização do ato de ver desconectando o observador do objeto observado.

Tais dispositivos popularizaram a experiência da desconexão dos sentidos. Sensações sinestésicas envolvendo a visão são mais reais do que as evocadas nas figuras de linguagem da literatura. A partir daí podemos entender que ver não significa necessariamente tocar, ou até entender expressões tão familiares como *comer com os olhos*. Os sentidos então, se misturam e se confundem com dispositivos visuais que ofereceram novos alcances para a percepção.

Paralelamente, Jean Baudrillard defende que as revoluções burguesas ocorridas nos finais do século XVIII colaboraram para forças ideológicas que motivaram a mitificação do direito assentado numa antropologia ingênua: a da propensão natural para a felicidade. A igualdade entre os homens, segundo ele, ao contrário do que a primeira vista se evoca, parte

29 CRARY, p.8-9

de uma concepção individualista - fortificados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, um princípio democrático – imbuído em distinção. Dessa forma o conceito de felicidade enraíza-se em pressupostos que se opõem a exaltações coletivas. A felicidade na era da industrialização, mais do que nunca, é mensurada em termos de objetos e sinais, algo que se torna evidente ao olho através de “critérios visíveis³⁰”. A modernidade então se vê atrelada por um lado, à reconstrução do observador e por outro à proliferação da circulação de sinais e de objetos, cujos efeitos coincidem com suas visualidades.

1.4 Uma intersecção cultural e política provocada pela industrialização

O ano de 1830 marcou uma ruptura política na França, pois iniciou-se o período conhecido como “Monarquia de Julho” quando a Carta de 1814 fora revisada e muitas mudanças ocorreram, uma delas consistia em que a imprensa estaria livre de censura. Esses anos de grandes agitações sociais na França resultam em relações que consolidaram o trabalho dos gráficos. Nesse período de revoluções liberais, a ilustração vive uma nova ascensão na sua forma comercial e popular, e a xilogravura, por permitir a impressão junto aos textos se adequa com perfeição à imprensa nesse período.

A partir dos anos de 1830 uma série de turbulências de ordem liberal começariam a fermentar num raio cada vez maior em várias nações europeias inclusive na Península Ibérica, o que levou à abdicação de D. Pedro I no Brasil. Com o aumento dos problemas gerados pela industrialização e das crises monárquicas, uma série de levantes envolvendo reformadores políticos, as classes médias e operárias, se origina na França dezoito anos após a Monarquia de Julho. Esses levantes transbordaram fronteiras políticas contaminando outras nações que viviam os mesmos processos sociais oriundos dessa lógica econômica.

Se em 1830 a multidão saía às ruas de Paris em grupos mesclados, onde eram ausentes apenas os muito pobres e os muito ricos, agora, uma crise gerada pelo fracasso das reformas políticas e econômicas, faz nascer uma consciência de classe que em seguida se espalha por outros centros urbanos que também viviam tensões entre sistemas monárquicos, burguesia e as classes trabalhadoras. Em 1830, jornalistas e políticos de classe média reuniram atrás de si uma mescla de trabalhadores manuais com suas reivindicações próprias,

30 BAUDRILLARD, 1995, p.47

quando a própria produção industrial capitalista ainda começara a florescer³¹. Já a revolução que eclodiu de fevereiro a junho de 1848, também conhecida como a “Primavera dos Povos”, marcou um primeiro momento onde prevaleceu uma consciência de classe nas pessoas engajadas, onde se mesclavam termos de cultura e termos de classes. É certo que expressões como “classe trabalhadora” ou “proletário” ainda eram pouco consistentes (a teoria marxista ainda não era popular), mas foi a partir desse ano que muitos trabalhadores foram vistos sob suspeição aos olhos da intelectualidade das classes médias³². Essas revoluções agora além de liberais, possuíam caráter democrático, nacionalista e socialista envolvendo as diversas nações europeias.

Em decorrência a isso, a Inglaterra da segunda metade do século XIX viveu a Era Vitoriana (1851-1901), período que foi marcado por uma forte rigidez de costumes, onde a produção industrial serviu como balizadora da ética protestante e da vida vinculada ao trabalho. Nesse período, Londres se expandiu rapidamente sem nenhum planejamento gerando graves problemas urbanos. O departamento metropolitano de obras públicas aparece nos anos 1850, como aponta Charlot e Marx,³³ precisamente porque a anarquia acarreta a incapacidade de administrar os problemas elementares saneamento, da drenagem do rio ao recolhimento do lixo ou à adução de água. França e Inglaterra, que foram berço da industrialização e da imprensa moderna, foram palco de lutas sociais e políticas que levaram à organização do trabalho em muitas profissões. A consciência de classe germinou nas lutas operárias a partir da necessidade de regulamentação dos direitos dessas classes que se viam oprimidas pelo avanço do capitalismo desmedido na sua busca pelo lucro a qualquer preço.

A imprensa se modernizava acompanhando as demandas de mercado e se organizando cada vez mais dentro dos princípios industriais que previam maior lucro quanto mais organizada e segmentada fosse a produção. A necessidade constante de expansão era a saída para a consolidação de qualquer empreendimento. Assim, a imprensa obteria maior êxito quanto maior fosse a abrangência do seu mercado conquistada.

As grandes organizações editoriais dos periódicos teriam que reunir variadas equipes especializadas de trabalhadores numa sincronia de produção para obter os maiores rendimentos. Essas demandas conduziram ao encontro de diversas especialidades no trabalho

31 SENNETT, p.278

32 *Idem.*

33 CHARLOT, p.14

de editoração e distribuição possibilitando uma transposição das fronteiras nacionais fomentando um crescente intercâmbio cultural.

A exceção da metalurgia pesada, Londres era conhecida como a cidade de todas as indústrias, por esse pioneirismo acaba sofrendo os efeitos de todas as crises, que lhe valem, além disso, uma afluência de contingentes sem-trabalho expulsos de outros lugares. Assim, ela acaba se tornando o terreno mais favorável às ideias e aos movimentos progressistas ou revolucionários. Marx viveu ali de 1850 até a sua morte em 1883; Engels também lá passou temporadas cada vez mais longas. Em Londres a I Internacional instalou sua sede, antes da transferência para Nova York em 1873. Em pleno período de prosperidade, sua riqueza se ostenta na medida da concentração do capital e de seus mais belos representantes no estreito perímetro da City, e também em todos os locais onde o luxo das residências e do comércio se manifesta. Essa riqueza é um insulto ao excesso de miséria dos verdadeiros pátios dos milagres que o lápis de Gustave Doré desenhou em 1869³⁴.

No Brasil, após 1850, com o fim do tráfico negreiro, o país passa a se adequar mais ao liberalismo internacional, mas ainda sob o regime da escravidão, um grande afluxo de bens industrializados das grandes potências passa a circular principalmente na Corte. A partir desse ano o país também começa a vivenciar melhoras urbanas implementadas com o total apoio da Inglaterra em troca de medidas liberais como a extinção desse tráfico. O Imperador ao longo de seu reinado viu-se sempre dividido entre o povo e os proprietários de terras. D. Pedro II apesar disso conseguiu manter sua popularidade em alta durante a maior parte desse tempo com habilidade política para agradar uma sociedade tão estratificada e desigual. Essa popularidade apenas sofreu um considerável abalo no final da Guerra do Paraguai que se inicia em dezembro de 1864 e vai até março de 1870. A imprensa humorística ilustrada, como já foi visto, não o poupou de críticas e a única monarquia das Américas conseguiu ainda o feito de ser o último país formalmente a abolir com o regime de escravidão. Nenhuma das leis que se seguiram nesse sentido, o de acabar com a escravidão, fora assinada por ele. O Imperador se manteve afastado sempre que possível de manobras impopulares e nesse jogo hábil conseguiu manter firme sua imagem de fomentador da ciência e do progresso.

Nesse primeiro capítulo tentei contextualizar a produção de imagens através dos séculos até chegar a era da industrialização na Europa e no período monárquico brasileiro.

34 CHARLOT, p.14.

Para isso vi como necessidade estabelecer não apenas a produção de gravuras, mas também os mecanismos que geraram o homem do século XIX e suas relações de trabalho formadoras de uma consciência de classe. O surgimento da imprensa no Brasil e a adoção do gosto europeu na formação estética do Império modularam a comunicação de massas em um período tão denso como foi o período do Segundo Reinado e do início do período Republicano. A Revista A Estação, que será analisada a seguir, funcionou como uma ponte entre esses dois mundos tão distintos, mas interligados nas formas produtivas. O oceano Atlântico, cada vez mais movimentado, agora era esteio de transferências culturais com um fluxo bem mais intenso de bens e imagens gráficas.

CAPÍTULO 2

A produção de periódicos ilustrados no século XIX

A gráfica sempre foi território de grande inovação, de uma hora para outra, as etapas de produção podem sofrer alterações devido a novas tecnologias, que em consequência levarão a extinguir profissões e a criar outras gerando um dinamismo que muitas vezes confronta especialidades e gera novos saberes. Nos dias atuais, vemos a revolução que causou a chegada da era digital, que suprimiu inúmeras profissões que coexistiam e que continua a transformar o parque gráfico em tempo cada vez menor.

No século XIX a imprensa passou a ocupar um espaço essencial no cotidiano e os sistemas de entrega, permitidos pela melhora nos transportes levou a produção gráfica a lugares cada vez mais remotos. Algumas empresas jornalísticas e agências de notícias aperfeiçoaram suas formas de produção a ponto de reunir num só lugar todas as etapas e profissionais envolvidos na elaboração do produto final. Obviamente, esses empreendimentos eram muito custosos e demandavam um retorno financeiro que se mostrava insuficiente para produções de âmbito local.

Somente nos finais do século XIX que a tecnologia começou a dar sinais de que a fotografia ocuparia o lugar das ilustrações na imprensa. A partir da década de 1880 quando os processos químicos aperfeiçoaram a fotografia com o surgimento dos filmes flexíveis, das emulsões mais rápidas, com câmeras de fácil manejo, e algumas inovações óticas é que a realização do *instantâneo fotográfico* tornou-se mais frequente. Nesse período também surgem as primeiras experimentações de reprodução fotomecânica (*autotipia, similigravura, meio-tom* ou *meia-tinta*) que incorporados ao processo tipográfico levam a uma outra revolução na virada do século: o linotipo, que possibilitou a reprodução mecânica dos textos. Isso tornou possível a veiculação de imagens fotográficas nos jornais na Europa e nos Estados Unidos. No Brasil essas inovações só começam a aparecer na imprensa na virada do século.

Apesar disso, custou algum tempo até essas novas tecnologias se aperfeiçoarem a ponto de substituírem a xilogravura. O historiador Beaumont Newhall afirmou que isso se devia mais a razões estilísticas do que técnicas, pois segundo ele “*os leitores preferiam as xilogravuras, por considerá-las mais “artísticas”*”. Ele citou numa entrevista em 1893 feita com o editor de *The London Illustrated News*, que afirmou acreditar que o público, com o

tempo, se cansaria de meras reproduções de fotografias... “*É minha intenção introduzir nas páginas do The London Illustrated News mais xilogravuras do que no passado.*”³⁵ O tempo mostrou que ele estava equivocado, mas a partir disso podemos ter uma ideia da importância da xilogravura ainda no final do século XIX como sinônimo de qualidade gráfica.

Dentre as mais antigas técnicas de impressão, a xilogravura, a partir do final da primeira metade dos oitocentos se populariza na Europa. Devido à excelência da sua qualidade representativa e às novas formas de produção que se submeteram a uma lógica segmentada, a xilogravura comercial se inseriu perfeitamente entre as páginas de composição tipográfica compondo com harmonia e definindo novos modos de ler e de ver. A xilogravura comercial encontrou lugar no suporte como nenhuma outra técnica até aquele momento havia conseguido. Por sua natureza de condução de imagem semelhante a do tipo, ela permitiu um ajuste entre o corpo de texto em enquadramentos e contornos bastante precisos.

A imagem de xilogravura nesse período é muito mais expressiva que as fotografias impressas, em parte pelo gesto do artista deixado na obra. A fotografia custou um pouco a ganhar uma qualidade plástica que superasse a do desenho impresso. A gravura ainda passa uma mensagem de trabalho vivo do artesão e que se diferencia pela qualidade. Nesse período histórico, os seus meios-tons impressionam o observador mais do que na fotografia. A precisão de linhas que se afastam e se aproximam revelando diferentes contrastes revelam movimentos gestuais das artes pictóricas. A organização do espaço entre o preto e o branco escreve a imagem que causa um espanto característico da obra de arte. Já o mérito embutido na imagem fotográfica é a aura de verdade, mas que nesse período ainda não supera a sedução estética da gravura em relevo. A verdade fotográfica começa a ganhar força na imprensa com a melhora da qualidade plástica somada a outros códigos intrínsecos na mensagem. A morte, a guerra, o passado eternizado, a história das famílias e de outras intimidades contam histórias sob outros focos onde, não raramente são postos diante dos olhos, novos espantos ao observador. Arriscaria aqui dizer que, nesse momento, a xilogravura seduz mais pelo belo, enquanto a fotografia pela mais pela morbidez.

A impressão em relevo diferiu das outras formas de gravação que envolviam produtos químicos como era o caso da litografia, da água-forte ou do talho-doce. O mais difícil para a produção xilográfica era a obtenção da mão-de-obra qualificada. Porém o artesão

35 NEWHALL. *Apud*: ANDRADE, p.207

xilogravador, que além de bons conhecimentos nas artes de entalhe, também precisava conhecer bem os tipos de madeira que poderia atender à precisão necessária. O sentido das fibras na superfície a ser trabalhada definia se a xilogravura seria de fio ou de topo. A que produzia resultados de maior definição era a xilo de topo, pois o corte da madeira teria que ser no sentido transversal às fibras. Normalmente o período de aprendizado para um xilogravador na imprensa europeia se dava em torno de cinco anos de exclusiva dedicação. Por isso a relação do aluno com esse ofício teria que se dar num ambiente propício ao trabalho, onde o reconhecimento do esforço fosse compensatório como o de qualquer artesão. Como já foi lembrado anteriormente, as xilogravuras profissionais custavam muito caro e praticamente dobravam os custos de um livro ilustrado. Nos grandes ateliês da imprensa, as exigências do trabalho coletivo ainda impunham maior disciplina. A xilogravura comercial praticada na segunda metade do século XIX na imprensa periódica obedecia à lógica das linhas de montagem em sua confecção. Eram trabalhos em equipe que assim por dizer diferiam da xilogravura convencional. Eram executadas dentro de prazos curtos e por isso a sincronia da equipe era um elemento fundamental. Somente os grandes jornais ilustrados podiam contar com essa forma de produção.

Muitas vezes, as matrizes eram produzidas em tacos separados por diferentes artesãos que ainda se revezavam em trabalhos contínuos e que resultavam em grandes imagens após 48 horas trabalhadas ininterruptamente. Próximos a grandes janelas de luz difusa ou em torno de lamparinas inseridas em globos de vidro cheios d'água para intensificar a iluminação dos ambientes, a matriz talhada em madeira era executada muitas vezes em partes, e ao se juntarem no final eram retocadas por mestres do ateliê. Essa forma de produção durou algo em torno de sessenta anos apenas, pois logo técnicas mais eficientes e rápidas, envolvendo emulsões químicas, e que levavam menor tempo de aprendizagem se aliaram a outras tecnologias, como a imprensa rotativa e o *offset*, fazendo com que as antigas maneiras de se produzir imagens fossem abandonadas de vez.

Após a preparação da matriz em madeira, com os tacos unidos firmemente com instrumentos especiais e retocados nos pontos de encontro das bordas entalhadas, o trabalho era enviado para um outro ateliê especializado em fazer cópias da matriz, para que ela pudesse aguentar altas tiragens e também serem impressas em tipografias diferentes ao mesmo tempo. Só assim, as tiragens que se contavam aos milhares, poderiam ser impressas a cada edição em tempo suficiente.

A estereotípia era o nome dessa réplica em cobre da matriz talhada em madeira. Ela era obtida através de um molde de gesso. O pó fino de gesso penetra nas cavidades mais delicadas da madeira gerando um modelo negativo da matriz, e após encontrar uma superfície do metal derretido obtinha-se uma réplica exata dessa matriz.

2.1 Lipperheide e Die Modenwelt

Assim aconteceu com Lipperheide inicialmente em Berlim e depois em Leipzig, uma empresa que organizou uma farta produção de imagens em xilogravuras de alta complexidade, e que para isso necessitava de equipes qualificadas de profissionais para atender aos prazos bastante curtos, conforme algumas outras edições que apresentavam portfólios ricos em imagens de alto padrão como o parisiense *L'Illustration* e o londrino *The London Illustrated News*.

Em outubro de 1865, a editora Lipperheide fundou uma revista de modas chamada *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*³⁶ diferente de outras revistas de moda alemãs (*Musterzeitung, Frauer-Zeitung, Hamburger Zeitschriften Jahreszeiten e Die Mode*) por não ter conteúdo literário, tinha como objetivo ensinar as donas-de-casa a produzir vestimentas para a família, bordar e decorar seus lares. A aceitação foi tão grande devido ao preço e pelo conteúdo, que já nos primeiros cinco dias mais de 3.000 exemplares foram vendidos. No final do mês seguinte, as vendas atingiram 14.500 e no final de dezembro desse primeiro ano atingiu a marca de 16.945. Em 1866, a Guerra Austro-Prussiana fez com que as vendas diminuíssem um pouco, mas no ano seguinte a tiragem voltou a crescer chegando a quase 30.000 exemplares. Então Lipperheide deduziu que *Die Modenwelt* poderia obter êxito em outros países.

Em setembro de 1869 *Die Modenwelt* já alcançara 72.127 assinantes e em junho de 1870 esse número chegou a 98.928. Entre outubro de 1870 até março de 1871 o número oscilou entre 90 e 92 mil exemplares devido a Guerra Franco-Prussiana, mas logo após esse episódio, com a assinatura do tratado de paz entre França e Alemanha a tiragem alcança 100 mil exemplares. A empresa então crescia e já contava com uma produção dividida entre Berlim e Leipzig. Dez empregados sob a direção de K. F. Koeler, se responsabilizavam pelo despacho das publicações para a própria Alemanha e também para as de língua estrangeira nos respectivos países. Algumas enviadas pelos próprios impressores e outras através serviços

³⁶ NT: O Mundo da Moda: Jornal ilustrado para a *toilette* e trabalhos manuais.

postais da Alemanha.

Em 1874, Lipperheide ampliou *Die Modenwelt* numa edição chamada *Die Illustrierte Frauen-Zeitung*³⁷ composta pelo mesmo conteúdo de moda com uma parte literária ilustrada chamada “*Ausgabe der Modenwelt mit Unterhaltungsblatt*”³⁸. Essa produção de imagens então, se adaptou a nova realidade encontrando soluções dentro da lógica industrial de produção, ou seja, dentro de uma segmentação produtiva e na publicação de temas que normalmente não causariam problemas de recepção em outras culturas e nacionalidades.

No caso de *Die Modenwelt*, que era traduzida e adaptada para treze idiomas, as gravuras teriam que ser impressas muitas vezes no país destino, como era o caso do Brasil. Uma edição comemorativa dos 25 anos de *Die Modenwelt*, *Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Modenwelt*, encontrada na biblioteca de Machado de Assis, esclarece como funcionava a empresa. Para esse empreendimento, Lipperheide contava com um total de 398 profissionais que incluíam, escritores, editores, designers, coloristas, gravadores em madeira, arquivistas, tradutores, revisores, tipógrafos, operadores de máquinas, encadernadores, carregadores e distribuidores, dos quais 225 eram homens e 173 eram mulheres. Todos esses profissionais que em 1890 tinham uma idade média de 37 anos, trabalhavam na produção de *Die Modenwelt* e *Illustrierte Frauen-Zeitung* e nas edições estrangeiras³⁹. A produção das imagens era concentrada em Leipzig e dividida em ateliês de gravação e de impressão. Dois estabelecimentos de impressão constam nessa edição comemorativa dos 25 anos de *Die Modenwelt*: A impressão de Carl Marquart, que empregava 7 funcionários e a de Otto Dürr, que chegou a empregar 102. Esta última se utilizou de uma mão-de-obra bastante diversificada, que incluía entre seus trabalhadores, montadores, tradutores, operadores de máquinas e de prensa manual. Para o trabalho de encadernação *Die Modenwelt* contou com a equipe de C. M. Böhnisch que continha 4 encadernadores e outros 21 funcionários ajudantes⁴⁰.

As imagens dessa publicação ainda contavam com diversos ateliês. Para o trabalho de xilogravura os ateliês de Julius Adé e de Emil Singer, em Leipzig, contavam ao todo com 6 pessoas. Já o ateliê de Heuer & Kirmse, em Berlim, contava com 15. As imagens coloridas

37 NT: O Jornal da Mulher Ilustrado

38 NT: Edição do Mundo da Moda com Jornal de Entretenimento

39 NT: *Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Modenwelt*, 1865– 1890, p.48 (Tradução de Carla Schmid)

40 *Idem.*, p.48 e 49

eram feitas por três ateliês, todos em Leipzig, e funcionavam sob o comando de Julius Eule, A. Müller e Alexander Schauer e ao todo empregavam 86 coloristas. Para a preparação de matrizes de gravação o Instituto Artístico do Sr. Gaebler, também em Leipzig, empregou além de outros profissionais, um litógrafo e dois gráficos que lidavam com química. Havia ainda um ateliê de galvanoplastia de C. Kloberg, que trabalhavam as chapas de cobre na produção das estereotípias, e que contava ainda com gravadores, marceneiros, fundidores e outros artesãos que executavam as reproduções das matrizes gráficas⁴¹.

De acordo com Silva⁴², as estereotípias alemãs chegavam ao Brasil com pelo menos seis semanas de atraso, se comparadas às mesmas edições dos jornais impressos na Alemanha. *Die Modenwelt* foi publicada em treze idiomas chegando a atingir vinte publicações no total. As xilogravuras eram apresentadas em *layouts* diferentes nas variadas edições que Lipperheide estabelecia seus vínculos comerciais. Os jornais saídos dessa ramificação eram adaptados conforme os mercados locais. A versão francesa por exemplo, denominada *La Saison, Journal Illustré des Dames*, possuía uma parte literária de produção local onde essas xilogravuras compunham o *layout* das páginas. Já a versão inglesa, *The Season, Ladies' Illustrated Magazine*, não possuía parte literária.

As formas de adaptação que Lipperheide utilizou para suas publicações eram de três tipos: em uma delas ele traduzia, imprimia e distribuía a edição estrangeira sem a interferência do mercado destinatário, como foi o caso de *La Estación, Periódico para Señoras*, veiculado na Espanha e na América do Sul (Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Colômbia), e *The Season* (Nova Iorque); num outro modelo, como foi o caso do periódico britânico *The Young Ladies' Journal*, que manteve um formato independente, Lipperheide apenas compartilhou algumas características com *Die Modenwelt*. Num terceiro modelo de produção e distribuição, Lipperheide traduzia, imprimia e distribuía a primeira parte da publicação e enviava estereotípias para serem impressas no território destinatário. A parte que seria impressa com as estereotípias comporiam uma adaptação para o mercado local. Esse foi o caso de *La Saison, Journal Illustré des Dames*, que foi impressa na França a partir de dezembro de 1867 e que em 1872 começa também a ser veiculada no Brasil através do importador de periódicos e editor Lombaerts, situado no Rio de Janeiro.

41 Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Modenwelt, 1865– 1890, p.48 (Tradução de Carla Schmid)

42 SILVA, A.C.S., p.82

Ao chegar ao Brasil, *La Saison*, obtém grande êxito nas assinaturas, o que leva, após os primeiros seis anos, a uma adaptação para o mercado local dando continuidade a numeração. Me pergunto se essas negociações envolvendo França, Alemanha e Brasil têm alguma relação com a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), já que essa guerra levou à queda de Napoleão III dando início ao período conhecido na França como a Terceira República (1871-1940). Acredito que possa haver alguma relação entre a derrota da França na Batalha de Sedan onde a Alemanha conseguiu anexar territórios perto da fronteira: a Alsácia e a Lorena⁴³. Nesse momento, as negociações entre França e Alemanha poderiam ter ficado difíceis. Ou talvez, a França derrotada não teria como usufruir de bens relativamente supérfluos como essas revistas de moda, ou ainda, numa outra hipótese, por um possível bloqueio francês a produtos alemães. A Alemanha saiu desse conflito unificada politicamente, e o sentimento nacionalista dessas potências ficaria exacerbado nesse período. O fato é que meses após a derrota, essa revista começa a chegar ao Brasil toda ela em francês, e por seis anos ela circulou sendo tão bem aceita pelas elites brasileiras, que alguma manobra comercial entre Lombaerts e Lipperheide, fez nascer essa edição adaptada para o Brasil, com a parte literária.

La Saison foi bem recebida no Brasil atingindo bons índices de vendagem. O sucesso foi tão grande que a partir de 1879, sua numeração continua dando sequência, mas agora, ela em português com o nome de *A Estação, Jornal Ilustrado para a Família*, com uma parte literária local redigida por grandes autores como Machado de Assis, Lúcio Mendonça, J. de Moraes Silva, Luís Murat, Raymundo Correa, Luiz Delfino, Guimarães Passos, Luiz Guimarães Júnior, Artur Azevedo, Julia Lopes de Almeida, Olavo Bilac e muitos outros. O encontro de expressões artísticas de nacionalidades diferentes nas páginas dessa publicação, no Brasil, daria novos sentidos à leitura desses autores. Silva⁴⁴ analisa esse fenômeno ao comparar a leitura de *Quincas Borba* de Machado de Assis, na forma segmentada de folhetim, permeada de imagens e publicidade, e o mesmo texto depois publicado na forma de livro.

O texto escrito, como se dizia, na “pena corrida” ganhava popularidade no formato periódico pela sua segmentação. O suspense causado pela interrupção da história era um dos motores que garantiam o sucesso da obra. Ao término da publicação, que poderia levar meses nos diários, uma edição em brochura era prova de reconhecimento desse sucesso. Os textos

43 Territórios que só voltariam à França após o término da Segunda Grande Guerra. Nota minha.

44 SILVA, A.C.S. 2010.

produzidos na forma de folhetim se diferenciavam dos romances, que eram escritos já com as intenções de obra de arte. Normalmente o folhetim era o ganha-pão de escritores que acrescentavam suas rendas na colaboração de jornais. Nas colunas de jornais muitas formas literárias foram experimentadas, a exemplo, no periódico *A Semana*, estreou em janeiro de 1885, com um romance coletivo: *Mattos, Malta ou Matta?* Romance policial publicado sob encomenda e destinado ao grande público, sua autoria foi atribuída somente a Aluizio de Azevedo, mas depois, revelada a co-autoria de Alfredo de Souza, Arthur Azevedo, Filinto de Almeida, Lucio de Mendonça, Luiz Murat, Pedro Américo, Urbano Duarte e Valentim Magalhães. Este último, dirigia o próprio jornal e fez o convite aos outros para essa produção coletiva. Como se pode observar no exemplo acima, a literatura dos diários se caracterizava pela informalidade e improvisação e poderia nascer das formas mais inusitadas. Era puro experimento de expressões e de diálogos com o público leitor.

Silva nos mostra ainda, que Quincas Borba teve as duas versões de publicação. A primeira, folhetinesca, foi publicada na *Estação* entre 1886 e 1891 e depois uma segunda publicada em livro pelo Editor Garnier em 1891. O período abrangido pelo desenvolvimento da obra atravessou a transição entre a Monarquia e a República e deu contornos específicos nas linhas gerais da obra ao ser convertido para o formato do livro. No livro, as intenções do autor no plano literário em linhas gerais não se modificou, mas características melodramáticas que pontuam a publicação serial foram alteradas. Entre os elementos que ele explorou com mais cuidado na obra reeditada foi a teoria de *Humanitismo* da filosofia inventada pelo personagem principal, Quincas Borba, uma dimensão mais aprofundada do texto⁴⁵.

Ainda na segunda versão o processo de enlouquecimento do personagem Rubião se dá em estágios mais perceptíveis reforçando o eixo da história nesse personagem. Além da contagem dos capítulos que contém alguma diferença devido à própria ligação entre eles, muitas características irônicas dos textos machadianos foram acentuadas ao se desligarem do foco no primeiro público-alvo que era o da revista de modas. Todos esses recursos literários da forma serial compunham contextos ligados ao entretenimento do público, como adaptações que hoje são comuns na televisão. A negociação entre imagens e textos geram equilíbrios autênticos desse produto específico. A adaptação da *Estação* para o Brasil teve regras peculiares a sociedade dessa época. As revistas femininas ainda circulavam muito timidamente devido ao perfil predominantemente masculino na imprensa oitocentista.

45 SILVA, A.C.S., p.4

Fig.06 Die Modenwelt e algumas das suas adaptações para outros idiomas: Espanhol, Esloveno, Polaco.



A mesma imagem repetida em diferentes edições, uma possibilidade garantida pela estereotipia. Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Modenwelt (Pelos 25 anos do Mundo da Moda). Fonte: Biblioteca de Machado de Assis na Academia Brasileira de Letras.

2.2 Público leitor no Brasil

O fato do subtítulo da Estação indicar que se tratava de uma publicação direcionada à família, já era consequência dessa adaptação para o mercado brasileiro que levava em conta o perfil sócio-econômico da corte tropical. Algumas publicações ilustradas anteriormente no Brasil também levaram um subtítulo indicando como público alvo a família, como foi o caso do *Museo Universal: jornal das famílias brasileiras* e o próprio *Jornal das Famílias*. No Brasil, o índice de analfabetismo era maior que na Europa, e se considerarmos a população feminina os números são mais discrepantes. Essa situação só começou a mudar na segunda metade do século XIX, quando houve um aumento de circulação de periódicos direcionados ao público feminino.

O *Jornal das Senhoras* (1852), que foi considerada a primeira revista escrita por mulheres teve suas páginas redigidas por: Nísia Floresta Brasileira Augusta, Narcisa Amália, Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco, Joana Paula Manso de Noronha, Julia Lopes de Almeida, Presciliana Duarte de Almeida e Virgiliana de Souza Salles. E mesmo entendendo que a causa feminista naquele momento não tinha o mesmo peso que a causa abolicionista, algumas escritoras começaram a se destacar na imprensa impondo suas ideias nesse novo segmento literário.

Para se ter uma ideia, no início do século XX a população feminina alfabetizada no Brasil ainda era de aproximadamente 20% do total de mulheres⁴⁶. A partir disso podemos imaginar como seriam esses índices cinquenta anos antes. Comparando esses dados com os da página 27 podemos avaliar melhor esse universo. Na Europa o ensino era mais igualitário entre os sexos, por isso as ramificações de *Die Modenwelt* traziam no subtítulo uma indicação de que eram publicações destinadas às mulheres.

As características do público feminino brasileiro diferiam ainda mais das do europeu com hábitos mais domésticos e com traços coloniais ainda bem fortes, onde a presença de escravos e agregados sob o mesmo teto davam cores peculiares a essa ordem familiar. A educação feminina nem sempre era coroada com a alfabetização, e dentro dos lares oitocentistas a mulher reinava numa hierarquia acima apenas dos escravos e dos filhos como sugere a Figura 07 publicada na revista *Ilustração Brasileira*. Viviam entre crianças e criados, panelas e bordados, vez ou outra podiam freqüentar igrejas, ir a festas ou teatros.

46 HELLER, *Apud* COSTA, p.211.

Fig 07 “O LIVRO PROIBIDO”



Revista Ilustração Brasileira. Autor desconhecido (01/09/1877) Fonte: FCRB

Essas donas de casa que mal dominavam o idioma português escrito adquiriam periódicos franceses de moda e “*recorriam às costureiras francesas para que traduzissem os textos em voz alta*”⁴⁷. Sob constante vigilância de conduta, a reclusão doméstica e o seu distanciamento das instituições de ensino eram garantias para a manutenção da ordem familiar. Os romances em folhetins começam a circular com histórias recheadas de traição e envolvimento amorosos impossíveis que mexiam com a imaginação das leitoras. Histórias de finais trágicos com títulos de apelo comercial começaram a circular com mais fôlego nas duas últimas décadas do século XIX e a leitura sensacionalista em livros baratos encontrou espaço no crescente mercado livreiro garantindo um aumento de vendas⁴⁸.

47 Emporium Brasilis, 1999, p.28. *Apud* COSTA, p.211

48 EL FAR

As reuniões domésticas embaladas por pianos, com polcas e modinhas, apontam para formas de convívio social não restritas aos círculos paroquiais. A maior utilização do espaço de fora da casa também foi reflexo de uma maior urbanização na segunda metade dos novecentos. A vida em público possibilitou formas de convívio ainda não experimentadas. Além desse maior trânsito social em ambientes domésticos, passeios ao ar livre, noites no teatro e outras rodas sociais passaram a movimentar a vida na Corte.

O Segundo Reinado trouxe novos ares para a Corte e a imprensa refletiu essa liberdade com profusão de imagens de temas variados e objetos. No apogeu da cultura cafeeira fluminense o Império se apropriou de recursos nutrindo as elites de modismos e de incorporações de códigos sociais que materializavam-se principalmente em produtos importados.

2.3 As primeiras revistas ilustradas no Brasil e a moda

As primeiras xilogravuras estereotipadas de importação chegaram à Corte em 1836, para a impressão de revistas. No ano seguinte, os impressores J. Villeneuve & Cia., sucessores de Pierre Plancher e, portanto, donos do *Jornal do Commercio*, lançam o *Museu Universal*, *Jornal das Famílias Brasileiras* semanalmente, de julho de 1837 a junho de 1844. Essa publicação trouxe uma grande variedade de temas ilustrados, - cerca de duzentas xilogravuras por ano – por grandes artistas de Londres e Paris. Muitas dessas pranchas eram assinadas pela mais famosa equipe de xilogravadores “industriais” europeus da época. O trio formado na França por Andrew, Best & Leloir (A.B.L.). E não pararam por aí, no ano seguinte, Villeneuve também começa a lançar em fascículos semanais *L’Echo Français*, *bulletin politique, commercial, littéraire, des sciences et des arts* que circulou de março de 1838 a abril de 1839. Era uma publicação mais modesta, segundo Ferreira, mas que também continha trabalhos do trio A.B.L. Depois dessas duas revistas, as estereotípias importadas só apareceriam de novo no Brasil e de forma bem mais rarefeita, em março de 1855 no *Brasil Illustrado: publicação litteraria* da velha tipografia de Nicolau Lobo Vianna & Filhos, procedentes da *Illustration Française* até dezembro de 1856.

Entre essas duas revistas citadas, surgiram as primeiras revistas ilustradas com litografia que foi a técnica mais popular no Brasil, sendo inclusive responsável pela divulgação da moda francesa na imprensa brasileira. Mas as primeiras revistas ilustradas do Império imprimiam além de caricaturas, imagens referentes aos mais diversos assuntos, a

começar pela série *Minerva Brasiliense* (1843-1845), cujo primeiro número trouxe a falada estampa colorida dos beija-flores; a humorística *Lanterna Mágica* (1844-1845); a *Nova Minerva* e o primoroso *Ostensor Brasileiro* (ambos de 1845-1846)⁴⁹. Como podemos perceber, a duração desses periódicos foi muito curta. Os agentes da imprensa custaram a entender às necessidades de um mercado consumidor ainda em formação.

Uma das soluções que mais tiveram êxito então foi a de se inserir encartes de moda parisiense nas revistas em forma avulsa. Em finas estampas litográficas coloridas a mão, a primeira delas foi o *Correio das Modas* (1839-1840) dos Laemmert, e depois retomado por eles como *Novo Correio das Modas* (1852-1854)⁵⁰. A experiência frustrada do *Museu Pittoresco* (1848), além desses encartes, veiculou através de suas páginas trabalhos artísticos de paisagens de cidades europeias e de belas artes. Também a série das *Marmotas* de Paula Brito (1849-1864) atingiu boa vendagem atraindo a atenção de suas leitoras distribuindo gratuitamente figurinos de moda, principalmente franceses⁵¹.

Ainda outras publicações estrangeiras trouxeram imagens à Corte como inicialmente as portuguesas *O Panorama* (1837-1868) e o *Archivo Popular* (1837-1843). A imprensa brasileira nas primeiras décadas desse século incorporou muito da imprensa europeia na expressão literária. O romantismo, a crônica, o folhetim e outras formas que também germinavam no outro lado do Atlântico, produziram frutos bem originais em terras tropicais.

A linguagem diária dos escritores dialogava numa autenticidade midiática equivalente a essas mesmas formas originárias da França. Em Paris, muitos mediadores culturais deram conta do intercâmbio necessário através da imprensa.

Paris, que foi um verdadeiro ponto de encontro de línguas e culturas, nas primeiras décadas dos oitocentos acolheu tradutores, intérpretes ou mesmo comerciantes e editores da lusofonia, e serviu de esteio para as primeiras décadas da imprensa brasileira, como aponta Botrel⁵². Esses embaixadores de imprensa traduziram e reinterpretaram com toda a liberdade que dispuseram uma aclimatação de gêneros literários para a imprensa brasileira, ainda que em sua primeira dentição. A identidade da ex-colônia, ainda por ser construída, incorporou

49 FERREIRA, p. 210-211

50 *Idem*.

51 VELLOSO, p.71

52 BOTREL, p.60

esses modelos estilísticos estrangeiros nas letras rivalizando com a produção nacional já marcada pelo discurso político.

Mas ao longo da segunda metade do século, no Segundo Reinado e no Período Republicano, - com uma maior liberdade de expressão e com a facilidade de distribuição,- as produções literárias, das ideias, dos motivos artísticos, musicais e imagens permearam o vasto território brasileiro onde havia uma promessa de receptividade nas poucas áreas urbanas concentradas no litoral e nas províncias onde viviam ricos proprietários rurais. As defasagens culturais e isocronismos sempre relativos não só dentro do Brasil, mas também com relação à Europa foram encontrando denominadores comuns a partir de então. Com a realização de benfeitorias nos sistemas de transportes e com o início da utilização do telégrafo, as noções de tempo já fazem circular informação e objetos em modos diferentes, em tempo cada vez menor, fazendo com que a novidade se renove em ritmo mais acelerado. A transferência de informação visual mais atualizada acerta o passo dando maior ideia de proximidade à França.

A moda lida com ilusões de tempo e de status. Conforme defende Baudrillard, e será visto mais adiante, o simulacro pela aparência se dá em renovações na moda, que lidam com a obsolescência e equivalências simbólicas, e isso é um dos motores da troca simbólica ocorrida com a industrialização⁵³. A imagem, mercadoria de valores, encontra espaço para operação dessa renovação. A Estação não negocia as roupas que ela mostra, mas ensina como fazê-las.

2.4 Morfologia da Estação

De olho nesse mercado promissor às imagens, inúmeras publicações tiveram passagem pelo porto do Rio de Janeiro como a londrina *Gazeta Ilustrada dos Dous Mundos*, rica em variedades e que vinha descrita em anúncio em *O Globo* como “*sendo um periódico ilustrado de primeira classe, escrito no idioma português destinado a suprir uma lacuna de há muito sentida no Brasil*” e com “*ilustrações originais, e outros desenhos dos melhores artistas e gravadores da Europa*” (*O Globo*, 3/8/1876).

Durante os seis anos de permanência de *La Saison* e os vinte e cinco da *Estação* tem-se 872 edições se levarmos em conta as vinte e quatro edições anuais. Na primeira página da publicação podemos ler uma descrição da revista destinadas aos assinantes:

53 BAUDRILLARD, 1993, p.92

Um ano do Jornal além de 350 páginas de texto in-4 contém cerca de 2000 gravuras de modas e delicados trabalhos de senhora, 36 lindos figurinos coloridos a aquarela, 14 folhas grandes reproduzindo 300 moldes em tamanho natural e grande número de riscos, monogramas, modelos, etc. (...) o texto clara e minuciosamente explica todos esses desenhos, indicando os meios de executá-los de per si; além da parte literária, noticiosa, recreativa e útil escrita especialmente para as leitoras d'este jornal. (A ESTAÇÃO, 31 de janeiro de 1882)

Na Estação, a “Crônica de Moda”, parte que já vinha traduzida e impressa da Alemanha, tinha oito páginas que traziam modelos para que a leitora conhecesse a moda de Paris aprendendo a aplicá-la no seu dia a dia. Esse caderno ainda trazia além das oito páginas, uma ou duas estampas coloridas a mão de página inteira (Figura 08), num papel diferente, branco, de maior gramatura (aprox. 180g/m²). Essas imagens coloridas eram sempre semelhantes a da primeira página do jornal: duas mulheres em pé, onde se podia ver as vestes em dois ângulos diferentes. A Estação ainda contava com um suplemento de moldes que não era quinzenal, mas mensal, para que a leitora pudesse reproduzir em casa roupas, cortinas, almofadas e vários tipos de bordados com elegância e economia.

A *Estação* era então uma publicação feita em dois cadernos: A Crônica de Moda e a Parte Literária. A Crônica de Moda que passou a ser editada para o Brasil a partir de 1879, - e mais tarde logo após o início do período Republicano, foi traduzida provavelmente por Paula Candida, que se tornou colunista da edição brasileira a partir de 30 de abril de 1890 em Berlim. Seu nome consta logo na terceira página da edição comemorativa de *Die Modenwelt* já citada anteriormente. A tradução para o português era uma das doze adaptações para outros idiomas: inglês, holandês, dinamarquês, sueco, francês, italiano, espanhol, russo, polonês, tcheco e húngaro.

Pela falta de documentação guardada na parte brasileira, o conhecimento sobre a produção da revista fica dificultado. Mas um registro feito por Artur Azevedo pode provar que a Parte Literária era composta e impressa no Rio de Janeiro:

Não porei ponto final sem recomendar às leitoras um livro de versos, que ultimamente apareceu, intitulado *Musgos*. O poeta, Alfredo Leite, é o paginador da *Estação*, - um artista cujo trabalho obscuro suas Exas. estão fartas de apreciar, sem conhecer o autor. ('Croniqueta', A Estação, 31 de Janeiro de 1889)

Fig. 08



Exemplo de estampa colorida a mão. A Estação (15/06/1884), Fonte: FCRB

Segundo Hallewell⁵⁴, a tipografia pertencente ao belga H. Lombaerts, quase nunca publicou livros, mas comercializava principalmente jornais estrangeiros. Ficava na rua dos Ourives, 17 (atual rua Miguel Couto) na cidade velha do Rio de Janeiro desde 1848, trecho que cedeu passagem para a construção da Avenida Central (atual Rio Branco) realizada no governo de Pereira Passos em 1904.

É muito provável que Lipperheide tenha sido influenciado por Ernst Keil que editava desde 1853, em Leipzig, um periódico muito popular para as famílias de classe-média chamado *Die Gartenlaube*. Essa revista inovou no formato *in quatro* (242mm x 305mm) e com uma linguagem, trazendo em seu corpo assuntos correntes além de contos, poesias, ensaios de ciências naturais, romances em folhetim além de ilustrações de página inteira em xilogravura. *Die Gartenlaube* tinha um perfil conservador, pois surgiu de um certo descontentamento da burguesia após a Revolução de 1848. Sua tiragem inicial foi de 5.000 exemplares, mas logo no final do seu quarto ano a tiragem já alcançava a marca 60.000, atingindo 160.000 em 1863 e 382.000 em 1875. A maior parte dos jornais nesse período atingia em média 4.000 exemplares. *Die Gartenlaube* (o caramanchão do jardim) era semanal feita para as famílias e que durou até 1944. Entre 1853 e 1880, publicou escritos de grandes nomes como Goethe e Shiller. Manteve a supremacia das vendas até pelo menos 1887, considerada uma das revistas mais lidas ultrapassando a partir de um certo momento as fronteiras culturais da língua germânica. Essa publicação, naquele período foi um elemento importante para a construção de uma identidade cultural alemã⁵⁵.

Lipperheide aproveitou o formato da publicação, mas seu conteúdo de moda, voltado para a dona-de-casa e para a família tinham um perfil mais simpático às aristocracias europeias, independentemente do brasão, não tinha o perfil nacionalista de *Die Gartenlaube*. *Die Modenwelt* defendia a moda dentro de uma visão mais internacional orientada pela cultura francesa⁵⁶.

Quinzenalmente os vapores transatlânticos abasteceram Lombaerts durante trinta e dois anos se contarmos com a edição de *La Saison* que vinha desde 1872. Nas correspondências entre a revista e seus assinantes vemos cartas de Campos, Araruama, Ouro Preto, Belém, Barbacena, Campinas, Desterro, Cachoeira, Pernambuco, São Luís, Recreio,

54 HALLEWELL, L., p.113 (Tradução minha)

55 SILVA, A.C., p.73

56 *Idem*.

Parahyba (João Pessoa), Bahia etc. A expansão da rede ferroviária a partir da década de 1860 permitiu uma melhor relação comercial entre a Corte e as províncias. O sucesso da Estação foi grande a ponto de em 1885, as vendas atingirem 10.000 exemplares, mesmo com constantes pedidos no editorial para que as assinantes não emprestassem a revista.

Através de um gráfico comparativo podemos ver como A Estação percorreu as três últimas décadas do século XIX no cotidiano brasileiro. Sua forma de produção parcialmente nacional, parcialmente estrangeira a deixou afastada da historiografia dos periódicos brasileiros e do interesse dos historiadores da imprensa brasileira, por não aderir ao perfil das publicações ilustradas que eram voltadas especificamente para o mercado local. Perfil esse que era mais político e satírico, de produção mais simples e efêmera e com imagens complementares aos textos.

Analisar o papel das imagens da Estação e seu impacto na cultura oitocentista brasileira pareceu-me bastante oportuno visto que o que se tem publicado sobre ela até hoje se limita ao seu universo literário. Essa revista se difere principalmente pelo perfil misto de nacionalidade indefinida, campo para experimentos inéditos nas artes gráficas, caracterizado por esse encontro de mensagens textuais e iconográficas. Apesar de a primeira vista texto e imagem não dialogarem, o tom ideológico carregado pela revista se reforça com esses elementos gráficos tão distintos: as imagens europeias de grande impacto; blocos de textos literários brasileiros variados em estilo e autoria; e a publicidade mista que remete a endereços do Rio de Janeiro e de Paris. No caso da Estação, que era uma publicação de moda voltada para a família e que não abordava os assuntos da política cotidiana local, o editorial transmitia um certo ar aristocrático nessa confluência de signos tão representativos de classes mais abastadas, como vemos na Figura 09.

Ao folhearmos A Estação temos a impressão de que temos em mãos um produto francês a começar pela enorme quantidade de publicidade voltada para o público feminino (perfumes, espartilhos, óleos miraculosos, vinhos para afecções das vias digestivas etc.) onde a grande maioria dos endereços para compra era em Paris (Fig. 10).

Gráfico representando o período em que estiveram publicados alguns dos principais periódicos ilustrados no Brasil entre 1837e 1904

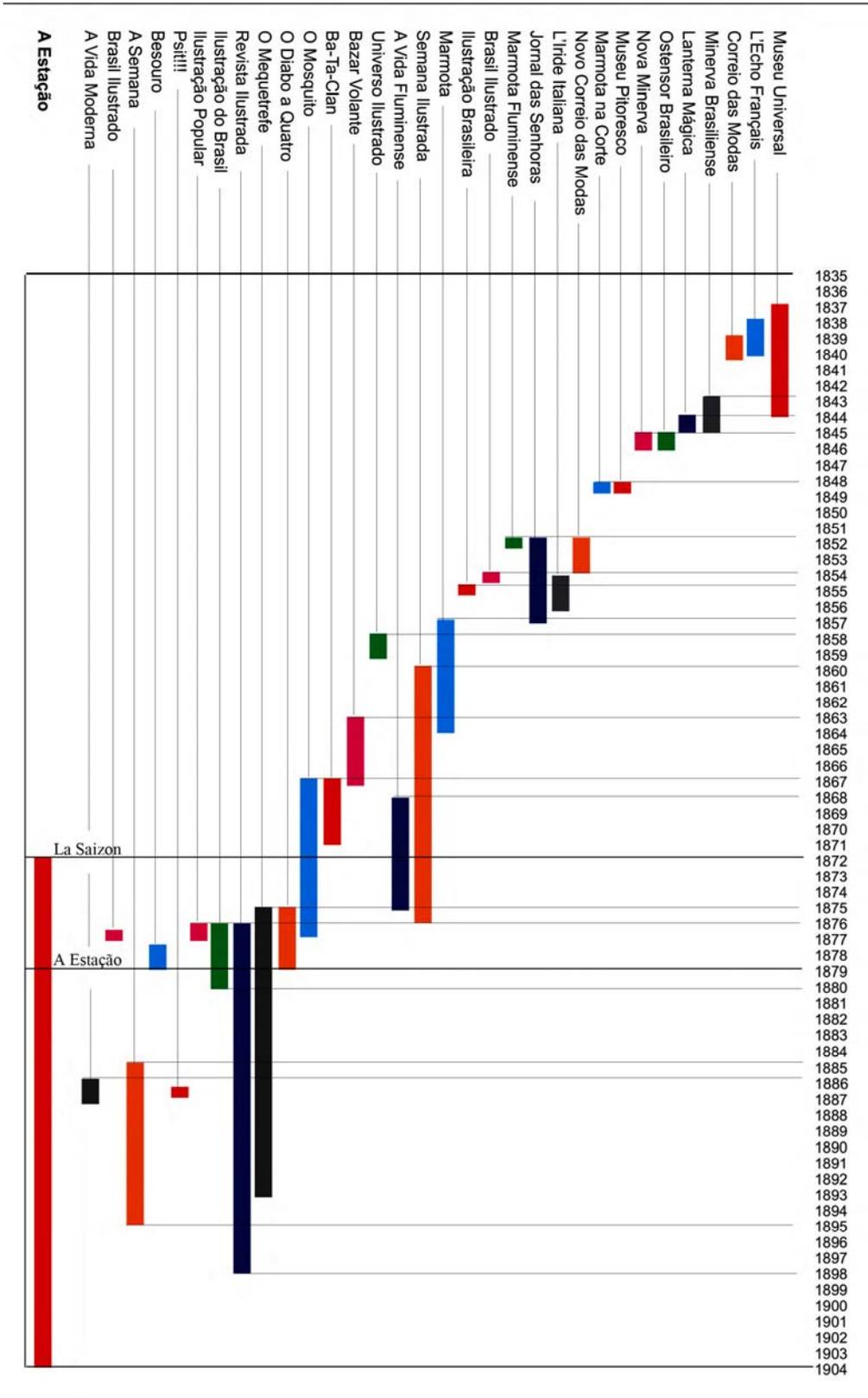


Fig. 09 “A JANELA”



A Estação (02/1892) Fonte FCRB

Fig. 10

então revelar-se o que é — viril e grande, profundamente original e creadora.

O trecho, que vai em seguida, diz bem quão graciosa o natural é a penna do auctor da *Casa de pensão* :

« K. com o olhar insuavel sobre a nuca oriental de seus membros, a bocca entreaberta, o collar palpilhante, Amelia se concentrava toda na idea de uma visgaça completa, isto completa, tão grande que lhe atirasse o hombro curvado ao seu orgulho de mulher trahida.

« A agua, que escurria da torneira com um traço de moneta, punha no ambiente desagradado do banheiro uma impressão ainda mais fria do humidade e de conforto; e aquelle corpo nã destacava-se alli como uma bella estatua despezada.

« Nisto, uma abelha veiozã á roda da cabeça de Amelia, tentando posar-lhe nos cabellos; ella agachou-se toda, fugindo logo a um movimento medroso de caça que se assusta. Em seguida, puxou a toalha do cabide e pôs-se a dardal-a contra o deirado importuno.

« Foi uma luta. O insecto fugia; ella trepava-se á borda do tanque, equilibrando-se, ora n'um pé, ora no outro, segurando-se á parede, vindo, recuando, a despedir para todos os lados golpes perigosos de toalha.

« Mas a abelha não se deixava prender. Ia e revinha no ar, zambieado, a escurar as suas tremulas asas de escomilha; até que o sol, por uma rinchada do telhado, veio bucal-a n'uma aresta de luz, ainda mais doirada do que ella.

Livros recomendados ás nossas leitoras
 Tratado de costura por Mme. A. Aubé. Exposição completa de levantamento dos moldes, corte e costura da fazenda e esportes de todas as peças de roupa. Illustrada com 200 gravuras. Obra indispensavel ás assignantes da *Estação*. — Preço \$3000.
 Tratado de trabalhos de agulha. Explicação minuciosa de todos os trabalhos de mão, acompanhada de 400 de-zenas que claramente mostram a execução de todos os pontos. — Preço \$3000.
 Fora da corte cada obra acima custa mais 200 rs. para ser recobida franca de porte.

A VENUS
ESPECIALIDADE DE ALTA NOVIDADE
 Este estabelecimento recebe todos os mezes e mezinhas. Os preços são mais em conta do que em outra qualquer parte, por serem diminutas as despesas e o systema vender barato.
 Primeira officina da corte para lavar e confeitar chapens para senhoras
L. GUILLEMET
 45 — RUA DE GONÇALVES DIAS — 45



ROWLANDS' MACASSAR OIL conhecido ha mais de 34 annos como melhor e seguro preservador do cabelo. Elle não contém nem chumbo, nem sal, nem ingredientes venenosos ou espiantados e é especialmente proprio para cabelos de crianças. Também encontrãse este producto cor de ouro, especialmente para os cabelos loiros de senhoras e crianças.
ROWLANDS' KALY que embelleta a tez e destros toda especie de defeitos da pelle, é a loção mais refrescante para o rosto e as mãos durante a estação calmosa, e faz desaparecer as manchas, queimaduras de sol, picadas ou lavadas, etc.
ROWLANDS' ODONTO branqueia e conserva os dentes tornando-os alvos como pedras. Fortifica as gengivas e perfuma o hálito.
ROWLANDS' EUCONIA é um pó para tallete puro e perfumado. Cada boteca contém um atestado de pureza pelo Dr. Rowland, Ph. D., F. C. S. etc. Vendese de tres cores, branco, rosa e verde.
 Procura-se em todas as perfumarias os productos de Rowlands, 37, Tottenham Garden, Londres e desconfie-se das imitações falsas e seu valor.

— O Sr. Dr. Souza Lima, lente de medicina legal e toxicologia, offereceu-nos um exemplar do seu *Estudo sobre a cremação dos cadaveres*, e a sua autorizada opinião, contraria a esse systema de aniquillamento, ha do naturalmente repositar a leitora. Pareceu-nos que se deve deixar a solução desse problema ao arbitrio de cada um e dar liberdade ao homem até mesmo depois do morto, isto é, que todos possam dispor do seu despojo como parecer melhor. Todavia, além da illustração e provada competencia do auctor, folgamos do reconhecer no Sr. Dr. Souza Lima um adrearsario convencido, leal, e por isso mesmo perigoso, da cremação; e neste caso perigoso quer talvez dizer vencedor.

A. B.

AS NOSSAS GRAVURAS

Alma Tadema

É hoje universalmente conhecido no mundo das bellas artes o pintor inglez cujo retrato offerecemos ás nossas leitoras. Não ha quem, seguindo o movimento das exposições

de pintura, não conheça as notáveis telas que a illustração propaga.

As obras de Alma Tadema, que têm um systematico character archeologico, são notáveis pelo cuidado na composição, firmeza de desenho, sobriedade do colorido, e aturado estudo.

Alma Tadema nasceu em Dronryp na Hollanda em 1836 e em seu paiz natal fez os primeiros estudos, passando depois a estudar na Academia de Antuerpia. Ahi foi que se desenvolveu a sua paixão pela archeologia egypcia e greco-romana. Desde 1870 porém, tendo casado em segundas nupcias com uma artista pintora ingleza, passou-se para Londres, e naturalizado inglez, ahi vive n'um atelier afamado.

A Família

É a reprodução de um quadro do pintor Siegwald Dahl esta familia do cães de caça. O assumpto interessante deu lugar á produção de uma bella tela em que se nota a par da correção do desenho, uma observação aturada e as qualidades que constituem um pintor de boa escola.

CORYLOPSIS DO JAPÃO
 L. T. RIVER em PARIS
 NOVA PERFUMARIA Extra-fina
 ANTOVADORA DA
 SÍDIO as CORYLOPSIS DO JAPÃO as CORYLOPSIS DO JAPÃO
 EXTRACÇÃO as CORYLOPSIS DO JAPÃO as CORYLOPSIS DO JAPÃO
 AROMATIZADA as CORYLOPSIS DO JAPÃO as CORYLOPSIS DO JAPÃO
 TITULO as CORYLOPSIS DO JAPÃO as CORYLOPSIS DO JAPÃO
 JAPANESE
 日本茶少度

EXPOSITION UNIV^{re} 1878
 Médaille d'Or Croix de Chevalier
 LES PLUS HAUTES RÉCOMPENSES

OLEO DE QUINA
E. COUDRAY
 ESPECIALMENTE PREPARADO PARA A FORMOSURA DO CABELLO
 Recomendamos este producto, considerado pelos Celebridades Medicas pelos seus principios de Quina, como o mais poderoso regenerador que se conhece.

Artigos Recomendados:
PERFUMARIA de LACTEINA
 Recomendada pelas Celebridades Medicas.
GOTAS CONCENTRADAS, para o Lenço.
AGUA DIVINA, dita Agua de Saude.

ESTES ARTIGOS ACHAM-SE NA FABRICA
PARIS 13, rue d'Engbien, 13 PARIS
 Depositos em todas as Perfumarias, Pharmacias e Cabellereiros da America

CASAS FREQUENTADAS
Pela Aristocracia
 FRANCEZA e BRASILEIRA

ESPARTILHOS
 Mesdames **DE VERTUS** Irmãs
 (PRIVILEGIADAS)
 Paris — 12, rua Auber — Paris

O nome de Mesdames de Vertus é universalmente conhecido graças aos seus maravilhosos espartilhos de um corte sempre perfeito e de extrema elegancia. Esta casa, a primeira de Paris, é patrocinada pelas senhoras da alta sociedade da Europa e da America.

PEDAL MAGICO
 DE MOVIMENTO HYGIENICO

A Machina de costura, cujos servicos são universalmente apreciados tinha contra si uma desvanpemp capital pois applicava a *Agulha*. Com effeito tinha-se desde ha muito observado descobertas graves produzidas na saúde das senhoras que trabalhavam continuamente com essas machinas.

A Casa **DE KÄGLE**, 46, rua do Bac em Paris, acabou com todos esses inconvenientes e perigos, inventando o **Pedal Magic**, cuja ventososa, principal é supprir todo o esforço; é certamente desusado é substituir em pouco tempo o antigo systema reconhecido fustoso á saúde das senhoras.

O Catalogo illustrado á pedido gratis á pedido dirigido á Casa **DE KÄGLE**, 46, rua do Bac, Paris.

XAROPE
 do IODURETO de FERRO
 INALTERAVEL
BLANCARD

Como é feliz de poderes tomar do bom Xarope de Iodureto de Ferro de Blancard, em lugar das Pílulas que não podias engulhir!

O Xarope de Iodureto de Ferro de Blancard possui as mesmas propriedades das Pílulas.
 É especialmente preparado para as Crianças e Pessoas que têm difficuldade em tomar medicamente sob a forma de pílulas.
DEVEM EXIBIR A ASSIGNATURA BLANCARD

Semolina
 NOVO ALIMENTO RECONSTITUINTE

Composto PELOS do Mosteiro de Port-du-Salut
RR.PP. Trapeiros

Menção Honrosa na Exposição Universal Internacional
 PARIS 1878

Deposito Geral: **PARIS**
 R. des Lombes-St-Paul
 Nº 2

Os principios reconstituintes da *Semolina* são obtidos ao mesmo tempo pela porção cortical dos melhores cereaes, e dos saes naturais do leite de vacca não torrado soffrido alteração alguma.

Creou-se apparatus especies muito aperfeccionados, tanto para evaporar o soro do leite e mistural-o com a farinha, como tambem para dar a esta mistura a forma de grãositos que a torna mais facil de ser empregada.

Este excellente producto é recetado pelas sumidades medicas ás pessoas fracas, aos Convalescentes, ás Crianças, ás Amas de leite, ás pessoas que tem o estomago cansado, o Peito debilitado e a todas aquellas de constituições delicadas, com a certeza de dar-lhes um remedio effcaz.

Exemplo da paginação da Parte Literária da Estação (31/05/1884). Fonte: FCRB

Fig 11 “Frontispício de A ESTAÇÃO”



Página que trazia a “Crônica de Moda” traduzida e impressa na Alemanha. (15/02/1888) Fonte: FCRB

Para definir esse objeto que é a revista, não procurei nortear-me pelo formato da publicação, mas pelo seu conteúdo e pela sua periodicidade, pois as revistas assim se caracterizaram. No século XIX, esses gêneros literários ainda estavam definindo seus espaços dentro da imprensa, e criando o seu público em estruturas narrativas próprias. Muitas publicações que traziam o nome de revistas se assemelhavam fisicamente mais a jornais durante esse período. A própria revista *A Estação*, na sua adaptação para o Brasil, trazia no subtítulo “*Jornal ilustrado para a família*”, e suas páginas no formato 378 mm x 263 mm, com encadernação solta, faziam com que mais se assemelhasse aos tablóides dos dias atuais. Porém sua periodicidade quinzenal e seu tema principal que era a moda são determinantes para caracterizá-la como revista.

As imagens laicas acabam de alguma forma iluminando a leitura dos romances, e ajudam a criar uma atmosfera burguesa para o cenário tropical da ex-colônia. Sua permanência ininterrupta por 25 anos nos lares brasileiros numa periodicidade quinzenal, já é suficiente para constatar o sucesso de seus experimentos.

Na “Parte Literária” eram contidas também as rubricas: Poesia, Croniqueta, Mosaico, As Nossas Gravuras, Higiene, Horas de Ócio, Variedade, Civilidade, A Cidade e os Teatros e Correspondência. Nem todas essas rubricas acompanharam os 25 anos de permanência da Estação adaptada para o Brasil, ao longo dos anos a revista se moldou ao mercado como qualquer outro produto de renovação contínua.

Apesar de estar claro que a produção dessas duas partes eram independentes, há uma menção de comunicabilidade na construção desses dois cadernos em um número publicado em setembro de 1881, onde o editorial avisa que uma parte das imagens da “Crônica de Moda” será apresentada na “Parte Literária”. Por isso entendi que existe muito ainda a se pesquisar sobre a organização estabelecida nessa produção bi-nacional. Nessa edição podemos ler na rubrica AS NOSSAS GRAVURAS:

A Estação é de todos os jornais que tratam de modas a publicação que maior número de figurinos e modelos apresenta às suas leitoras. É dotada de uma organização única no mundo em seu gênero, por isso que tem um numeroso pessoal exclusivamente ocupado em preparar o material artístico, quer combinando com as modistas célebres de Paris sobre as alterações que tenha de ir sofrendo o gosto, quer imaginando novas disposições consentâneas com as novas fazendas que vão aparecendo. Resulta das que a Estação pode apresentar aos seus leitores numa inesgotável fonte de novidades e apesar de 15 em 15 dias publicar 8 páginas cheias de desenhos ainda resta constantemente muita matéria excluída. Há entretanto entre estes modelos desprezados muita coisa aproveitável e para que as nossas leitoras não fiquem privadas daquilo que lhes pode ser útil, a Empresa resolveu de vez em quando reunir em páginas desta parte literária os desenhos que não couberam no texto. Assim é que já por duas vezes as nossas assinantes receberão modelos de bordado a ponto de marca que seria pena não aproveitar. Hoje reunimos em uma página alguns feitios e números acessórios que não puderam achar lugar nos últimos números do jornal.

(A ESTAÇÃO, 30 de setembro de 1881)

A quantidade de reproduções de xilogravuras estereotipadas variava em cada edição, mas pelo menos uma prancha no formato da página e outra menor eram veiculadas na Parte Literária. Elas vinham encontrando lugar entre os textos, às vezes deitadas, ou como uma pequena ilha no meio dos tipos, ou ainda, salpicadas em formatos miúdos em meio à massa homogênea de tipos dando uma maior leveza à leitura, recurso permitido apenas na técnica da gravura em relevo.

Ainda na rubrica explicativa das imagens de belas artes, AS NOSSAS GRAVURAS, em esporádicas edições procurou criar interpretações para as imagens veiculadas, fazendo uma espécie de movimento inverso ao que talvez fosse mais lógico: Legenda explicando imagem. Ali vinham impressas pequenas narrativas semelhantes à linguagem folhetinesca desse tipo de publicação. Essas narrativas eram fruto da imaginação dos redatores da revista que procuravam dar um sentido para a cena em questão. Essas imagens e alguns outros exemplos da apresentação iconográfica estão mais adiante, no Capítulo 3. Mais uma vez, isso deixa claro como a linguagem da imprensa ilustrada estava a se construir nessas publicações e apontavam novas formas de consumo nesse suporte onde a literatura emoldurava a imagem dentro de uma diagramação de puro diálogo.

2.5 A imagem na era da reprodutibilidade e da migração

A multiplicação das imagens na imprensa é desencadeadora de fenômenos sociais que se desenrolaram inicialmente de forma imperceptível no cotidiano. Mas a industrialização imprimiu uma nova lógica nos sentidos coletivos, e que foi produto das repetições, das cópias, e da desumanização do trabalho com pela presença da máquina. Um desses estudiosos que refletiram sobre esses fenômenos foi Jean Baudrillard⁵⁷.

Segundo Baudrillard, a condição de simulacro passa a fazer parte do cotidiano após a Revolução industrial. Objetos idênticos modificam as noções de singularidade. Se antes um objeto original poderia gerar ideias de falsificação e de originalidade, a produção em série passa a re-significar esses conceitos com indiferença entre as equivalências. Ao longo do período oitocentista, o desenvolvimento de novas técnicas industriais e as novas formas de poder político dão origem a novos tipos de sinais. Esses novos sinais, *objetos potencialmente idênticos, produzidos em séries indefinidas*, anunciam o momento em que o problema da mimese desaparece. Nesse novo campo de objetos produzidos serialmente, o mais significativo, nos termos de seus impactos culturais e sociais, foram a fotografia e uma série de técnicas relacionadas a industrialização da produção das imagens⁵⁸.

A multiplicação de imagens idênticas permitiu um intercâmbio cultural bem maior do que outros objetos industrializados. Pois a imagem sugere interpretações e formas comparativas nas recepções coletivas e individuais. Ela chega às diferentes classes sociais

⁵⁷ BAUDRILLARD, 1993, p.55

⁵⁸ CRARY, J., p.12

com mais facilidade que os outros objetos, penetrando nos lares ocupando a visão e permeando os espíritos gerando infinitas leituras que se combinam às experiências individuais dos observadores. Da mesma forma homogeneiza leituras e padroniza a estética e conceitos estabelecidos. Quando recebidas então, dentro de um mesmo espaço temporal provocam de alguma forma sensações coletivas que mesmo inconsciente renovam a sociedade apontando para novas direções os conceitos e as crenças. As imagens laicas do século XIX diferem-se agora das imagens religiosas no aspecto materialista, pois refletem um mundanismo repleto de novidades. Objetos palpáveis quando não apenas exóticos, passam a ser desejáveis e através de ideias de comparação, também servem como niveladores sociais. As representações do mundo material conferem às pessoas signos de status, e a multiplicação de imagens idênticas faz com que a moda se renove em tempo cada vez menor⁵⁹.

Se antes da industrialização, os motivos que predominaram na iconografia foram leituras religiosas, representações fantásticas do mar e edênicas do Novo Mundo, os novecentos convertem o espírito para valores materiais e mais efêmeros, produtos das belas artes acadêmicas que negociam com o neoclassicismo e não raro encontrando com outras culturas não europeias que abrem uma porta para o exótico. Uma outra linha muito presente nas publicações ilustradas aproxima o leitor dos avanços tecnológicos, das descobertas científicas e também da publicidade.

Apesar de essas imagens serem confeccionadas de forma artesanal, sua reprodutibilidade se faz a maneira maquinal, conferindo padrões de formato que as tornam produtos idênticos. Novas formas de mensuração desse trabalho passam a ser utilizados. Para isso Baudrillard classifica os tipos de simulacros em três ordens, para uma compreensão maior dessa nova forma de produção que se dá em sistemas repetitivos. A fase de confecção das matrizes que envolve trabalhos de desenho, marcenaria e outros ajustes caracterizam para ele um “trabalho vivo”, onde não apenas se contam as horas trabalhadas, mas também uma experiência profissional que se acumula com os anos. A produção artesanal se caracteriza por um trabalho único e personalizado, onde o artesão controla todas as etapas. Já o trabalho que envolve a repetição pura e simplesmente e que muitas vezes pode ser feita pela máquina, em oposição, caracteriza um trabalho morto (*Le travail mort*). Esse tipo de trabalho, característico das fábricas, quando realizado por operários, não traz o mesmo reconhecimento por quem o

59 Ver também SENNET, R., p.203

faz. O operário não tem controle sobre todas as etapas e isso faz com que ele não se reconheça nessa produção. O valor do seu trabalho é medido apenas nas horas da jornada.

O resultado do trabalho dos artesãos, que é a própria mercadoria, não deveria ser medido apenas considerando o produto final, pois as horas trabalhadas são na verdade um acúmulo de etapas que se somam desde o aprendizado, é o que Marx chama de *mais-valia*.⁶⁰ Baudrillard defende que as trocas simbólicas estão em todas as atividades humanas, nos gestos sociais, nas normas de etiqueta, nas roupas, no dinheiro, enfim, em tudo que possa ser mensurável. Tudo é passível de ser medido e comparado. Para que haja tal comparação, é necessário que haja padrões e níveis de simulacros entre os agentes correspondentes. Ele dispõe para isso três níveis de produções em formas repetitivas, três ordens de simulacros: a) pela semelhança do resultado, ou do produto final, b) pela ação repetitiva da máquina, c) e pela multiplicação e arranjo de códigos mínimos, que na linguagem binária da informática se dão entre zero ou um, ou no caso de imagens monocromáticas, preto e branco. Na produção industrial, as três ordens podem aparecer independentes umas das outras. Como já vimos anteriormente, a ordem da aparência se verifica no produto idêntico⁶¹.

A produção dos grandes magazines no século XIX contou com uma complexa organização de trabalho em equipes que não apenas se verificaram na produção das imagens, mas numa articulação sincronizada entre várias profissões dentro da edição dos periódicos. Na produção das imagens verificamos que o trabalho dos artesãos se dá de forma segmentada, em turnos e às vezes em tacos isolados, que quando juntos formarão uma única imagem. A aparência do resultado é o que mais caracteriza essa produção, a matriz confeccionada por vários artesãos precisa guardar uma fidelidade exterior, ainda mais quando se tratar de tacos isolados que serão reunidos para formar uma única imagem. Outro exemplo que se aplica na arquitetura foi a fabricação de estuques utilizados nos acabamentos de fachadas e nos interiores de edificações com motivos neoclássicos, tão em voga em meados do século XIX. Mas ainda no universo gráfico, a confecção das estereotipias é um exemplo claro de simulacro na produção de réplicas. A multiplicação das matrizes também pode ser classificada na primeira ordem de simulacro de Baudrillard, pois as estereotipias precisam ser idênticas para garantir resultados idênticos.

60 BAUDRILLARD, 1993, p.09

61 *Idem.*, p.55

Na segunda fase dessa produção, quando as matrizes entintadas darão impressões idênticas, os movimentos mecânicos necessitam dar-se de forma idêntica, com a mesma quantidade de tinta e com a mesma densidade de diluição. O movimento repetitivo da tiragem caracteriza essa outra ordem de simulacros que se dá através de movimentos mecânicos iguais. É claro que nessa fase da industrialização, esses movimentos para acontecerem idênticos ainda necessitavam de constante participação dos impressores que em todo o processo de execução teriam que garantir a qualidade do produto que saía da máquina. A repetição dos movimentos com precisão garantia a semelhança do resultado do trabalho. É o “trabalho morto” já citado anteriormente. Uma simples repetição de movimentos que nada tem a ver com o trabalho do artífice, é o seu oposto. Pois é a parte não-humana do trabalho, impessoal e distinta de criatividade, no entanto, é a parte responsável pela anulação de qualquer hierarquia simbólica entre as cópias que modifica as noções originalidade e falsificação.

A vida social a partir da industrialização se redimensionou nesses termos, ao lidar com cópias e modelos pré-fabricados que se ajustam conforme as necessidades. A cultura da racionalização desenvolvida pelo Desenho Industrial começou a trabalhar para grandes escalas em formatos bastante simples gerando uma terceira ordem de simulacros. A negociação entre a simplicidade de um objeto e sua capacidade de modulação está para a possibilidade de arranjos entre esses mesmos objetos e a custos cada vez menores. Em se tratando de produção gráfica, a multiplicação de imagens refez o olhar de uma civilização. Lembrando que o olhar é cultural. E a reprodução em grande escala trouxe novas trocas simbólicas.

Essa terceira ordem é verificada nas apresentações de resultados complexos que são compostos por dados, estrutura codificada em elementos reducionistas, muitas vezes em códigos binários, e que resultam em formas complexas capazes de informar mensagens sugerindo algo infinitamente maior que os seus componentes isolados.

A terceira ordem de simulacro difere das duas primeiras por não agirem diretamente nos movimentos mecânicos da produção, mas sim de uma ordem codificada em matrizes que se reduzem a um mínimo de elementos. Ao mesmo tempo ela é fruto das duas anteriores pois está presente nos dois tipos citados acima ou seja, tanto pela aparência do resultado quanto pelo mimetismo da função que gera esse resultado. Esses elementos ao se multiplicarem e ao

se dispuserem em arranjos transmitirão a mensagem em forma padronizada. A forma mais comum para entendermos essa ordem de simulacros nos dias de hoje se dá no sistema binário presente na informática. Mas por extensão podemos entender que esse sistema é presente na natureza, onde esse reducionismo de informação está gravado nas moléculas de ácido desoxirribonucleico (ADN) que transmite informação genética a todos os seres vivos. A combinação de som e silêncio, também pode gerar códigos que permitem a comunicação à distância. No século XIX o Código Morse foi utilizado para encurtar distâncias facilitando a comunicação entre os continentes. No caso da xilogravura, o sistema binário de codificação está presente na imagem monocromática, onde a cor e a ausência de cor se combinam num arranjo espacial que simula o objeto representado em duas dimensões, provocando uma ilusão de ótica no observador. A imagem confeccionada através de pontos é um exemplo bem real dessa simulação. Toda imagem figurativa é uma ilusão ótica que remete a um objeto real. Na xilogravura a imagem é criada a partir de uma superfície trabalhada em relevo, que ao ser entintada conduzirá uma mancha para outra superfície. É uma transmissão codificada que engana os olhos conferindo uma ilusão.

Mas no contexto da produção industrial o trabalho de arte, originará imagens incontáveis em simulacros redefinindo a produção artística numa condição nova, onde o original não é mais condição para a fruição estética. Walter Benjamin foi o primeiro a perceber que o valor da produção artística industrial está no nível de reprodução. Em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” ele mostra que a reprodução absorve o processo de produção, modifica suas intenções e altera o status entre o produto e o produtor. Ele apresenta isso nos campos da arte, cinema e fotografia, porque é ali que novos territórios são abertos no século XX, sem a “clássica” tradição da produtividade, que passa a ser localizada desde o início no princípio da reprodução.

Aproveitando o conceito de *desterritorializar* e *reterritorializar* de Deleuze e Guattari levado para a migração intercontinental das reproduções de imagens podemos perceber as implicações que despertariam então, dispositivos da mídia do século XX. Esse “descontextualizar” da imagem quando transposta, naquela época, de um continente para outro, reconstrói os significantes da mensagem que implicam em modos de ver e ler originais.

No Brasil a arte produzida no hemisfério norte se *reterritorializa* nas páginas de uma produção literária nacional dando um sentido único e por que não espontâneo, aleatório,

imprevisível de combinação entre formas de expressão. As estereotípias viajantes atravessavam o oceano sem saber que textos iriam encontrar no seu *reterritorializar*. Da mesma forma é de se supor que o texto fosse escrito sem saber a que imagem (artística ou publicitária) se intercalaria a ele. A arte no século XIX, quando inserida nos mecanismos da produção industrial, se espalha sobre superfícies em formatos padronizados, e nela se ajeita à máquina. Aparentemente em formas caóticas, pois não se comunicam entre si. As imagens de belas artes que representavam temas domésticos, religiosos, exóticos, rurais, aristocráticos etc, ao encontrarem poesias, assuntos cotidianos do Rio de Janeiro, romances e crônicas ou anúncio de xaropes, espartilhos, nos mais diversos tipos de caracteres, no final, geravam uma organização espacial que fazia um sentido, ainda que imprevisível.

Esses jogos de combinação que geram novas fruições, também encontram harmonia com os escritos de Fred Evans⁶² onde os problemas da diversidade abrem campo para reflexões da modernidade. A combinação dessas diferentes vozes (eventos), segundo ele, formatam o próprio destino da expressão artística, a servir de ferramenta para novas criações. O suporte é um campo aberto a novos encontros onde eventos dialogam novas estéticas com leitor. A arte, mesmo consonante com formas padronizadoras de uma estética do produto industrial voltado para o consumo, não deixam de causar o espanto quando se *reterritorializam* nas mentes da elite brasileira.

2.6 Encontros culturais de diferentes contextos geográficos

O caminho percorrido pelas formas de expressão são das mais diversas proveniências. No caso da revista A Estação, a imagem é alemã, a moda e os conceitos são franceses, assim como parte da publicidade veiculada, e os textos são brasileiros, ao se encontrarem na mesma página celebram um encontro da diversidade da cultura visual⁶³ em níveis sofisticados de produção. Esse lançamento de eventos nas páginas impressas se diferenciou de tudo o que havia sido experimentado em terras brasileiras. É claro que a moda surtiria seus efeitos quanto mais fiel ela fosse interpretada. Nesse primeiro momento é de se entender que os sinais da boa cultura não sofreriam adaptações no novo ecossistema. Essa fidelidade aos preceitos, durante

62 EVANS, p.36

63 O termo “cultura visual” abarca muitas definições que provêm de um vasto universo de estudos, boa parte deles vinculados à pós-modernidade. Para o presente estudo, entendo que esse termo pode ser entendido como o conjunto de elementos visuais, criados e percebidos por um ou mais grupos sociais e em que algum momento terão alguma função, ainda que puramente estética.

muito tempo não encontrou qualquer resistência às diferenças climáticas de uma moda produzida em clima temperado e em descompasso sazonal.

No Brasil, somente uma pequena parcela da população que teve oportunidade de conhecer a Europa nesses tempos sabia o quanto havia de atraso nesse progresso material já experimentado pelas grandes cidades do atlântico norte. O aspecto colonial da cidade e a carência de ambientes voltados para o mercado do luxo enchiam os olhos da elite brasileira para a civilização europeia.

As elites brasileiras se esforçam para se adequarem a essas formas de viver, mas o desconforto vivido sob um calor de 40 graus não ajudou em nada, principalmente no que se refere ao vestuário. Tecidos grossos de lã escura e botas fechadas de couro eram usados em Londres e Paris, e se mesmo lá já não eram tão confortáveis, aqui eram torturantes para a elite carioca. Na literatura naturalista de fim de século percebemos descrições desse descompasso cultural entre Europa e Brasil. O Brasil, que era uma jovem nação a construir ainda sua identidade, procurou se equiparar aos modelos estéticos parisienses para se reconhecer diante das grandes potências industriais. A única monarquia das Américas aparecia aos olhos estrangeiros, mais pelo exotismo selvagem da natureza e pela escravidão do que por alguma inovação tecnológica.

Nas diversas levas de imigrantes europeus que chegaram ao Brasil no decorrer desse período, a indústria gráfica se atualizou com o ingresso da mão-de-obra especializada proveniente da Europa. Aproveitando a liberdade de imprensa, artistas e impressores, às vezes reunidos numa só pessoa, difundiram expressões que demarcariam o terreno propício para a formação de uma cultura gráfica brasileira como já foi visto anteriormente. É possível também perceber contornos mais autênticos da expressão nacional brasileira quando temos acesso às produções efêmeras de baixo custo. Na produção de uso cotidiano como os rótulos, papéis avulsos e tantas impressões presentes no cotidiano de pouco valor artístico, caracterizaram a gráfica brasileira na sua face mais autêntica, mas que o uso cotidiano nem sempre deu a devida importância e não cuidou de memorizar.

A produção de imagens cotidianas, efêmeras ou não, incorporou as novidades maquinarias adotando estéticas espontâneas do fazer artístico no dia a dia da profissão. Apesar de no Brasil a litografia ter sido bem mais presente nos impressos do que a xilogravura, a imprensa ilustrada contribuiu para a consolidação de uma nacionalidade nascente. Algumas

correntes estéticas nascidas no outro lado do Atlântico se somaram às práticas brasileiras se repatriando nos trópicos em adaptações que delimitariam fronteiras de uma identidade necessária às demandas do momento. Como em outros campos artísticos já conhecidos, esses repatriamentos estéticos ocorreram, no século XIX, na forma da modinha e da polca, e onde instrumentos musicais vindos de além mar engendraram no Brasil expressões autênticas. Da mesma forma também se deu com o indianismo na literatura romântica e com naturalismo, que na Europa refletiu questões das lutas de classes no ambiente urbano da industrialização, e no Brasil expressou conflitos urbanos de uma sociedade pós-colonial, mas ainda base agrária.

Nesse capítulo localizei a revista *A Estação* em sua permanência comparando com outros periódicos que no Brasil circularam durante o século XIX. No âmbito global, foram mostradas as raízes desse empreendimento com suas conexões e seu alcance espacial, temporal e social.

Os públicos leitores e as potencialidades de um mercado para moda em contextos tropicais foram determinantes para o tipo de produto que foi veiculado naquele momento, e finalmente procurei mostrar como a revista *Die Modenwelt* funcionou como veículo que permitiu a mobilidade e difusão das imagens europeias onde a receptividade dos mesmos sinais sofrem mudanças a cada situação.

A mecanização da produção que contribuiu com réplicas em grande escala modificou a percepção e as trocas simbólicas ocorridas no âmbito coletivo brasileiro. A migração dos trabalhos artísticos inseriu todo um conjunto de leitores numa cultura massificada.

CAPÍTULO 3

Análise das imagens da Parte Literária

As impressionantes imagens veiculadas pela revista A Estação traduziam o que mais havia de sofisticado na produção industrializada da xilogravura no período em que foram feitas. Certamente no Brasil, esse material teve uma grande importância para a época em que circulou e mesmo nos períodos subsequentes. As xilogravuras do hemisfério norte exerceram papel determinante para a formação de uma cultura visual das artes gráficas inaugurando uma nova linguagem. Interpretações fantasiosas sobre a Europa, e em especial a França, encontraram terreno fértil nas revistas de moda, pois nesse suporte haveria possibilidade de dar asas a imaginação de quem as folheasse. Mesmo já coexistindo com a possibilidade da aplicação da fotografia impressa, essa técnica teve aceitação pela qualidade gráfica superior embutida no trabalho.

Durante o século XIX a imprensa periódica se sofisticou na produção organizada abordando temas variados, e segmentando o público com abordagens diversas. O objeto que sai da máquina é um espelho da tecnologia e das condições que o levaram a sua materialização. A xilogravura industrial, com suas estereotípias, teve o seu lugar, seu tempo e suas razões para existir. Não faria sentido hoje, embora não fosse impossível, uma organização produtiva para essas imagens, visto que inúmeras técnicas se sucederam em suas formas de representação simplificando a produção e barateando os custos. A arte se reinventa em cada meio em que se insere.

A imprensa ilustrada trilhou rumos de acordo com as possibilidades tecnológicas e se sustentou economicamente nesse cenário industrial e artístico. A receptividade desse formato possibilitou mudanças nas formas de apresentação literárias e iconográficas que mutuamente formaram gerações de leitores a partir das novas estéticas traçadas pela gráfica. Entendemos que seria difícil tentar explicar os motivos que levaram a imprensa alemã a escolha dos temas apresentados nas páginas da Estação, e nem procuraremos entrar por esse caminho. Mas as imagens falam por elas mesmas e isso é o que já existe de mais fascinante, já que elas não foram criadas para os textos que as acompanharam por tanto tempo nesse empreendimento.

É curioso perceber que pela impossibilidade de reavermos as matrizes ou as estereotípias, elas não poderão mais ser impressas. Muito ainda há de se pesquisar para

entender os mecanismos de produção e de transferência entre os dois mundos aos quais elas pertencem. Tudo o que resta são arquivos que precisam ser protegidos para entendermos essa etapa da criação gráfica brasileira. Podemos imaginar a arte causando o espanto e modificando olhares, no Brasil imperial e na transição para a fase republicana, enquanto outras articulações políticas ocorriam na Europa com o nascimento da consciência de classe e todas as batalhas geradas pela nova ordem econômica e social daqueles povos de então.

Sem dúvida o que temos como ferramenta para entender esses vestígios é a própria história impressa. É através dela, não apenas a história literária, mas também a história iconográfica que poderá nos situar melhor nessa busca. Não se trata de comparar estilos e formas de expressão numa lógica evolutiva, não há necessidade de nos referirmos às expressões artísticas dentro da linha do progresso. Estamos sempre acostumados a comparações que remetem a gráficos cartesianos que refletem curvas ascendentes e descendentes. Quando lidamos com a criação humana esses referenciais pouco nos servem, pois cada época tem seus recursos, suas razões e suas formas próprias de se representar. Podemos através das imagens compreender a história escrita mesmo que as mesmas não sejam acompanhadas de legendas explicativas, pois a legenda explica o que num determinado momento teve relevância. Às vezes um detalhe na imagem num canto longe do centro da composição nos revela algo que para a época da execução do trabalho não merecia destaque.

Toda imagem é uma ilusão, assim define Gombrich. “*Nunca houve imagem que fosse igual à natureza; todas as imagens baseiam-se em convenções, tal como a linguagem ou as letras do alfabeto*⁶⁴”. As infinitas técnicas utilizadas através dos tempos para enganar nossos olhos e criar contextos mentais definem a arte na forma representativa como conhecemos. O desenho realça e diminui o foco de interesse conforme o artista deseja. É criação, seja esse desenho figurativo ou não. Quando vemos manchas abstratas numa representação, inconscientemente remetemos a uma experiência pessoal que nos permite gostar ou não. A imagem figurativa não tem a intenção de substituir a realidade, embora algumas vezes isso possa nos parecer. Uma pintura é uma pintura, e a sensação levantada por ela provocará em cada um de nós impulsos particulares.

No caso das revistas de moda do século XIX, a apresentação dos modelos de vestimenta fica contextualizada com uma gama de outros assuntos que poderiam remeter a um

64 GOMBRICH, p., xv

bem-estar para a pessoa que as folheassem. As revistas de moda passam uma ideia de ascensão social e por isso são produto de uma época em que essa mobilidade entre as classes se deu com alguma frequência na Europa. Já no Brasil, ainda sob um sistema agrário que demarcava bem os estratos sociais, essa mobilidade social foi mais discreta, mas o público leitor recebeu esse produto parcialmente estrangeiro sem ter como estabelecer comparações com outras sociedades que tinham perfis particulares. Mas nem por isso a revista A Estação, publicou apenas imagens diretamente relacionadas às classes superiores europeias. Os temas diversos explorados pela Edição Lipperheide não vê no tema abordado um vínculo direto com assuntos da moda, mas sim, em abordagens da qualidade gráfica. Os assuntos explorados dizem respeito ao mundo feminino, mas não estão necessariamente presos a ele. Nas legendas que dão título a essas imagens frequentemente vemos um tom que remete a um universo específico de leitura para o segmento feminino.

Diferente das imagens veiculadas nos séculos anteriores em muitos sentidos os temas apresentados lidam muitas vezes com a percepção do mundo laico da Academia. A arte quando é sustentada pelo mercado editorial no século XIX se associa a visão material e transitória das descobertas científicas e do comércio que imprimem novos alcances culturais. As temáticas do campo, da vida doméstica, das realezas, do exótico não-europeu, do neoclássico, das paisagens e também, por que não, das imagens religiosas afirmam uma liberdade trilhada pelo gosto popular.

Os temas abordados das culturas do hemisfério norte naquele período histórico ao migrarem para o hemisfério sul iniciaram de certa forma uma colonização através de imagens. Sem sabermos as intenções da escolha desses motivos, o fato é que eles aparecem no contexto brasileiro causando alguma estranheza na nova ambientação: Arquitetura, vestes, organizações de trabalho coletivo ou individual, serventes brancas e outros exotismos.

Não foi intenção deste trabalho eleger algumas imagens para em seguida comentá-las. Isso não explicaria o espírito da revista que circulou por tanto tempo no território brasileiro, tão pouco interpretá-las aos olhos de hoje. O que temos nessas imagens é um leque de temas que antes não existiam aos olhos brasileiros. As fantasias do classicismo, que já havia sido trazido pela Missão Francesa desde a primeira metade dos novecentos, encontraram aplicação gráfica nas páginas da Estação.

Fig. 12 “RECEPÇÃO DA NOIVA”



Xilogravura com detalhe e assinatura da gravura no rodapé A Estação (15/08/1884) Fonte: FCRB

Os temas que remetiam à Grécia clássica já eram presentes na arquitetura da Corte como percebe-se ainda nas fachadas do centro antigo do Rio de Janeiro. Os estuques que predominam nas platibandas da cidade já eram comuns em meados do século XIX. Parece que as pinturas nos interiores das residências de classe média também estiveram em voga por esses anos como podemos ver em *Dom Casmurro* de Machado de Assis.

Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. (*Machado de Assis*, p.178)

Entretanto esses temas não haviam ainda sido abordados na imprensa periódica, a não ser através de caricaturas, onde o humor sintetizou os temas da justiça, do império, das festas bacantes, fazendo uso das efigies em tom irônico na litogravura. Os temas clássicos permearam a cultura visual dos novecentos nas belas artes assim como o mundanismo exótico que se utilizou de modelos vivos explorando a lascívia e o paganismo para fazer oposição aos séculos anteriores, onde o mecenato cristão predominou na representação pictórica.

O encontro entre culturas europeias e do norte da África se intensificou nesse século quando o imperialismo atingiu o seu apogeu. O contato entre os povos resultou numa troca material de objetos exóticos à cultura europeia. Os mercados populares dos grandes centros europeus ficaram abarrotados de símbolos não cristãos aos quais mais adiante puseram em questão o etnocentrismo milenar do Ocidente. Culturas vistas tradicionalmente como inferiores nas suas representações artísticas foram repensadas e incorporadas por mestres como Picasso e Braque. As imagens representativas do mundo não europeu e não cristão entraram em voga nas décadas de transição do XIX para o XX. O fascínio pelo exótico se popularizou com as Exposições Universais onde nas artes plásticas e literárias refletiram e popularizaram essas estéticas.

3.1 Representações exóticas

No quadro "DANÇA DOS SABRES" (Fig.11), temos um exemplo de imagem referente a povos do norte da África, numa composição que remete ao exotismo de um festejo de grupos beduínos. A visão do pintor que originou essa reprodução é idealizada pela estética acadêmica da pintura que representa corpos masculinos em vigoroso movimento dentro de vestes e elementos culturais que mostram à bravura dos povos que vivem no ambiente hostil do deserto. Aos olhos do europeu que os idealizou, o que mais chama a atenção nessa pintura é o congelamento do corpo num salto de uma dança com espadas. Nessa mesma linha, "FEITICEIRAS ARABES" (Fig.12), também revela elementos da cultura islâmica de uma região do norte do continente africano, mas representado por uma modelo jovem com atributos fortemente originados da estética clássica, cultivada nas escolas de arte europeias em suas proporções de porte dignas de uma musa grega, porém vestida com adereços da cultura cigana.

Fig. 13 “DANÇA DOS SABRES”



A Estação (15/04/1894) Fonte: FCRB

A xilogravura é de uma delicadeza impressionante aos olhos de qualquer observador que leva a uma idealização dessa cultura tão exótica à europeia. O contato estabelecido pelas práticas comerciais inerentes à industrialização levou elementos artísticos de um continente a outro provocando um hibridismo sedutor. O desenho revela a jovem árabe, numa pose contemplativa, apoiada em uma árvore com olhos abaixados e uma das mãos à cintura. Atrás temos uma figura mais autêntica da representação do seu povo no centro do quadro, porém de costas para o observador, realizando alguma atividade agachada sobre um tapete com um par de tamancos ao lado, reforçando a intenção do pintor de compor o contexto cultural das arábias (Fig. 14). Ao fundo uma pequena janela de base quadrada e topo redondo com um recipiente no parapeito, e um sombreamento forte reflete uma luz tão característica ao meio desértico. A perspectiva do desenho, a construção do enquadramento e as proporções dos modelos são os pontos que indicam a origem da obra, criada sob as normas do desenho clássico acadêmico europeu.

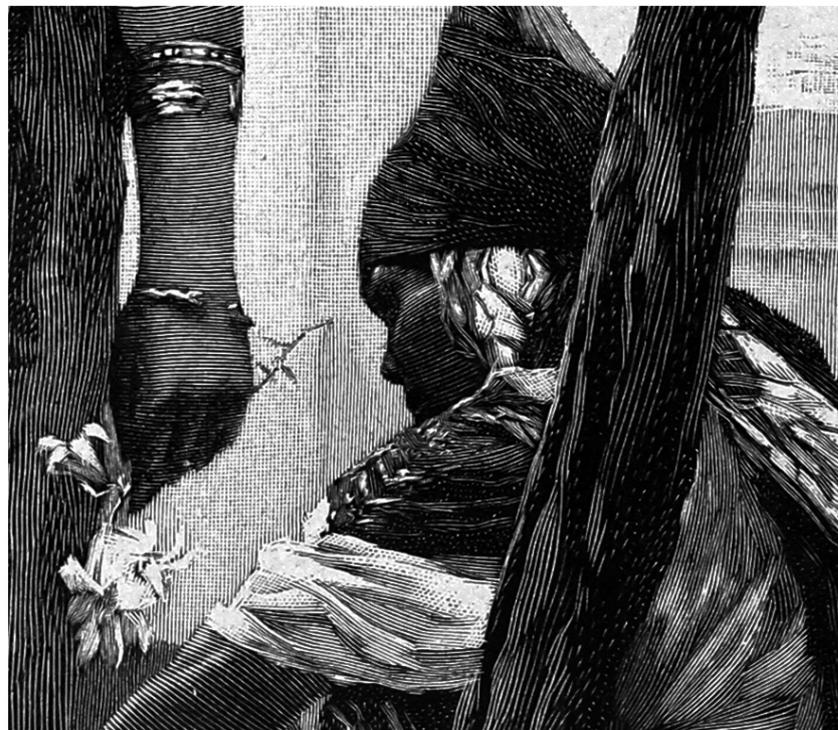
A xilogravura industrial das publicações ilustradas reproduziu pinturas e fotografias. A dupla assinatura dos trabalhos se faz constante na maior parte dessas imagens, nos cantos dos trabalhos. Uma assinatura é a do pintor do quadro, a outra é referente ao ateliê de xilogravura.

Fig. 14 “FEITICEIRAS ARABES”



Prancha com as respectivas assinaturas do trabalho: acima, a do pintor que originou a tela e abaixo, a do autor da xilogravura. A Estação (31/10/1898,) Fonte: FCRB

Fig. 15 “FEITICEIRAS ARABES” (detalhes)



O acabamento do trabalho em madeira pode ser visto em dois detalhes nas reproduções acima (Fig. 15), onde o desenho inteiro se compõem de linhas produzidas pelas ranhuras. A qualidade do efeito de sombreado que oferecem noções de volume e profundidade obtidas pelos diversos graus de afastamento entre as linhas e nos padrões gestuais das diferentes texturas é o que chama mais a atenção. As diversas formas de entalhe fornecem escalas diferentes de cinzas que combinadas dão a ilusão semelhante às cores das pinturas, como a pulseira de metal, a pele morena, a leveza dos tecidos etc..

3.2 Jogos de interpretações

Outra forma de encontro de texto e imagem que aparece excepcionalmente em uma edição é a que veremos a seguir. Como já foi citado na página 62, a imprensa muitas vezes improvisou linguagens e formas literárias nos periódicos. A fantasia europeia no cenário tropical inspirava escritores a desenvolverem pequenos enredos onde a imaginação se vê solta nas imagens “*Buena Dicha*”, onde em baixo da gravura lê-se: “CARTAS NA MESA” (Fig. 16) e “JOÃO E JOANINHA” (Fig.17) nas páginas 32 e 33 da edição de 15 de abril de 1885. Certamente o texto presente na edição brasileira foi escrito a partir da imagem, provavelmente por um autor brasileiro, ou numa outra hipótese pelo tradutor de *Die Modenwelt* que o enviaria junto às estereotípias.

Os dois quadros que hoje publicamos podem ter este mesmo título: *cartas na mesa*. Nem são outra coisa. Um deles mostra-nos uma velha, consultada por duas moças que lhe pedem segredo do futuro.

Parece que uma e outra amam, e querem saber da velha se são amadas:

- Cartas na mesa!

- Cartas na mesa?

A velha pega das cartas e obedece. Tira uma, tira duas, tira quatro, vai tirando as outras todas para desvendar-lhes o mistério. Que a coisa é grave, basta ver o olhar das moças, a ansiedade, o receio de ouvir alguma coisa que não seja aquela que desejam, e pedem ao céu.

Olham para as cartas; aguardam a voz do destino. A velha tranquila, como quem sabe o que faz, continua o ofício.

(A ESTAÇÃO – Parte Literária, 30 de abril de 1885)

Fig. 16 “CARTAS NA MESA”



A Estação (30/04/1885), Fonte: FCRB

Em seguida, na gravura JOÃO E JOANINHA, a interpretação dada pela revista chega a ser absolutamente ficcional. A imagem representada na gravura em nada indica similaridade com a texto explicativo, induzindo a leitora a uma fantasia interpretativa. A presença das cartas não aparecem na imagem mas sim, na história que a acompanha.

No outro quadro, as cartas são invisíveis, mas estão ali, não todas mas as primeiras, e não tardam as outras como no caso da velha. O rapaz chegou, e como gosta da moça, diz-lhe francamente.

- Cartas na mesa!

- Cartas na mesa? Pergunta a bela.

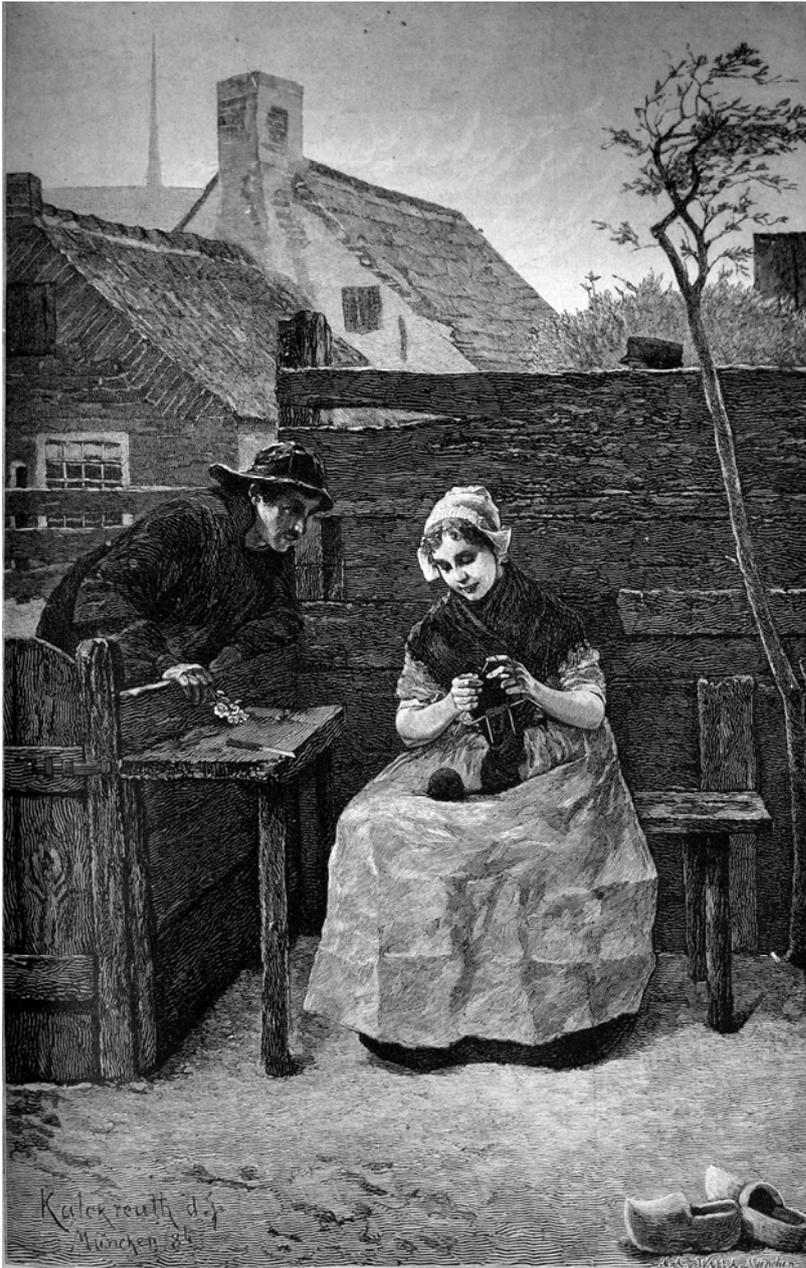
E do mesmo modo que a velha, puxa o baralho que ninguém vê, mas que se adivinha, e começa a ver o que sai. Ele também olha a espera. Estão provavelmente no mesmo ponto, e se puséssemos a ver aqui as cartas, veríamos um ás de espadas, imagem do coração, que parece pender nas mãos da rapariga.

O curioso, porém, é que no caso da moça, conquanto a gente não veja as cartas, aposta que elas são favoráveis, ao passo que no outro não diz que não, mas também

não diz que sim. Mistérios de pintura. Mas a verdade é que em ambos os casos, o desejo é que a resposta seja propícia e que ao pedido de “cartas na mesa!” respondam ambos: “trunfo”.

(A ESTAÇÃO – Parte Literária, 30 de abril de 1885)

Fig. 17 “JOÃO E JOANINHA”



A Estação (31/05/1892), Fonte: FCRB

Os textos narrativos acima não vem acompanhados das imagens, estão em páginas distintas e realçam essa desconexão característica da revista ilustrada. Algumas vezes a imagem se encontra em sentido transversal ao texto, caracterizando uma apresentação estranha a primeira vista, mas que compõem essas formas novas de usufruir a leitura na imprensa periódica. Aos poucos os olhos dos leitores vão entendendo essa desconexão e percebendo que ela vai se adequar a outras situações onde a fragmentação já se fazia presente.

Outro exemplo de composição comum na Parte Literária da Estação se dava na distribuição de pequenas imagens aleatórias entremeando uma massa de texto. No caso do exemplo a seguir (Fig. 18), podemos verificar que o encontro de duas mensagens distintas compõem uma nova disposição de elementos gráficos. O encontro dessas duas formas de expressão que a princípio não se complementam, pois o texto não faz qualquer relação com a imagem, se dá de forma harmoniosa, arejando a página e tornando a leitura menos exaustiva. A ilustração em xilogravura, como foi dito no capítulo anterior, permitia uma perfeita mescla da imagem com os blocos de texto na composição. As imagens europeias e o texto brasileiro dispostos no mesmo campo visual representaram um encontro onde a fragmentação já não era vista com estranheza pelo público leitor. O crescimento e a diversificação das mídias e das comunicações naturaliza o caos visual criando uma nova ordem para as representações visuais. Esses conceitos aos poucos vão transformando o olhar do leitor como se os preparasse para o século seguinte onde a velocidade e a fluidez da informação iriam determinar uma profunda *desterritorialização* dos sentidos. Essa combinação de elementos visuais e textuais era predominante na “Crônica de Moda”, mas ali o texto faz referência à imagem na forma como estamos acostumados a ver nas publicações do século subsequente em diante. São imagens explicativas dos textos.

Mas as três pequenas imagens que remetem a profissões (Fig.18), quando ajustadas dentro de uma página onde o texto não diz nada sobre esse assunto marcam um encontro de duas narrativas no mesmo campo visual. Como duas mídias que se encontram compondo uma terceira leitura, como já ocorria nas óperas, mas que ficou bastante manipulável no século seguinte após o aparecimento do áudio-visual, onde uma trilha sonora ajustada a uma imagem narra enredos com maior dramaticidade. A manipulação realizada nesses encontros definitivamente apagou qualquer discussão sobre a pureza da narrativa isolada e restrita a uma

determinada arte, o século XX esgotou essa prática em exercícios intermináveis que tornaram cada vez mais exigentes o público receptor da *mass media*.

Fig. 18

58 31 DE MAIO DE 1892 A ESTAÇÃO (Edição para o Brasil) ANNO, XXI N. 10

Uma associação compõe-se em geral de gente que recebe sem dar e de gente que dá sem receber.
G. M. VALTAUR.



UM ENFERMEIRO MILITAR

O Dr. Benedicto

Eu vou contar às minhas gentis leitoras um curioso episódio da vida académica do Dr. Benedicto Abreu de Almeida, hoje muito digno e muito honrado juiz de direito na comarca de... Já não me lembro do nome da comarca; o que sei é que fica nos confins de Gryaz, um lugar em que Judas perdeu as calças.

Este meu amigo e collega é creoulo; mas creoulo às direitas: preto como a consciencia de um Tropman; mas alvo, alvissimo em sua alma grande, generosa, aberta sempre ás idéas liberas e nobres.

Quando o meu amigo Benedicto foi matricular-se na faculdade de direito do Recife, procurou naturalmente uma *república* de bahianos, visto ser elle filho do heroico Estado da Bahia.

Foi muito bem recebido; todos o trataram com o carinho que se deve à um recém-chegado e, a não ser uma ou outra pilheria de que não pôde fugir um caloiro, nada mais soffreu o futuro bacharel em sciencias juridicas e sociaes.

Isso durou pouco tempo.

A côr negra do excellento Benedicto havia de embarçal-o por força e embaraçou-o deveras, mais de uma vez, multissimas vezes mesmo.

Dentro de pouco tempo era elle o alvo obrigado de todos as troças, o ponto de mira de todas as brincadeiras, as mais pozadas.

Tinha tres collegas: o João Guedes, do 5º anno, *senador*, conforme o tratavam na gyrria, o Alfredo Pinto do 3º e o Alonso Silva do 2º. A estes juntavam-se outros muitos com o unico e firme proposito de troçar o collega Benedicto.

As pilherias não tinham conta e eram de tolo o genero e de todas as especies.

Quantas vezes procurava o pobre diabo trazer um trecho do *Corpus Juri* e sahia-lhe pela prôa um collega, mais ou menos nos seguintes termos:

— Ch! animal, deixa o latim e recita.

E o Benedicto recitava, trepado n'uma cadeira, uma poesia qualquer de Castro Alves, com acompanhamento da Dalila assoviada.

E não recitasse... en'ão eram sapopas, bordoadas, pancadarias velha.

Outras vezes mandavam-no dançar, ao som de palmas.

Quando havia em casa alguma pessoa de cerimonia, um extranho, tratavam-no como um creado:

— Oh! Benedicto, quero agua!

— Traze-me phosphoros, negro.

— Isso é o creado mais malaandro que se conhece.

— E burro!

— E vellaco!

Tudo isso o pobre pretinho soffria com a resignaçõe de um santo, porque a sua unica ambição era satisfazer a vontade de seu velho pae, um quitandieiro da cidade baixa: adquirir um pergaminho de bacharel.

Essa passividade em supportar tudo quanto lhe queresim fazer deu os resultados que se devia esperar: passaram de brincadeiras pezadas a verdadeiros desaforos.

Uma noite a cousa chegou a seu auge:

O João Guedes, o *senador*, entendeu de lavar os pés em agua morna e mandou que o negrinho pozesse a chaleira ao fogo.

O Benedicto resistio: não ia, porque não queria, porque aquillo ja passava de brincadeira; afinal de contas elle tinha vergonha, não se sujeitava a semelhantes imposições. Se era negro, não era por culpa sua.

Além disso não precisava de pessoa alguma para viver, tinha a mensalidade que lhe mandava seu pae.

O João Guedes que não tinha vindo muito bom nesta noite, porque bebera um pouco mais, pulou da cama e com o auxilio dos seus companheiros abrigou o infeliz, não só a esquentar a agua, como a lavar-lhe os pés, enxugando-os depois.

O insulto doeu profundamente e o amor proprio do Benedicto revoltou-se contra aquillo que elle justamente considerou uma infamia.

Jurou vingar-se e esperou a occasião.

Esta não demorou muito.

Trabalhava, nesse tempo, no theatro Santa Inez uma companhia lyrica, de que fazia parte a prima-dona de nome Senofielda.

Esta prima-dona fez o beneficio com a *Traviata*; os nossos tres amigos ficaram com bilhetes de primeira, togozo cada uma.

Cantou-se a tradicional opera de Verdi e os nobres herões, logo no dia seguinte, se esqueceram da occasião, nada menos, de 30000, á dulcissima prima-dona.

Esta foi um dia procural-os, e o fez em tão occasião, que encontrou em casa os quatro companheiros.

O João Guedes, o Alfredo e o Alonso fumavam muito á frescata, estirados em cima das respectivas camas de ferro.

O Benedicto passeiava no meio dos maiores sultos, que, á guisa de gracejo, lhe atiravam outros. Estudava o ponto do dia seguinte.

Subito batem, palmas á porta.

— Vae vêr quem é, ordenou o Alonso.

O Benedicto não replicou, foi, voltou e disse:

— E' a prima-dona!

Um horror! Lcvantaram-se todos pallidos de



ALIMENTAÇÃO DAS CLASSES LABORIOSAS

Os tres talvez não conseguissem reunir 20000.

O Benedicto sorria, comprehendendo a situação que pretendia tirar partido.

— Sei que estão em apuros, murmurou elle; salvai-os.

— Oh!

— Ah!

— Querido Benedicto!

— Grande homem!

— O melhor dos creoulos!

— Posso salvai-os, sim. Emprasto-lhe os 30000.

— Admiravel!

— Sublime!

— Inenarravel!



AS VENDEDORAS DE CACAU

3.3 Mundo doméstico

Outro gênero de imagem que merece destaque são as imagens domésticas. A revista trazia uma abundância de estampas representativas desse universo, sendo ele representado entre paredes ou não. A vida doméstica brasileira na segunda metade do século XIX é marcada por uma atenção especial à decoração de interior. As imagens veiculadas através dessas publicações e a própria vulgarização de fotografias familiares obtidas em interiores ajudam a exibir o ambiente privado como um objeto idealizado. A importância da família como a célula da sociedade foi fundamental para se elaborar conceitos da nação pretendida.

Fig. 19 “DIA DOS ANOS DE VOVÓ”



(15/02/1885), Fonte: FCRB

Nesse período, a produção de bens materiais ganhou uma grande importância e nos países onde a indústria se implantou, reformulando lentamente a sociedade. Esses modelos além de serem compartilhados através de viajantes, também foram veiculados através da imprensa ilustrada, e essa publicação especificamente, procurou imprimir o ambiente familiar

da era vitoriana. Nessa corrente, a Estação serviu de orientação para a família burguesa como os manuais domésticos já tão em voga. A visão dos artistas contemporâneos a essa fase da industrialização europeia reflete as conquistas dessa sociedade repleta de novos objetos dentro do lar. Nesse período, a fotografia passa a entrar na intimidade dos lares fazendo com que o interior doméstico seja motivo de apreciação, entretanto a exposição da intimidade se deu de forma controlada e calculada revelando apenas alguns ambientes onde esses sinais deveriam ser negociados. Essas novidades surgidas a pouco tempo, ainda estariam por consolidar certas formas de etiqueta⁶⁵. Pode-se dizer que foi a fotografia que permitiu um melhor culto à família ao materializar a genealogia através das imagens. Os móveis e a disposição dos elementos decorativos são um espelho da boa sociedade. Assim como as roupas e a moda, numa maneira geral, refletem a condição social de uma elite que começa a querer se mostrar através de sinais a sua ostentação. A ambientação cuidadosa passa a ocupar um lugar primordial nesse movimento, e a fotografia nesse contexto é o veículo para que isso ocorra. Em meados do século XIX era comum que fotografias dos interiores domésticos fossem presenteadas entre as boas famílias da sociedade como cartões de visita. Isso mostra como a sociedade organizada no núcleo familiar serviu de referência para si mesma e para os círculos sociais em que ela estava inserida.

No Brasil agrário e escravista, esses sinais ganham um peso especial devido ao crescimento dos movimentos abolicionistas e republicanos, e certos códigos apropriados dos países industrializados servem de referência para a jovem nação que quer se familiarizar de alguma forma com a alta cultura, nem que isso se dê apenas dentro das circunstâncias que favorecem a estabilidade desse status. As imagens que podem ser vistas ao longo do período em que a revista circulou mostram interiores domésticos com uma composição social diferente da brasileira (Fig. 20).

A ordem social, pregavam os manuais domésticos, tinha sua origem na célula familiar. Durante o século XIX o interior das residências mais abastadas ganhou uma importância decorativa como em nenhuma outra época. A mobília doméstica passou a ser carregada de significados que remetiam às posses das famílias. As elites passaram a conviver melhor com os interiores que antes eram lugares de passagem, pois a decoração doméstica chegou a representar um acolhimento para as pessoas que ali viviam e para visitas. Podemos reparar mesmo na literatura, como o ambiente doméstico ganha essa importância ao ser descrito

65 MALTA, p.155

detalhadamente em obras ficcionais. Não se olha sem estar envolvido numa cultura, e a residência passa a ter uma visibilidade social também negociada. As residências aristocráticas são preparadas dentro dos conceitos da civilização que são exibidos também nas imagens das revistas de moda.

Fig. 20 “BOM DIA”



A Estação (30/11/1892), Fonte: FCRB

A família burguesa brasileira tenta se adequar aos padrões das imagens dos países industrializados com ares aristocráticos. Os enfeites, bibelôs, quadros, a mobília refletem o desejo da nova classe social em reproduzir uma simbologia condizente com suas posses. A Estação reproduziu muitas imagens de interiores europeus que revelavam o cotidiano das famílias burguesas, como a estampa “QUARTO DE CRIANÇA” (Fig.21) que exhibe o ambiente familiar cheio de significados que remetem a família. Nela, a própria ausência de uma figura adulta masculina conota uma força produtiva que provém o conforto material do

lar e que é guardado por mulheres e crianças. No centro da imagem uma criança olha para o observador sem que as outras pessoas do quadro percebam ou dêem atenção. O lar protegido do “mundo exterior” reflete essa sociedade engrenada no processo produtivo onde os papéis estão submetidos a um rigoroso jogo.

A Estação por ser uma revista direcionada à mulher e à família está repleta de imagens domésticas e grande parte delas contendo crianças. A ideia de refúgio das impurezas do mundo está bem representada nessa iconografia. As imagens da sociedade industrializada eram carregadas de simbologia positiva, onde a harmonia doméstica era reflexo da ordem conquistada pelas regras do capitalismo. Na imagem denominada “OS PRESENTES DE FESTA” (Fig. 22) podemos observar duas meninas confortavelmente instaladas no ambiente doméstico, com brinquedos que simbolizam relações interculturais. Brinquedos que representam animais exóticos à cultura europeia, mas que refletem o contato estabelecido dentro do contexto da industrialização, que envolveu conquistas para as fronteiras além Europa. O título é sempre sugestivo e adivinha uma interpretação para a cena.

Imagens de interiores nas publicações direcionadas às famílias cumprem um papel passando valores estéticos tentando passar noções de “bom gosto” ao leitor. Desde o vaso na janela, ao livro aberto junto à pequena lousa sobre a mesa e as roupas delicadas, conduzem a uma compreensão dessa simbologia material de uma cultura da produção que leva ao conforto e ao supérfluo. Não devemos esquecer que essas imagens hoje nos parecem banais quando levamos em conta seus códigos, pois delas se originaram uma estética narrativa que até hoje é utilizada pelas mídias publicitárias, mas que nessa época ainda soavam com ares de novidade para o público leitor. A cultura visual oriunda da Revolução Industrial lançou os modos que nos ensinaram formas de viver dentro desses ambientes culturais do ocidente. Essas imagens nos mostram como a sociedade deveria se ver e ver o mundo, considerando exótico tudo o que não fosse europeu.

Um exemplo disso são os manuais domésticos que continham um teor civilizador e pedagógico para a sociedade brasileira, pois as regras de etiqueta também possuíam um conteúdo etnocêntrico europeu. *“Era preciso urgentemente educar os brasileiros nos seus modos à mesa, na arrumação de seus lares e na distração superior, como a leitura e idas ao teatro. Os portugueses teriam sido ‘brutos, grossos, porcos, preguiçosos’.*⁶⁶”

66 MALTA, p.47

O Brasil em 1888 daria mais um passo em direção a essa conformidade com padrões europeus de ver e de ler. Sob forte pressão externa, com intuito da expansão do modelo de produção industrial e para aderir a essa forma civilizada de cultura, o país reconhece no trabalho livre os elementos necessários para seu desempenho comercial com outras nações produtoras de tecnologia. Essa corrente liberal avançou pela cultura brasileira sob pretextos de adequação à modernidade onde a forma de governo mais conveniente resultou num pacto Republicano. Essas formas de representação podem ter contribuído para propagandear dentro da estética da imagem uma versão vitoriosa do capitalismo industrial. Mais adiante, também vemos algumas imagens que remetem ao duro trabalho de mãos camponesas e que transmitem com dignidade a simplicidade da vida no campo. Longe da miséria produzida pelas fábricas e das imagens lúgubres da vida urbana dos grandes centros, a vida camponesa na Europa ainda podia remeter a uma ideia de sociedade sem as questões políticas e sociais da *Monarquia de Julho* (1830-1848) que trouxe radicais mudanças trabalhistas e culminou com o surgimento de partidos políticos de inclinação socialista, bem como às lutas contra as desigualdades da *Era Vitoriana* (1851-1901) na Inglaterra. É interessante lembrarmos que esses acontecimentos quase que simultâneos servem de pano de fundo para essa iconografia que está atrelada à engrenagem produtiva internacional desses países produtos de culturas tão distintas. A estética lançada por esses artistas parece ser regida pelos mesmos conceitos burgueses.

3.4 Arcádia em imagens

A vida camponesa retratada nas imagens da revista transmitem numa forma geral o amor da família, uma dose de liberdade e pureza. É um retrato da vida simples não confundida com as amarguras da desigualdade social nas cidades. A família representada na Figura 23, nos conduz a uma interpretação do amor familiar, que mais uma vez tem no centro uma criança. Animais domésticos e pés descalços nos mostram uma face desconexa do ambiente industrial e da riqueza material. A imagem do pai chegando em casa e sorrindo para o filho pequeno foi amplamente utilizada no século seguinte para reforçar a ideia de proteção familiar, união, amor e todas as virtudes embutidas na ética cristã do pão a ser repartido.

Os grandes centros europeus ainda não serviam de exemplo para a pureza veiculada nas imagens de uma revista de apreciação doméstica. A fonte da revolução material conquistada pelo modelo de produção industrial residia em ruas mal iluminadas e mal cuidadas pelo poder público, com focos de doenças e de miséria. A desarmonia das locações

Fig.22 “OS PRESENTES DE FESTA”



A Estação 15/08/1888, Fonte: FCRB

onde eram produzidas as riquezas com as classes que as consumia refletiu movimentos sociais e revoluções nessas cidades. As imagens publicitárias do sistema econômico divulgadas pela imprensa não deveriam retratar a prostituição, o trabalho infantil, a mendicância e todas as formas de opressão urbana. Muitos escritores não cansaram de descrever as contradições de Londres. “A condição dos pobres não melhorou em nada durante o século, e os romancistas

*se dedicaram cada vez mais a descrever francamente e sem rodeios a vida dos humildes*⁶⁷. Sem dúvida o maior deles foi Charles Dickens, mas Henry James, Arthur Morrison e Conan Doyle transmitiram imagens literárias bastante nítidas de Londres.

Fig. 23 “O QUE ME TROUXE PAPAI”



A Estação (30/09/1894), Fonte: FCRB

Mas a era vitoriana procurou esconder esses desequilíbrios dos meios de divulgação até onde pôde. As revistas voltadas para a família burguesa exerciam o papel de contar a história por um ângulo positivo de valores onde as lutas sociais não se revelavam aos olhos do leitor comum. E por isso, o que chegou ao Brasil nessa ocasião foi uma concepção idealizada da Europa, onde até a pobreza vista pelas classes mais ociosas não precisava ser explicada. A ordem social era ainda um desígnio de Deus. A estratificação social brasileira, tão peculiar, estava muito mais explicada e conformada pela cor da pele e pela genealogia do jogo colonial.

67 RICHARDS, p.100.

Essa pequena amostra de imagens analisadas são vestígios de uma atividade estética praticada nesse contexto histórico. A imprensa brasileira da moda do século XIX era direcionada para mulher ociosa, sem ambições profissionais, submetida a fortes regras sociais onde a vestimenta refletia sua condição. Para esse grupo, segundo Souza, “*a moda continua sendo (nesse período) a grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro do grupo*”⁶⁸. As imagens de moda e belas artes pelas classes médias compunham as referências dos estilos de vida apregoados pelos editores e construíam o nascimento da cultura massificada com imagens que migrariam para tantos outros suportes nas décadas subsequentes.

A qualidade do material, próxima da realidade fotográfica, deu poder aos artistas e editores de realçar o que a fotografia ainda não fazia. O controle da luz e dos ângulos provavelmente ajudou a publicidade no século XX a transmitir noções de pureza, luminosidade, frescor e tudo necessário para a venda de produtos para a mulher. A pintura exerceu na Europa da segunda metade do século XIX, um papel fundamental no estudo da luz, mas não encontrou meios de circulação tão eficientes quanto as gravuras monocromáticas europeias. Mas o papel que as imagens da xilogravura industrial encontrou de certa forma superam na qualidade, pois os contextos mentais - para usar uma expressão de Gombrich - gerados nesses trabalhos fazem com que muitas vezes observemos as cores que são ali ausentes, como na xilogravura “AS FLORISTAS” (Fig.24) ou ainda na sensação de solidão e silêncio de um ambiente ladrilhado, como em “BRINQUEDO” (Fig. 25). Essas e inúmeras imagens carregam os enigmas das oficinas de trabalho onde uma técnica (o fazer artístico) de produção iconográfica foi interrompida pela modernidade com seus novos inventos e suas duas Grandes Guerras.

68 SOUZA, Gilda de Melo e, p.89

Fig. 24 “AS FLORISTAS”



A Estação (15/02/1885) Fonte: FCRB

Fig 25 “BRINQUEDO”



A Estação (15/07/1994) Fonte: FCRB

Conclusão

A revista foi um veículo que caracterizou junto com os jornais a imprensa periódica com toda sua linguagem experimental feita principalmente pelo fragmento. Seu caráter descontínuo e esparso na constância da segmentação foi terreno de experimentações plásticas que geraram novos códigos de leitura. Lembrando uma clara definição feita por Oliveira⁶⁹, sua forma de aprofundamento situada entre o livro e o jornal, onde o primeiro aborda um determinado tema em profundidade e o encerra uma discussão nele mesmo, e o segundo, que noticia abrangendo um fato numa temporalidade estreita e sem distanciamento temporal, faz com que esse veículo se coloque em uma forma de diálogo com o leitor diferente do que existiu antes. A revista é um suporte de abordagem profunda, mas nunca dada por encerrada. Promove discussões sobre um determinado assunto sem nunca esgotar ou chegar a uma conclusão fechada. Ao mesmo tempo a Revista traz em seu corpo a efeméride dos jornais, não apenas na sua simplicidade material, mas na própria liberdade permitida pela forma.

O empreendimento de Lipperheide, em Berlim, abasteceu quinzenalmente de 1872 a 1904 o Brasil com uma produção sofisticada de uma arte que atingiu o seu auge de organização produtiva durante esse período. Os vinte periódicos, de alguma maneira, atualizaram a moda de orientação francesa em países respectivos. *Die Modenwelt* representou um desafio para a época como ainda não havia sido experimentado no mundo editorial. Suas adaptações em treze idiomas resultaram num produto bastante diversificado em dimensões heterogêneas. A revista de modas alemã veiculou, além de trabalhos manuais contidos nos moldes de corte e costura, imagens em grandes formatos de trabalhos em xilogravura feitos a partir de pinturas das belas artes, desenhos ilustrativos das realidades europeias, dos temas classicistas, românticos, ou ainda de paisagens exóticas do norte da África, como também de fotografias de interiores domésticos, de escolas e das oficinas de trabalho etc.

As imagens estrangeiras encontrariam aleatoriamente nas mesmas páginas, os trabalhos literários de Machado de Assis, Olavo Bilac, Arthur Azevedo e muitos outros autores inaugurando novas formas de leitura para a boa sociedade brasileira compondo assim um produto autêntico de composição mista. O encontro cego de expressões artísticas nas mesmas páginas sugeriu diferentes leituras desses mesmos trabalhos, que em momentos

69 OLIVEIRA, p.12

posteriores ocasionalmente poderiam ser editados em brochuras. O contexto do periódico segmentou tanto a leitura quanto a sua produção escrita caracterizando o aspecto fragmentado e descontínuo que permeou os novecentos a partir da introdução dos moldes da industrialização na vida cotidiana.

Em meio a obras literárias, espaços publicitários e imagens, as páginas funcionaram como terreno gráfico experimental para novas linguagens visuais. As formas desses encontros num contínuo exercício ajustaram-se criando uma linguagem que consolidaria os meios de comunicação de massas. As publicações periódicas que passaram a compor a cultura no Ocidente se difundiram e posteriormente se espalharam por outros suportes midiáticos.

A necessidade de expansão de *Die Modenwelt* trouxe uma articulação da mídia que de uma forma ou de outra iria acontecer. As imagens ao atravessarem o oceano Atlântico para se *reterritorializarem* aleatoriamente no mesmo campo visual de produção literária brasileira geraram novos significados que iriam além das mensagens ali contidas. Esse encontro cego de linguagens que incluíam a publicidade fizeram nascer o público consumidor de uma país que construía sua identidade através de uma reordenação dos sentidos.

Nessa corrente, a adaptação da revista de modas *Die Modenwelt* para o Brasil, deu contornos particulares ao formato original. *A Estação, jornal ilustrado para a família*, se inseriu na ex-colônia portuguesa tendo grande aceitação. Durante os primeiros sete anos, ainda em francês, ela circulou tendo uma crescente aceitação pelas elites brasileiras. O comerciante e editor belga H. Lombaerts, localizado no Rio de Janeiro e, Lipperheide em Berlim então resolveram adaptá-la para o Brasil, contando com a colaboração de escritores que já eram notoriamente renomados. A numeração então deu sequência a partir do oitavo ano acrescida de um caderno literário que redigido agora na Corte, se prolongou por mais vinte e cinco anos atravessando importantes momentos políticos e sociais do Brasil como o final do regime escravista e a Proclamação da República.

O estabelecimento da imagem como veículo de consumo, ainda que não provocado diretamente, chamou a atenção dos leitores brasileiros para um contato visual com elementos materiais e também até certo ponto ideológicos, produtos de países que serviram ao Brasil como modelos estéticos.

A xilogravura industrial, com o recurso da estereotipia, se utilizou de recursos que tornaram capazes de dar saída a grandes tiragens em distintos territórios geográficos simultaneamente. Alguns ateliês se especializaram em lidar com essas réplicas metálicas garantindo a mesma qualidade da matriz em madeira.

Sem dúvida a perspectiva sugerida nas interpretações de imagens ensinaram uma normatização do olhar do ponto de vista eurocêntrico, o que seria bem natural do ponto de vista dos editores. E no Brasil pós-colonial, os leitores começam a interpretar o significado do exótico nessa perspectiva. Esse fenômeno foi importante para a construção da identidade nacional brasileira, ele contribuiu para a exposição de um mapeamento cultural na cabeça do público leitor, onde o Brasil se vê refletido e se identificou numa posição periférica tendo a França como principal fonte, e onde imperialismo exercido pelas grandes potências forneceu essa perspectiva interpretativa.

A leitura acompanhada da imagem se consolidou como forma predominante nos periódicos no século XX, quando a fotografia instantânea passou a acompanhar simultaneamente o texto. As tecnologias que envolveram a comunicação de massas permitiram essa particularidade e assim educaram os olhos dos leitores para novas formas de ler a notícia. Em meio a publicidade e aos diversos formatos literários dos jornais de entretenimento, as imagens da Estação cativaram um público leitor que ali se identificou numa fantasia de aproximação com a Europa. Uma Europa ideal, sem guerras, aristocrática, sem a presença do trabalho escravo reconstruída na razão industrial, mas sem os prejuízos dessa razão, onde a desordem e as lutas de classes não seriam ali representadas.

O breve período percorrido pela xilogravura industrial na história da arte significou um momento em que a representação figurativa encontrou um ponto alto na veiculação de valores simbólicos garantida pelo seu caráter de reprodutibilidade. As organizações trabalhistas nesse período foram simultâneas às revoluções de caráter socialista e nacionalista europeia e no Brasil foram contemporâneas a transição do Segundo Reinado para a República abarcando tudo o que significou a longa passagem do regime escravista para o regime de trabalho livre realizado principalmente pelas mãos do imigrante.

A influência cultural exercida pela Europa sobre as elites brasileiras se intensificou a partir do século XIX com uma maior circulação de bens não apenas lusos trazidos por viajantes. Entre esses bens culturais uma maior afluência de imagens laicas impressas ocupou

o cotidiano da corte tropical. O significado das transferências culturais nesse aumento de fluxo de objetos e de imagens encontrou formas autênticas de recepção na sociedade brasileira. Os sistemas de transportes, o telégrafo e a mudança de rumo político do Império com a África tornou possível esse fenômeno de adequação do Brasil a nova ordem nos últimos decênios dos novecentos.

A revista *A Estação* dialogou com um público ainda pouco familiarizado com as letras, mas que na sociedade escravista brasileira, não estava nas bases de sua pirâmide social. O público brasileiro leitor era predominantemente masculino até as primeiras décadas do século XX. A condição social da mulher não permitiu sua inserção em um mercado voltado a literatura durante boa parte do século XIX, e por isso publicações periódicas que não abordavam temas políticos algumas vezes indicaram nos seus títulos que o público-alvo seria a família. A imprensa livre de censura do Segundo Reinado permitiu a penetração dessas formas de ler e de ver que ajustaram a nação à ordem mundial nessas transferências culturais.

Também do outro lado do Oceano Atlântico, os inúmeros desequilíbrios provocados pela produção em grande escala nos grandes centros desencadeou revoluções e consequentes mudanças na ordem social das potências industriais. O nascimento das revoltas sociais agora segmentadas por classes de trabalhadores daria novos contornos às forças políticas na Europa. A Primavera dos Povos em 1848, se caracterizou em diversas eclosões de revoltas de caráter nacionalista onde um descontentamento das burguesias nas diversas nações europeias comprovaram que a divisão social agora era feita a partir de classes opressoras e classes oprimidas. Nesse mesmo ano Marx escrevera o Manifesto Comunista ressaltando essa bipolaridade causada pelo poder econômico. Porém esses desequilíbrios não foram registrados pelos artistas gravadores da editora Lipperheide e por isso não atravessaram o Atlântico em imagens, ou pelo menos nas imagens dessa revista, contribuindo assim para reafirmar um ideal de civilização nas elites brasileiras.

A produção gráfica construiu formas de dialogar com a sociedade cumprindo papéis de formar seu próprio público consumidor. Hoje percebemos uma linguagem nascida no encontro de texto e imagem que faz parte do cotidiano mundial. O século XIX foi uma etapa importante para a construção dessas formas de expressão. Muitas mudanças tecnológicas difundidas a partir de agora permitiram outras combinações que se traduziram em diferentes leituras no cotidiano. Essas tecnologias conduziram e continuam a conduzir as sociedades

para concepções mais globalizadas, criando novas gramáticas nas redes de comunicação onde a migração de mensagens acontece em flutuações cada vez mais independente de interferências.

A tecnologia com o tempo permitiu o uso do instantâneo fotográfico nas publicações oferecendo outras soluções para a composição da página impressa. Em princípio, a fotografia ainda carente de definição plástica na sua apresentação impressa encontrou alguma resistência pela maioria dos editores que percebiam nitidamente a aceitação da ilustração impressa pelo público leitor, porém esse seria um caminho sem volta, pois o futuro estaria reservado a essa tecnologia devido a sua praticidade e eficiência como fonte fiel.

O *design* gráfico contribuiu, mesmo antes de receber esse nome, para a comunicação e a circulação mais facilitada das produções artísticas e mercadológicas. É importante perceber que as diferentes técnicas que facilitaram essas trocas culturais ainda se aperfeiçoam num contínuo em que a tecnologia e a arte se entrelaçam compondo novos mecanismos de percepção visual.

O que resta como registro dessa produção é a própria publicação guardada nas bibliotecas, pois as matrizes, suas estereotípias e outros instrumentos dessa produção ainda estão por ser encontrados e investigados.

Bibliografia

ABREU, Mauricio de Almeida. *Natureza e Sociedade do Rio de Janeiro*, 1992. Rio de Janeiro : Biblioteca Carioca, 1992. 333p.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *História da Fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*, Elsevier, 2004.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 1ª Ed. Abril Cultural, 1971, (Os Imortais da Literatura Universal ; 16)

BALABAN, Marcelo, *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial (1864-1888)*. Campinas : Editora da Unicamp, 2009.

BANDEIRA, Julio e LAGO, Pedro Corrêa do, *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831* : 3ª ed. Rio de Janeiro : Capivara Ed, 2009. 705p.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro : Mauad X, 2007.

BAUDRILLARD, Jean, *Symbolic exchange and death*. London : Sage Publications Ltd. 1993, 254p.

BAUDRILLARD, Jean, *A sociedade de consumo*. Lisboa : Edições 70, Lda. 1995, 213p.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas Vol. 1* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo : Ed. Brasiliense. 1985. 253p.

BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas Vol. 1**: Ed. Brasiliense. 1985. p165-196.

BOTREL, Jean-François, *Impressos sem fronteiras no século XIX (França/ Espanha/ América Latina)*. In: **Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil** : Edusp, 1012, p.55-72.

BRANDÃO, Ana Maria de Paiva Macedo, Alterações Climáticas na Área Metropolitana do Rio de Janeiro: uma provável influência do crescimento urbano. In: ABREU, Maurício de Almeida. **Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro** : Biblioteca Carioca, 1992, p. 143-200.

CAPARELLI, André. Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX. In: GUIMARÃES, V. org., **Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil**. Edusp, p.25-38.

CARDOSO, R. org., *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. 175p.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

CHARLOT, Monica e MARX, Roland. org., *Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1993.

COSTA, Carlos. *A Revista no Brasil do Século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro*. São Paulo : Alameda, 2012. 456p.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* : 6ª ed. Massachusets : MIT Press 1995.

CRESTANI, Jailson Luís. *O Perfil Editorial da Revista A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*. Tese de Doutorado pela UNESP - Universidade Estadual Paulista, 2008.

EL FAR, A., *Páginas de Sensação - Leitura Popular e Pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo : Ed. Companhia das Letras, 2004.

EL FAR, A., *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.

EVANS, Fred, *The multivoiced body: society and communication in the age of diversity*. New York : Columbia University Press, 2008

FERREIRA, Orlando da Costa, *Imagem e Letra: Introdução à bibliologia brasileira: A imagem gravada*. 2ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GOMBRICH, E. H., Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4ª ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, A. J., Revista da USP, set/out/Nov, 1989.

GUIMARÃES, V. org., Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. Campinas, SP : Mercado de Letras; São Paulo : Edusp, 2012.

HALLEWELL, Laurence, Books in Brazil: a history of the publishing trade. N.J. and London : The Scarecrow Press, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, Raízes do Brasil, 26ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

KAENEL, Philippe, Le Métier D'Illustrateur 1830-1880, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré : 2ª ed. Genève : Librairie Droz S.A., 2005

KNAUSS, Paulo... (et al.) orgs., Revistas Ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado. Rio de Janeiro : Mauad X : FAPERJ, 2011.

L'ILLUSTRATION. Histoire d'un siècle, 1843-1944. 17 volumes. Paris : Le Livre de Paris, 1987.

LEITE, Miriam Moreira, org., A Condição Feminina no Rio de Janeiro, Século XIX : antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

LIMA, Herman. História da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963. 4v.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade. In: *CARDOSO, R. org., Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. p.29.

MALTA, Marize. O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Mauad X : FAPERJ, 2011.

MEYER, Marlyse, Caminhos do Imaginário no Brasil. 2a ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

NEEDELL, Jeffrey D., Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo : Companhia das Letras, 1993

OLIVEIRA, Cláudia de, O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro : Garamond, 2010.

RICHARDS, Bernard. Escritores, *pubs* e cafés. In: CHARLOT, Monica e MARX, Roland. **Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1993, p. 98-103

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, Richard, O declínio do homem público : as tiranias da intimidade. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Ana Claudia Suriani da, Machado de Assis's *philosopher or dog?* : from serial to book form. Londres : Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2010.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da, Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821). 2a ed. São Paulo : Ed Nacional, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck, História da imprensa no Brasil. 4ª Ed. Rio de Janeiro : Ed Mauad, 1999.

TELLES, Angela Cunha da Motta, Desenhando a nação: revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870. Brasília : FUNAG, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta, Um agitador cultural na Corte: a trajetória de Paula Brito. In. KNAUSS, Paulo... (*et al.*) orgs., **Revistas Ilustradas: Modos de ler e ver no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro : Mauad X : FAPERJ, 2011.

Artigos

GUIMARÃES, V., Jornais Franceses no Brasil. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312985067_ARQUIVO_jornais_franceses.pdf>. Acesso em: 08 ago 2013.

SILVA, Ana Claudia Suriani da, Moda e Literatura: o caso da Revista A Estação. In: IARA Revista de Moda Cultura e Arte.

Revistas

Melford, Friedrich, intro., Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Modenwelt, 1865–1890, Berlin: Lipperheide, 1890

Revistas Eletrônicas

IARA Revista de Moda Cultura e Arte. Disponível em: <<http://www.iararevista.sp.senac.br/index.php?varURL=conteudo.php?varId=52&varEdicao=3>>. Acesso em 21 abr 2014.

Hemeroteca Digital Brasileira – Portal de periódicos nacionais da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <hemerotecadigital.bn.br>. Acesso em 27 de abr 2014.