

As Técnicas Gráficas no Rio de Janeiro Oitocentista

No Brasil, a gravura só é praticada, de forma realmente sistemática, a partir da chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808. Até então, a postura protecionista de Portugal em relação às suas colônias impedia qualquer chance de desenvolvimento de atividades gráficas por aqui. Embora proibida pela Carta Régia de 6 de julho de 1747, encontramos casos isolados de impressão gráfica no Brasil, como o relatado por Werneck Sodré, ocorrido em 1706, quando foi instalada, em Recife, uma tipografia “para impressão de letras de santos e orações devotas”¹. Tal iniciativa, assim como outras subsequentes, foi logo reprimida por decreto oficial, que liquidou com os equipamentos e notificou seus donos. Em 1746, no Rio de Janeiro, Francisco Isidoro da Fonseca, impressor português, instalou uma oficina tipográfica com material que trouxe consigo. Mais uma vez, a metrópole se impôs. E de maneira igualmente inexorável. Conforme sublinha aquele autor, no caso de Portugal, “manter as colônias fechadas à cultura era característica própria da dominação”². Porém, além do intenso controle exercido, aponta ainda, as próprias condições sócio-econômicas da colônia – francamente agrária e escravocrata – não incentivavam a divulgação da imprensa no Brasil³.

No âmbito das atividades iconográficas, podemos também observar algumas manifestações anteriores a 1808. Uma delas é o livro *Exames de Bombeiros*, ilustrado com vinte pranchas gravadas em metal pelo português José Francisco Chaves. Há nesta publicação uma gravura que, ao que tudo indica, foi aberta no Rio de Janeiro, em 1749. (Fig. 3.1). Trata-se da ilustração de “partes de uma bateria”. Conforme coloca Orlando da Costa Ferreira, as primeiras ilustrações de livros realizadas no Brasil tinham, como esta, um caráter essencialmente técnico.

Dentre as mudanças instauradas na cidade com a chegada da corte, a criação de três instituições, entre 1808 e 1809, abre espaço para o desenvolvimento oficial da gravura no Brasil. São elas: a Imprensa Régia, o Arquivo Militar e o Collegio das Fabricas.

Em um primeiro momento, a xilogravura a fio e o talho-doce são as técnicas de gravura exercidas. Elas terão todo o tipo de orientação funcional. As figuras 3.2 e 3.3 mostram algumas pranchas gravadas para publicação em jornais, em meados da década de

¹ WERNECK SODRÉ, Nelson, *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. Pg. 20.

² Idem. Pg. 21.

³ Idem. Pg. 20.

1840. Nelas podemos ler o nome do gravador anunciante – na época, chamado de “abridor” – seu endereço e, por vezes, uma listagem dos serviços que atendiam. “Bilhetes de visita”, “letras de câmbio”, “armas de família” constam entre as aplicações mais comuns da xilogravura e da gravura em metal, então. A riqueza de tipos e de ornatos empregados nos anúncios era uma forma de demonstrar a destreza de quem o fazia.

Em breve, a litografia passa a dividir com a xilogravura e com o talho-doce este mercado. Neste capítulo analisarei o impacto da implantação e popularização da litografia sobre a utilização daquelas técnicas; os principais tipos de impressos destinados a cada uma destas; e a possibilidade ou impossibilidade de se destacar, entre os diversos usos destinados a cada uma, manifestações caracterizadamente “desinteressadas”.

3.1

Primeiros anos: 1808 – 1809

Em 1808, cerca de 15 mil pessoas desembarcaram na cidade do Rio de Janeiro⁴. Com a chegada da Corte, muitos gravadores portugueses foram atraídos para esta cidade. Alguns encontrarão cargos nos primeiros estabelecimentos gráficos oficiais, onde gravarão a buril, em chapas de metal, plantas cartográficas, ilustrações para livros técnicos e, mesmo, alegorias, composições históricas e retratos⁵. Outros atuarão autonomamente como “abridores profissionais”. Trazendo seus próprios materiais, ferramentas e prensas, estes primeiros gravadores começarão a trabalhar para o público, alojando-se nos sobrados do centro, mudando-se sistematicamente de endereço, atuando em uma ampla área de ação – relacionada ou não a atividades propriamente gráficas – anunciando sempre seus serviços e seus locais de trabalho nos periódicos que logo passariam a circular pela cidade. Atenderão a uma sociedade que se sofisticava e exercia uma demanda cada vez maior por impressos.

Tais profissionais eram, em sua maioria, talho-docistas, uma vez que em Portugal, no final do século XVIII e início do século XIX, a xilogravura já era considerada “uma arte do povo”⁶, e a litografia não havia sequer sido implantada. No entanto, logo encontraram aqui espaço para a “abrição em madeira”, anunciando esta possibilidade na gama de seus serviços. Entre os gravadores vindos para o Brasil junto ou logo após a chegada da Corte, encontramos Braz Sinibaldi, cuja data de chegada ao Rio não se sabe ao certo. Além de

⁴ LUZ, Ângela Âncora da, *A Missão Artística Francesa – Novos Rumos Para a Arte do Brasil*, in revista *Da Cultura*, Ano IV, nº 7, 2004.

⁵ Estas pranchas eram, na maioria das vezes, abertas a partir de originais de outros gravadores, ou pintores.

gravar em metal, Sinibaldi gravou em madeira, podendo ser considerado, de fato, o primeiro xilógrafo do Brasil.

O gabinete cartográfico do Arquivo Militar foi constituído no dia 7 de abril de 1808. Esta oficina estava vinculada à Academia Militar e desenvolveu-se inicialmente como centro de produção de talhos-doces aplicado principalmente à ilustração cartográfica. Em 1826, passou a abrigar o primeiro ateliê litográfico oficial, tornando-se uma importante referência gráfica para o Brasil.

No dia 13 de maio de 1808, é inaugurada a Impressão Régia, desde o início um centro de produção de talho-doce e, mais esporadicamente, de xilogravura. Depois transformada em Imprensa Nacional, esta oficina atuou mais intensamente como tipografia. O material tipográfico da Impressão foi trazido para o Brasil por Antônio de Araújo, futuro Conde da Barca⁷. Seu primeiro lançamento é o opúsculo intitulado *Relação dos despachos publicados na corte pelo expediente da Secretaria de Estado (...) desde a feliz chegada de S. A. R. aos Estados do Brazil até o dito dia hoje*. “Com três séculos e meio de atraso, em relação aos desenvolvimentos de Gutenberg, iniciava-se finalmente a implantação das atividades de impressão em solo brasileiro”, escreve Joaquim Marçal Ferreira de Andrade⁸.

Destas prensas saíram, a 10 de setembro de 1808, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, consagrada como marco inicial da imprensa no Brasil⁹. Em 1809, construiu-se ali o primeiro prelo de madeira e, no ano seguinte, iniciou-se a fundição de tipos¹⁰. Com a instalação das prensas e do material tipográfico, a Impressão Régia ficaria responsável pela publicação dos impressos necessários para a administração imperial e, logo, pela impressão de alguns livros. Naturalmente, todo o material editado estava submetido a uma rígida censura, para a qual foi constituída uma comissão especial¹¹. Até o final da terceira década do século XIX, a Impressão se colocaria como um importante ateliê gráfico na cidade; depois, a gravura não seria mais realizada nesta instituição¹².

⁶ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 137.

⁷ Idem. Pg. 22.

⁸ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, op. cit.

⁹ Embora tenha surgido três meses e dois números antes da *Gazeta*, em 1º de junho de 1808, o *Correio Brasileiro*, de Hipólito da Costa foi, e continuou sendo até seu último número, impresso na Inglaterra. Mais do que isso, destaca Werneck Sodré, sua análise das questões brasileiras era feita segundo uma perspectiva alheia a esta realidade. WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 24.

¹⁰ Idem. Pg. 40.

¹¹ Idem. Pg. 23.

¹² Em 1831, esta oficina pôs à venda suas duas prensas de talho-doce. Em 1845, compra o primeiro prelo mecânico, fabricado pela inglesa Clymer & Dixon, conhecido, no país, como prelo “Águia”. O exemplar pertencente à Impressão está, hoje, no Museu da Imprensa de Brasília. Houve tentativas de reinstaurar a gravura naquele estabelecimento, mas nenhuma bem sucedida. Apenas no século XX, a Imprensa voltaria a imprimir imagens, mas já por meios fotomecânicos.

Em 1809, foi instituído o Collegio das Fabricas a partir de um grupo autônomo de gravadores portugueses. Esta oficina, instalada no Morro do Castelo, era integrada pela Fabrica de Cartas de Jogar e pela Estamparia de Chitas, onde se imprimiu, principalmente em madeira mas também em metal, com matrizes abertas aqui e, muitas vezes, importadas.

Data dos anos 1809 e 1810 o início da fabricação de papel realizado por Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva que, juntos, instalaram uma fábrica do Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro¹³.

3.2

1810 – 1819

Durante a segunda década do século XIX, tendo sido instaladas as oficinas oficiais, a atividade gráfica na capital do Império entra em fase de amadurecimento. Encontra-se, no entanto, ainda bastante dependente dos ateliês estrangeiros, de seus buris e suas prensas. Esta situação, aliás, embora amenizada, se perdura durante quase todo o século. Já no final deste período, “qualquer brasileiro de alguma posse podia mandar gravar seu retrato na Europa ou fazer as ilustrações de seu livro, a ser impresso lá ou no Rio, na Impressão Régia, que cumpria encomenda do público (...), ou ainda, pouco depois, nas primeiras tipografias particulares da Corte”¹⁴.

A partir de 1810, perceberemos a convivência da madeira e do metal nas publicações e anúncios relativos à atividade gráfica no Rio. Em 13 de setembro de 1810, a *Gazeta do Rio de Janeiro* publicou um mapa da Batalha do Buçaco (Fig. 3.2), aberto em madeira, provavelmente por Braz Sinibaldi. Em 16 de abril de 1817, este gravador, estabelecido na Rua do Ouvidor, 15, anunciou que abria “firmas e outras coisas por engenho, em pedras finas, e a buril, em madeira, metal, etc.”¹⁵.

A Impressão Régia publica em 1815 a *Historia Verdadeira da Princesa Magalona*, e a *Historia da Donzella Theodora*, primeiros exemplares de uma série de novelas cujo teor mundano e a rudeza de traço das folhas de rostos gravadas em madeira tornam-nas verdadeiros prenúncios da xilogravura popular no país, fazendo da Impressão uma importante instauradora desta tradição¹⁶. Neste e em outros casos veremos que o apelo pela i-

¹³ PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, *Artes Gráficas no Brasil - Registros 1746 – 1941*, São Paulo: Laserprint, 1989.

¹⁴ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 239.

¹⁵ Idem. p. 138.

¹⁶ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 141.

magem impressa aliado à carência do domínio técnico específico fizeram brotar esse caráter “popular” em muitas das imagens impressas nos periódicos do Rio de Janeiro durante todo o século. Os folhetos avulsos como registros de santos e as cartas de baralho, que circulavam na época, estavam, por sua natureza, ainda mais sujeitos a essa abordagem espontânea.

Com a vinda da Missão Artística Francesa, chefiada por Joachim Lebreton (1760-1819), anuncia-se oficialmente o exercício da atividade artística “erudita” na capital do império. Este empreendimento, no entanto, não acarretou em conquistas significativas para a gravura brasileira: “Dos membros da Missão Artística Francesa chegada em 1816, contratada (...) pelo conde da Barca, com o fito de criar uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (...), não há muito o que dizer com relação à arte e técnica de gravar, quando tudo se devia dela esperar a esse respeito”¹⁷, escreve Ferreira. Charles Simon Pradier (1783-1847) foi o gravador oficial da Missão. Sendo contratado para realizar e ensinar a gravura no Brasil, deveria inclusive gravar os retratos das figuras importantes da Corte. De fato, Pradier fez alguns destes retratos, como o do imperador, segundo desenho de Debret, e chegou a colaborar com a série de pranchas do *Voyage Pittoresque et Historique au Brèsil*, deste artista. Entretanto, preferiu realizar suas gravuras na França. Em 1818, retornou à Europa alegando que não encontrara aqui os recursos técnicos para a realização de suas encomendas, quando, contudo, poderia, como bem aponta Ferreira: ter lançado mão das oficinas existentes; ter trazido ou encomendado o material necessário; ou mesmo ter mandado construir uma prensa apropriada.

Dos demais membros desta comissão são conhecidas algumas gravuras, de pouca significância, porém. Félix Émile Taunay (1795-1881), filho de Nicolas Antoine-Taunay (1755-1830), pintor de paisagens e batalhas, também membro da comissão francesa, executou uma água-forte, *A Aclamação de D. Pedro I*, gravada no Rio de Janeiro. Mais tarde, realizará algumas experiências litográficas, no ateliê do Arquivo Militar. Jean Baptiste Debret (1768-1848), fez duas águas-fortes entre 1817 e 1818, o *Solene Desembarque de D. Leopoldina* e a *Aclamação de D. João VI*, segundo quadros seus. Já de volta à Europa, publicou com editores franceses o álbum *Voyage Pittoresque et Historique au Brèsil*, gravados por litógrafos franceses, a partir de desenhos seus.

¹⁷ Idem. p. 255.

Em 11 de agosto de 1815 é revogada a Carta régia de 30 de julho de 1766, que proibira a profissão de ourives nas colônias portuguesas. Tal medida atrairia muitos gravadores em metal para o Rio. Habitados com as ferramentas e técnicas da ourivesaria, estes artesãos viam na gravação de textos e imagens em metal mais uma forma de autuação para o público. Por outro lado, a inscrição de ornatos e letras em baixelas e sinetes, nunca deixaria de constituir um serviço comum aos talho-docistas “comerciais” do século XIX, no Rio¹⁸.

O contato, para não dizer a dependência, com as oficinas européias revela-se no anúncio publicado na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 31 de março de 1819. Neste, os representantes dos *Anaes das Sciencias, das Artes e Letras*, publicada em Paris, disponibilizavam-se a “redigir a impressão de qualquer obra escrita em português, francês, ou inglês e de fazer abrir chapas em cobre, pedra, pau, ou de fazer litografar debuxos”¹⁹. Comprovante da atividade gráfica no Rio nas primeiras décadas do século XIX, o anúncio é também a primeira menção pública da técnica litográfica – trazida para o país três anos depois – e um indício da convivência de diferentes técnicas gráficas nas oficinas européias, situação que se produzirá, de forma peculiar, no Rio de Janeiro.

3.3

1820 – 1829

A década em questão veria o crescimento das condições materiais para o advento da imprensa no Brasil. Em 1821, duas novas tipografias surgem no Rio: a *Nova Tipografia* e a de Moreira e Garcez²⁰. Delas saíam os diversos periódicos que passariam a circular, atiçados pela excitação política vivida então. Em 1823, apareceriam mais quatro, entre elas a do *Diário do Rio de Janeiro*, que passaria, assim, a ser tirado em prensas próprias²¹. A venda de livros também sentiria um aumento significativo: Em 1813, apenas duas livrarias existiam na Corte. Em 1821, havia nove e, em 1823, proclamada a independência, surgiram outras²².

¹⁸ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

¹⁹ Idem. p. 239.

²⁰ WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 42.

²¹ Idem.

²² Idem. p. 45.

“Essa expansão do comércio de livros estava em consonância com as condições políticas que evoluíam rapidamente: era um país novo que começava a emergir, com sua camada culta ansiosa por definir-lhe os rumos e necessitada, para isso, de informar-se”²³

Nestes anos, a atividade talho-docística entra em um período de desenvolvimento que durará pelo menos cinco décadas. Por volta de 1826, segundo Ferreira, “já havia no Rio, pode-se dizer, uma multidão de pequenos gravadores em talho-doce ‘comerciais’”²⁴. Entram em funcionamento as primeiras “estamparias” de metal do Rio. Além da produção dos gravadores profissionais, as estamparias costumavam receber chapas abertas na Europa, cujos preços de entrada no país dependiam do tipo de imagem que traziam²⁵. Em 1824, a cidade registra o primeiro *planeur*, profissional que se dedicava, ainda que subsidiariamente, à preparação de chapas a serem gravadas.

A xilogravura também viverá, nessa época, seu período de evolução no mercado comercial. A partir de 1821, periódicos como o *Diário do Rio de Janeiro* publicariam cabeçalhos gravados em madeira. Surgido em 1º de julho de 1821, este foi o primeiro jornal decididamente informativo da Corte, mantendo-se alheio às discussões políticas inflamadas com o processo de independência²⁶. Foi também, segundo Ferreira, “o primeiro veículo da xilogravura brasileira”. Em 1822, publicou a imagem de uma casinha xilogravada ilustrando o anúncio do *Moinho de vapor de farinha de arroz*. (Fig. 3.5). Assim como esta, outras pequenas xilogravuras de autores anônimos começaram a adornar os reclames publicados nos jornais da época. A mesma casinha seria impressa novamente mais tarde, trazendo algumas mudanças, não se sabe se propositais ou acidentais.

“Os anunciantes e os impressores de jornais depressa aprenderam duas coisas: que a pequena ilustração ‘vendia’, por mais insignificante que fosse, pois promovia o anúncio, dentro da massa de outros (...); e que, para tornar a matriz mais resistente ao choque da prensa, era preciso dotá-la de maior área impressora sem aumentar o seu formato, assim nascendo espontaneamente a xilo ‘negativa’, isto é, com o desenho e/ou letras em ‘linha branca’ num campo negro preponderante”²⁷.

Outros periódicos passariam a contar também com imagens xilogravadas. Nesta época, a quase completa exclusividade da xilogravura nos jornais – onde, geralmente, esta técnica dividia espaço apenas com as ilustrações feitas a partir do material da caixa tipográfica – explica-se por seu procedimento de impressão associável às prensas tipográficas.

²³ Idem. p. 46.

²⁴ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 259.

²⁵ Idem. Pg. 260.

²⁶ WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 58.

O talho-doce, no entanto, dominava praticamente a demanda por impressos efêmeros, como letras de câmbio, rótulos, cartões de visita, bilhetes, etc. Ainda assim, a princípio, observa-se a sua eventual aparição nos periódicos de então²⁸. É interessante reparar que as figuras 3.2 e 3.3, que representam imagens gravadas em madeira para impressão em jornais, na década de 1840, anunciam serviços que seriam, seguramente, gravados em talho-doce. Se a xilogravura admitia e até dependia da fatura popular, este último haveria de se estender também por este campo, principalmente no caso dos chamados “registros de santos”.

A década de 1820 é marcada pela implantação da litografia no Brasil. A relativa rapidez com que esta técnica chegou aqui e o atraso com que chegaram a gravura em metal e a xilogravura criaram uma situação que marcará particularmente o mercado gráfico oitocentista brasileiro.

A primeira oficina litográfica do Brasil foi a do francês Arnauld Julien Pallière (1783-1862), que desembarcou no Rio em 1817, onde atuou também como pintor, professor e gravador em talho-doce. Seu prelo era certamente uma prensa portátil projetada por Senefelder, trazida, como o restante de seu material, pelo próprio artista. Uma de suas litografias gravadas e impressas no Rio, em 1819, é um frontispício que traz a imagem de São Sebastião e, ao fundo, a Baía de Guanabara. (Fig. 3.6). Pallière produziu também algumas etiquetas para pacotes de rapé da marca *Scaferlati*. Este artista não ensinou litografia em sua academia particular, procurando mantê-la, mesmo, em segredo. Conforme Ferreira, “pode-se pensar também, com boa probabilidade de acerto, que não desejasse usar a litografia como sua principal atividade ‘artística’, reservando-a quase que somente a trabalhos comerciais, que se sabe proporcionavam boas rendas”²⁹. Suas tiragens eram muito reduzidas e a maioria de suas impressões se perdeu.

Outra prensa particular encontra-se em atividade antes da instalação do ateliê litográfico no Arquivo Militar. Trata-se daquela pertencente a D. Pedro I, enviada pelo poeta baiano Domingos Borges de Barros, depois Visconde da Pedra Branca, em 1822. Segundo Ferreira, foi certamente sob influência do pintor português Antonio de Sequeira que Borges de Barros teria adquirido e enviado uma prensa portátil ao imperador, “para que esse pudesse imitar os diletantes da nobreza européia de então, como parece haver pelo menos

²⁷ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 147.

²⁸ AANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, “História da fotoreportagem no Brasil”.

²⁹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 321.

tentado fazer”³⁰. A litografia já não era de todo desconhecida da elite do Rio, tendo sido noticiada, conforme vimos, desde o anúncio de 1819, nos periódicos locais como a mais nova descoberta das artes gráficas. O interesse do imperador por esta técnica foi certamente um dado propulsor de sua divulgação no país ³¹.

Em 18 de dezembro de 1824, o brigadeiro Joaquim Norberto Xavier de Brito, diretor do Arquivo Militar, apresenta ao ministro da Guerra, o general João Vieira de Carvalho, a proposta de substituir a seção de talho-doce de sua oficina por um ateliê de litografia. A compra da prensa e dos materiais necessários e a contratação de um técnico responsável ficaram a cargo de Borges de Barros, que, contou novamente com o auxílio de Sequeira. Barros buscou entre as oficinas européias um candidato que preenchesse as exigências do cargo. É Edouard Knecht, responsável pela Senefelder & Cia., quem lhe indica o suíço Johan Jacob Steinmann (1804-1844).

Em 1825, Steinmann, que estava a pouco mais de um ano naquela firma, foi contratado. No acordo de cinco anos, Steinmann receberia 600.000 réis anuais e deveria responsabilizar-se por diversas atribuições próprias de um técnico litógrafo da época. Entre elas estavam notadamente citadas: desenho a crayon e a pena sobre pedra; gravura a buril sobre pedra; transporte de textos e inscrição direta de textos sobre pedra; impressão; fabricação de papéis transporte; água-tinta sobre pedra; impressão a cores e a manutenção dos utensílios e prensas. Steinmann estaria proibido de trabalhar para clientes privados durante o tempo de duração do contrato, o que foi simplesmente ignorado.

Aos seus cuidados, Borges de Barros enviou a prensa e todo material necessário para a instalação da oficina litográfica. Esta entrou em funcionamento em janeiro de 1826. A figura 3.7 mostra uma página de um livro técnico ilustrado em litografia por Steinmann na oficina do Arquivo. Neste ano, somavam-se quatro os prelos litográficos em atividade no Rio de Janeiro: a prensa portátil do imperador, a que pertencera a Pallière, provavelmente deixada aqui com o seu retorno à França, e as duas prensas do Arquivo.

Em 1º de outubro de 1827, começa a sair o *Jornal do Comércio* no Rio de Janeiro, primeiro periódico diário da cidade e segundo do país. É impresso na tipografia de Pierre Plancher, instalada à Rua da Alfândega, 47.

Em março de 1828, o diretor do Arquivo noticiava “que a oficina aceitava encomendas de trabalhos litográficos em geral, especialmente mapas, plantas, estampas de ma-

³⁰ Idem. Pg. 322.

³¹ Idem Pg. 323.

temática e de física, avisos, passaportes, conhecimentos, etc.”³². Pretendeu-se instalar, nesta oficina, uma Escola de Litografia: aos cuidados de Steinmann, alguns jovens militares e mesmo civis começam a aprender o desenho e a impressão litográfica.

3.4

1830 – 1839

A partir de 1831, o *Jornal do Comércio* passa a publicar mais constantemente xilografuras ilustrando suas notícias e anúncios. Algumas destas imagens apresentam melhor acabamento, demonstrando terem sido abertas com ferramentas especiais e não com canivetes ordinários. (Fig. 3.10). No entanto, algumas impressões – que trazem, por vezes a marca dos pregos ou parafusos que as sustinham sobre a prancha tipográfica – carregam ainda a marca de sua fatura rudimentar, comprovando igualmente o amadorismo dos gráficos de então e a incrível carência de imagens propriamente gravadas e mão de obra especializada que a indústria gráfica viveu até, pelo menos, a metade do século XIX. (Fig. 3.8 e 3.9).

Até 1830, são ainda poucos os litógrafos em atividade no Rio e praticamente insignificante a formação destes pelo Arquivo Militar. Neste ano, vencido o contrato que o trouxe para o Brasil, Steinmann deixa esta oficina e abre uma particular, onde contará com a clientela obtida durante o tempo de trabalho para aquele ateliê. Em 1833, o suíço retorna à Europa.

Com a saída de Steinmann, a oficina do Arquivo não fecha suas portas. Sebastião Carlos Abelé, contratado em 1826 como desenhista e professor de desenho em litografia, aí se estabelece. É, depois, substituído pelo francês Pierre Victor Larée. Assim, esta oficina continua atendendo ao público e contribuindo, ainda que lentamente, para a formação de técnicos especializados. Esta demanda, entretanto, será realmente respondida com a vinda de técnicos estrangeiros para cá. A partir de 1830, o Arquivo dividirá cada vez mais o mercado litográfico com as firmas privadas abertas pelos gráficos imigrantes.

A Rivière & Briggs foi fundada em 1832 e teve apenas um ano de duração. Além de litógrafo, Édouard Philippe Rivière foi professor de desenho e pintura. Frederico Guilherme Briggs (1813-1870), foi aluno de Grandjean de Montigny e de Taunay na Acade-

³² FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 340-342.

mia de Belas-Artes, que freqüentou como ouvinte. Em 1832, quando Briggs não tinha mais de 19 anos, os dois se associam e abrem sua oficina litográfica na Rua do Ouvidor. Nesta oficina, a dupla gravou alguns retratos e um grupo de estampas de tipos populares, que segundo Ferreira foi “a primeira coleção do gênero a ser publicada no Brasil”.

Em março de 1836, Briggs foi para Europa e freqüentou o ateliê de Day & Haghe, a mais importante oficina litográfica da Inglaterra, naquela época. Em novembro de 1837, retorna ao Rio. No ano seguinte já anunciava seu próprio ateliê, na Rua do Ouvidor. Ali imprimiu uma série de charges desenhadas por Araújo Porto Alegre para o jornal *O Caricaturista*.

Pierre Victor Larée, após breve período no Arquivo, deixa esta oficina e abre sua Lithographia do Commercio. Larée orientava-se principalmente aos impressos comerciais, como anunciava sua firma. Em 1834, este gráfico parte para a Europa em busca de bom funcionário capaz de atender às exigências de um técnico litógrafo. Em 11 de abril de 1834, manda publicar o seguinte anúncio:

“O proprietário da Lithographia do Commercio desta Capital, vendo que seu estabelecimento carecia dum escrevente capaz de desempenhar os seus deveres nesta arte, mandou vir um litógrafo de fora, com quem se tem associado. (...) Os dois sócios, com a firma Victor e Guerrin, executarão todas as obras pertencentes à litografia, tais como circulares, fac-símiles, conhecimentos, letras de câmbio, faturas, bilhetes d’endresse, bilhetes de visita, cartas geográficas, planos topográficos, vinhetas, letreiros, música, etc.”³³.

Tal publicação é um indício do importante papel que a vinda dos técnicos especializados teria para o desenvolvimento da indústria gráfica do Rio de Janeiro oitocentista (situação que se reproduzirá durante o século seguinte). Estes homens traziam consigo não apenas materiais e apetrechos como também preciosos conhecimentos técnicos. Além disso, o anúncio é também, um exemplo da gama de serviços que a litografia comercial oferecia: percebemos que esta técnica avançou sobre aplicações antes orientadas principalmente à gravura em metal.

Em 1857, Larée fechará sua firma e retornará à oficina do Arquivo Militar, onde gerenciará as aulas de gravação e impressão e trabalhará, em seguida, como gravador. Antes disso, porém, destaca-se em sua atividade um dado interessante para nossa análise: Em 26 de março de 1838, Larée - assim como outros litógrafos farão mais tarde - anunciou a abertura em sua oficina da seção de talho-doce. Se, por um lado, a litografia estava abarcando parte da demanda comercial de impressos que anteriormente era destinada quase

que exclusivamente à gravura em metal, por outro, Larée – cujos olhos eram os de um empresário – encontrava motivos suficientes para investir ainda nesta última forma de impressão.

3.5

1840 – 1849

Werneck Sodré, analisando as transformações na imprensa brasileira, na década de 1830, coloca que estas foram de ordem mais política que técnica. A década de 1840, entretanto, veria mudanças formais na distribuição, na impressão e na circulação dos periódicos³⁴, aponta.

Em 1840, Peter Ludwig, “artista litógrafo” – como foi registrado – chega ao Rio com 26 anos de idade. Neste mesmo ano associa-se brevemente à Larée. Em 1841 parte para a França, talvez em busca de materiais e conhecimentos específicos para montar oficina com Briggs. Em 1842, os dois fundam a firma Ludwig & Briggs. Além de editar coleções de vistas do Rio e de outras cidades do Império, editam coleções de “cenar populares”, séries de caricaturas, retratos e toda espécie de impressos comerciais: “mapas, letras, faturas, circulares, preços correntes, bilhetes, addresses, etiquetas para boticas, música, desenhos (...) e fac-símiles”³⁵, fazendo, assim, concorrência aberta a Larée. Neste mesmo ano adquirem também uma tipografia e tornam-se auto-suficientes em matéria de impressão de textos e legendas para suas publicações. A parceria dura até 1868, mas a firma, com novos sócios, se mantém até 1884, quando perde competitividade para outras, como a Heaton & Rensburg.

A partir de 1837, o *Jornal do Comércio* passa a publicar notícias ilustradas com matrizes politipadas vindas da Europa. Estas passam a constituir quase completamente o corpo iconográfico deste periódico (Fig. 3.11). Ao contrário do que seria de se esperar da ilustração jornalística, neste caso, eram as imagens que orientavam a notícia a ser publicada. Com este procedimento, adotado também para a revista *Museu Universal*, fundada pela mesma empresa, naquele ano, a xilogravura passou a ser popularizada e, ao mesmo tempo, mais “sofisticadamente” representada. Segundo Andrade, os periódicos que adotavam tal

³³ Idem. p. 359.

³⁴ WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 139 e 206.

³⁵ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 370.

procedimento no Rio caracterizaram-se por uma cobertura mais enciclopédica que noticiosa.

A importação de estereótipos passaria a contar como uma alternativa para revistas e jornais. Contudo, sempre que precisavam de imagens específicas, estes recorriam ao artesanato local e sua fatura não especializada. Este é o caso da xilo publicada em 1846 por aquele periódico anunciando um espetáculo circense na cidade (Fig. 3.12). A impressão de xilogravuras realizadas nestes moldes se manteria no Rio de Janeiro durante algum tempo. Em 1843, ano em que se registra o primeiro anúncio de fabricação de prensas de talho-doce, é implantado o processo de reprodução de matrizes por meio de estereótipos no Brasil, reforçando a importância da xilogravura na publicação de periódicos neste momento.

De fato, na década de 1840 aumenta o número de xilógrafos comerciais³⁶. Segundo Ferreira, dos treze talho-docistas que chegam então ao Rio, cinco atuaram também como xilógrafos. Na realidade, muitos gravadores, exerciam a xilogravura e o talho-doce, paralelamente à litografia. No entanto, conforme aponta Ferreira, mesmo quando encarnadas numa mesma pessoa, a figura do xilógrafo era mais ingênua que a do litógrafo, mantendo-se invariavelmente autônoma.

Em 1840, chega ao Rio o português Henrique José Aranha, xilogravador; gravador a entalhe e a relevo sobre metal e pedra litográfica; litógrafo; cinzelista e zincógrafo. Em 1847 anuncia-se pela primeira vez, dizendo-se “abridor-lavrante”³⁷. Aranha contribuiu com vários periódicos locais. Na década de 1850, abrirá a Litografia d’Aranha & Cia. Hábil artesão, gravou a buril na pedra o Mapa Architectural do Rio de Janeiro, de autoria do engenheiro João da Rocha Fragoso, impresso em 1874 na oficina de Paulo Robin e reimpresso por Genaro Rodrigues, na década de 1960 em atelier montado no Museu Histórico Nacional. Em 1882, Aranha expôs, como amador, um retrato de D. Pedro II em água-forte, no Salão de Belas-Artes.

Uma das firmas litográficas nas quais atuou Aranha foi a Heaton & Rensburg, aberta em 1840 pelo inglês George Mathias Heaton (1804 – após 1855), litógrafo e pintor e pelo holandês Eduard Rensburg (1817-1898), litógrafo e desenhista. Os dois chegaram ao Rio em 1839 e logo depois mandam publicar o seguinte comunicado:

“Heaton & Rensburg têm a honra de anunciar ao respeitável público, e particularmente aos amadores das artes e ao comércio, que acabaram de abrir seu estabelecimento litográfico, (...) onde se encarregam de todas as obras litográficas, tanto de lápis, em gravura ou à pena;

³⁶ Idem. Pg. 163.

³⁷ Idem. Pg. 170.

tiram e imprimem retratos, paisagens, monumentos, plantas, mapas geográficos, faturas, circulares, preços correntes, cartões de visita, etc. etc. Acha-se em sua casa papel e tinta autográfica de uso tão fácil como a tinta ordinária, (...). Os senhores amadores do desenho acharão na mesma casa pedras, lápis, tinta e todos os utensílios necessários para o desenho sobre a pedra”.³⁸

Os dois anunciavam também a venda de trabalhos por subscrição. Entre estes, algumas vistas do Rio de Janeiro e da Cidade de Campos dos Goitacases, onde estiveram primeiramente, e retratos; todos “desenhados, litografados e publicados” naquele estabelecimento. (Fig. 3.13). Não desprezavam as reportagens litográficas e vendiam “todos os arranjos para a litografia preparados para o clima do país”³⁹.

A Heaton & Rensburg editou e imprimiu vários periódicos ilustrados, como *Ilustração Brasileira* (1854-1855); *Bazar Volante* (1863-1867); *O Arlequim* (1867) e *A Lanterna Mágica* (1844-1845). Este último foi dirigido por Araújo Porto Alegre, sendo o periódico que consagrou a caricatura no Brasil, segundo Werneck Sodré. Esta possibilidade representa “o primeiro sério avanço técnico na imprensa brasileira”⁴⁰. Muitas das caricaturas saídas aí eram do importante artista português Raphael Mendes de Carvalho. (Fig. 3.14).

Além disso, os sócios atuavam no setor cartográfico, sendo segundo Ferreira “os melhores litógrafos de mapas que o Brasil já teve, nesse particular só talvez iguais por Paulo Robin”⁴¹. Voltavam-se igualmente aos gráficos autônomos que, não possuindo prensa própria, costumavam enviar suas matrizes para os estabelecimentos impressores. Tal prática, comum aos talho-docistas se tornará cada vez mais corriqueira aos litógrafos. Passando por inúmeros endereços distintos, Rensburg assume completamente a direção da firma em 1854, quando monta também uma tipografia.

Como podemos perceber, Heaton e Rensburg visavam abarcar todo o campo dos impressos “comerciais”, “técnicos” e “documentais”, da mesma forma, aliás, que o faziam as demais firmas gráficas da época. Estes, porém, orientavam-se mais detidamente às estampas de arte, procurando, como está explícito em seu primeiro anúncio, atender aos “artistas amadores” que desejassem imprimir suas experiências. “Vários artistas de importância para a história da estampa brasileira trabalharam no ateliê em questão”⁴², escreve Ferreira. Os sócios chegaram a participar de exposições na Academia de Belas-Artes, onde

³⁸ Idem. Pg. 377.

³⁹ Idem.

⁴⁰ WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 206.

⁴¹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 382.

⁴² Idem. Pg. 383.

Heaton expôs pinturas em 1847 e 1850 e Rensburg, uma litografia à maneira de entalhe, em 1859. No entanto, mesmo aproximando-se mais do que outros da “gravura de arte”, a atitude desta oficina diante das técnicas gráficas não se caracteriza como especificamente desinteressada. Estas eram praticadas, sobretudo, em função da possibilidade de reprodução que ofereciam e não especificamente como um meio de expressão autônomo, como “gravura de criação”.

Em 1848, José Joaquim da Costa Pereira Braga e Paula Brito fundam a Brito & Braga, que “logo passaria a ser uma das maiores do país e atravessaria o século, com tipografia, litografia, estampanaria, seção de talho-doce e xilogravura”⁴³. Após a saída de Brito, José Pimenta de Mello se tornará sócio de Braga e, em 1903, assume a firma, que se estenderá até 1959.

3.6

1850 – 1859

Na década de 1850, dezoito oficinas de gravura em metal surgem no Rio de Janeiro. Nestas, é comum observar a concomitância do trabalho com ourivesaria bem como com outras técnicas gráficas. A gravura em metal está, neste período, ainda em fase de ascensão, comprovada pelo aumento da compra e venda do material para esta atividade, nestes anos. Acompanha este movimento o crescente número de oficinas litográficas estabelecidas aqui, que nesta década, somam-se vinte. Dentre elas, destacam-se: a Litografia d’Aranha & Cia e a Lithographia Mercantil, ambas de H. Aranha; a de Francisco de Paula Brito, fundada em 1852; a de Manuel José Cardoso, que em 1851 é somada à sua oficina de impressos comerciais e anúncios de santos; a de Sebastien Auguste Sisson, fundada em 1855, especializada em retratos; e a importante Casa Leuzinger.

De propriedade do suíço Georges Leuzinger (1813-1892), a Casa Leuzinger começa em 1840, como papelaria e oficina de encadernação. Neste mesmo ano, torna-se também livraria. Entre os anos de 1845 e 1846, passa a abarcar uma oficina de estampanaria de talho-doce para impressos comerciais. Em 1852, Leuzinger monta uma tipografia e passa a atuar como um nomeado editor. Em 1853, finalmente, adquire também litografia, cujas atividades foram mantidas, pelo menos, até 1889. A Casa Leuzinger trabalhou também

⁴³ Idem. Pg. 299.

com fotografia. Seu dono representou o Brasil nas exposições universais de Paris de 1867 e 1889. Em 1881, doa um álbum reunindo 114 litografias à Biblioteca Nacional.

A partir de meados do século XIX, o Brasil viveria um aumento da produção de alimentos e de bens de consumo e um progresso técnico do setor de transportes orientados a partir de um notável crescimento urbano. Tais fatores foram acompanhados por um relativo desenvolvimento industrial voltado, principalmente, para a produção básica de insumos, maquinaria e peças e implementos vinculados à agroexportação⁴⁴. Embora a atividade industrial não tenha encontrado aqui um amplo apoio por parte do Estado⁴⁵, este principiante aumento da produção interna foi um fator incentivador para o mercado gráfico.

Rótulos vinculados ao beneficiamento de produtos agrícolas, eram uma das novas demandas da nascente indústria gráfica. Em 1875 tem início a prática do registro de marcas no Brasil. Em seu artigo *A Circulação de Imagens no Brasil Oitocentista*, Livia Lázaro Resende, analisa os livros de registros oficiais de marcas deste período. Segundo Resende, estas poderiam ser inscritas em qualquer forma, como através de um simples esboço desenhado. Entretanto era por meio de impressos litográficos que a maioria das marcas era apresentada aos registros oficiais⁴⁶. (Fig. 3.15). Neste momento, não se sentia a necessidade de destacar um profissional especializado para a concepção desta marca. Na maioria das vezes, o próprio técnico litógrafo, ou mesmo o dono da empresa, era o responsável pela sua elaboração. “De um modo geral”, coloca a autora, “arte e comércio caminharam juntos durante o século XIX. Tratava-se de uma relação menos apartada”⁴⁷.

⁴⁴ RESENDE, Livia Lázaro, *A Circulação de Imagens no Brasil Oitocentista: Uma História com Marca Registrada*, in *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 28.

⁴⁵ “No Brasil imperial”, coloca Rafael Cardoso, “apesar dos esforços de organizações como a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e de industriais como Visconde de Mauá, as classes dominantes e portanto o governo continuaram atrelados a uma noção de ‘vocaçao agrária’ do país e fizeram pouco ou nada para criar condições favoráveis para o desenvolvimento da indústria”. CARDOSO, Rafael, *Uma introdução à história do design*, São Paulo: Edgar Blücher, 2004. p. 30.

⁴⁶ RESENDE, Livia Lázaro, op. cit. p. 20.

⁴⁷ Idem. p. 33.

3.7

1860 – 1869

Entre os mais importantes acontecimentos para a história das artes gráficas ocorridos na década de 1860, no Rio, destacam-se a atividade dos irmãos Fleiuss e a chegada de Angelo Agostini.

Em 1858, Heinrich Fleiuss (1823-1882) e seu irmão Carl Fleiuss (- 1878), nascidos em Colônia, chegam ao Brasil. Dois anos depois, estabelecem, junto com o pintor Carl Linde (-1873), o Instituto Artístico, que, a partir de 1863, sendo reconhecido pelo imperador, passaria a chamar-se Imperial Instituto Artístico. Entre as primeiras façanhas do Instituto sobressai a publicação da revista *Semana Illustrada*, fundada em dezembro de 1861. Como anúncio do seu lançamento, tem-se a utilização pioneira do cartaz ilustrado como meio de comunicação visual no Rio.

Em 1863, os irmãos abrem o primeiro curso de xilogravura de topo do Brasil, procurando criar uma safra de técnicos especializados nesta modalidade da atividade xilográfica pouco desenvolvida no país. (Fig. 3.16). A escola de xilogravura é anunciada na *Semana Illustrada* em 31 de maio de 1863, quando os sócios convocam jovens interessados em aprender tal arte. Segundo as intenções dos editores, os trabalhos destes alunos comporiam a parte iconográfica da revista.

Andrade, analisando a inserção da fotografia nos impressos oitocentistas do Rio de Janeiro, aponta que a intenção de Fleiuss era integrar imagem e texto em sua revista, conforme o faziam as publicações européias. Até então seus textos eram impressos em tipografia e as imagens impressas separadamente em litografia. Estabelecer um diálogo entre os discursos verbal e visual era, segundo este mesmo autor, o maior desafio para os gráficos das revistas ilustradas litograficamente.

Normalmente, estas publicações adotavam o seguinte padrão: de um lado da folha era impresso o texto, compostos tipograficamente; do outro, as imagens, desenhadas em litografia. Após receber duas dobras, ortogonais, e ser cortada e refilada, obtinha-se um caderno de oito páginas. As páginas 1 (capa), 4, 5 e 8 (quarta-capa) continham as imagens; as 2, 3, 6 e 7, eram tipográficas, ornadas, quando muito, com pequenas vinhetas xilográficas ou com estereótipos. Sublinhemos, ainda, que, muitas vezes, as impressões litográficas e tipográficas eram realizadas em estabelecimentos distintos. Segundo Andrade, para os sócios do Instituto, portanto,

“o caminho para alcançar seus objetivos passava obrigatoriamente pela formação de mão-de-obra para os trabalhos com xilogravura de topo no Rio de Janeiro, de modo a viabilizar a composição e impressão dos blocos de texto e das imagens numa mesma página, simultaneamente pelo processo tipográfico”⁴⁸.

Na figura 3.16, vemos a capa da *Semana Illustrada* de 17 de abril de 1864. Embora litografada, a imagem representa o atelier do instituto e traz a seguinte legenda:

“Progresso! Progresso! Palavra mágica que impele o mundo à conquista do futuro e ao seu aperfeiçoamento moral e physico. Este *puff* sexquipedal serve apenas para noticiar aos nossos leitores, *urbi et orbi*, que de hoje em diante a *Semana Illustrada* é ornada em estampas gravadas em madeira pelos moços brasileiros que freqüentarão a aula de Xylographia do Imperial Instituto Artístico...”

Em 1864, o Imperial Instituto Artístico publica *Almanak Illustrado da Semana Illustrada para o Anno de 1864*, com as gravuras produzidas pelos alunos da escola. No ano seguinte, o Instituto editou a *Historia Natural Popular dos Animaes*, (Fig. 3.17), publicada em fascículos mensais e ilustrada por xilogravuras e litografias, grandemente inspiradas nas publicações semelhantes de Thomas Bewick. O livro, de mais de cem páginas, trazia cerca de quarenta estampas, algumas produzidas pelos alunos do Instituto, mas a maioria composta por gravuras estrangeiras, principalmente alemãs.

Durante a Guerra do Paraguai, Fleuiss destaca-se pela iniciativa de realizar uma cobertura fotográfica do conflito. Em 2 de abril de 1865, a *Semana Illustrada* anuncia o envio de uma comissão especial ao Paraguai, para realizar a cobertura visual da guerra, da qual participaram, entre outros, o engenheiro João da Rocha Fragoso. Esta revista publica, então, uma série de litografias realizadas *a partir* de fotografias enviadas especialmente para a sua redação. Assim como esta, outras revistas irão adotar a reprodução de imagens fotográficas através da litografia.

Em 1876, a *Semana Illustrada* encerra sua circulação, tendo se consagrado como uma das primeiras revistas ilustradas publicadas no país⁴⁹.

Naquele mesmo ano, H. Fleuiss funda a *Ilustração Brasileira*, uma revista nos moldes dos grandes magazines europeus, ilustrada com xilogravuras de grandes formatos, que o levará a falência⁵⁰. Nas páginas desta revista, Fleuiss pretendia editar gravuras na-

⁴⁸ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos*, in *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. Pg. 68.

⁴⁹ A *Revista Popular*, publicação do gênero anterior à *Semana* tinha suas ilustrações impressas na França e inseridas no corpo da revista aqui. WERNECK SODRÉ, op. cit. p. 235.

⁵⁰ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. p. 190.

cionais e estrangeiras, “de modo que pelas primeiras, tenha a Europa conhecimento do Brasil, e pelas segundas conheça o Brasil o que há de interessante nas regiões de além-mar”⁵¹. A atividade de sua escola, entretanto, não podia atender a tão alta expectativa. A maioria das ilustrações publicadas era proveniente do exterior, mais precisamente da Alemanha. Em 1878, cessa esta revista e o Instituto fecha suas portas. Escreve Ferreira: “É indiscutível a influência do Instituto sobre o despertar do interesse geral em torno da xilografia”⁵².

Em 1865 chega ao Rio um grande nome das artes gráficas, o italiano Angelo Agostini (1843-1910). Ao chegar ao Brasil, seguiu para São Paulo, onde trabalhou na revista *Diabo Coxo*. No Rio de Janeiro, além de atuar em diversas publicações, Agostini funda a *Revista Illustrada*, que, em 1889, alcançará a tiragem de 4 mil exemplares, sendo impressa em oficina litográfica a vapor. (Fig. 3.18). Esta publicação é logo comparada à importante *Semana Illustrada*. O uso do vapor como força motriz nas oficinas gráficas, cada vez mais comum a partir de então, punha em ação um eixo central ao qual estavam atreladas as múltiplas máquinas.

Em 1869, na *Vida Fluminense*, Agostini publicara em litografia a primeira história em quadrinhos feita no Brasil, *As Aventuras de Nhô Quim*. Na *Revista* dá continuidade a este estilo com outras publicações, como *As Aventuras de Zé Caipora*. Nelas, os personagens apareciam sempre de corpo inteiro sendo a narrativa contada pelas legendas.⁵³ (Fig. 3.19). Em 1888, Agostini vai para a Europa, deixando sua revista sob a direção do litógrafo Pereira Netto. Em 1895, volta ao Brasil e funda a *D. Quixote* que circulou até 1903.

3.8

1870 – 1879

A década de 1870 é o período do grande desenvolvimento da litografia no Rio. Neste ano, contam-se cinco fábricas de papel na cidade, três no Andaraí e duas no Jardim Botânico⁵⁴. Observa-se ainda um aumento da produção industrial no país.

⁵¹ Idem. Pg. 192-193.

⁵² Idem. Pg. 193.

⁵³ PATATI, Carlos e BRAGA, Flávio, *Almanaque dos Quadrinhos – 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. Pg. 20.

⁵⁴ PAULA, Aldemar Antônio de & NETO, Mário Carramillo, op. cit., p. 54.

De acordo com Ferreira, “contaram-se, no decênio, 248 diferentes impressores litográficos, contra o crescendo de 115 no de 1850 e de 197 no de 1860, e o decrescendo de 178 no de 1880 e de 128 no de 1890”⁵⁵.

Entre as oficinas litográficas em atividade neste período destacam-se: Rensburg, Ludwig, Briggs & Cia, Pereira Braga, Robin, Leuzinger. Entre os periódicos e revistas: *Ba-ta-clan*, *O Besouro*, *A Comedia Popular*, *A Comedia Social*, *O Figaro*, *A Lanterna*, *Mephistopheles*, *O Mequetrefe*, *O Mosquito*, *O Mundo da Lua*, *Psit!*, *Revista Illustrada*, *Semana Illustrada*, *A Vida Fluminense*. Nestas, ressaltam-se os litógrafos: Martinet, A. de Pinho, Fleuiss, Sisson, Agostini, além de Rafael Bordalo Pinheiro, Pinheiro Guimarães e Julião Machado. “Todos eles, exímios no *crayon* litográfico, desenhavam diretamente sobre as pesadas pedras, às avessas, para que na impressão o resultados parecesse natural”, relata Raul Pederneiras⁵⁶.

Em 1876, o aparecimento da *Ilustração do Brazil* de Charles F. de Vivaldi, representa a tentativa de aplicar meios alternativos para a ilustração de periódicos. Publicação de luxo, ornada com muitas imagens, a *Ilustração* traz, em seu primeiro número, uma xilogravura estereotipada, realizada nos Estados Unidos a partir de um fotografia. Trata-se da obra *Suas Altezas Imperiais do Brazil*, que retrata a princesa Isabel, o conde d’Eu e seu filho, o príncipe do Grão-Pará. A matriz utilizada foi um estereótipo de uma xilogravura de topo original, produzido nos Estados Unidos, pela firma Centenari Inc.⁵⁷. (Fig. 3.20). Como coloca Vivaldo Coaracy, “eram, muito poucos, no Rio de Janeiro, os artistas aptos a efetuar esse trabalho que, por motivos óbvios, se tornava dispendioso, além de demorado”⁵⁸.

Além de encomendar sistematicamente tais matrizes, Vivaldi adquiria outras, já utilizadas, que pudessem ter, segundo seu juízo, algum interesse para o público brasileiro. A partir destas ilustrações o editor encomendava artigos especiais. A bem da verdade, Vivaldi contou com a colaboração de alguns gravadores especializados, como o alemão Hirsch, que gravou para ele o retrato do Conselheiro Leôncio de Carvalho, publicado em outubro de 1878 na *Ilustração do Brazil* (Fig. 3.21). Contudo, as imagens gravadas aqui eram a minoria daquelas publicadas.

⁵⁵ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit. Pg. 409.

⁵⁶ PEDERNEIRA, Raul, citado por WERNECK SODRÉ, op. cit., p. 253.

⁵⁷ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos*, p. 72.

⁵⁸ COARACY, Vivaldo, citado por WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 255.

O problema que Vivaldi encarava era o mesmo que havia enfrentado H. Fleiuss: a escassez de mão-de-obra especializada. Por trás dele estava a busca pela articulação de imagens e textos na impressão. Enquanto Fleiuss procurou criar esta mão de obra, organizando o curso de xilogravura de topo em seu Instituto, Vivaldi driblou o problema, importando as matrizes estereotipadas.

“Em 1880, enquanto nos Estados Unidos e na Europa as publicações similares iam de vento em popa, já próximas do período de transição para a reprodução fotomecânica (autotipia), a *Ilustração do Brazil*, no Rio de Janeiro, chegava ao fim⁵⁹”.

Nas décadas de 1860 e 1870, populariza-se a prática de realizar estampas “a partir de fotografias”. Vistas, retratos e cenas populares produzidos a partir de imagens fotográficas eram inseridos nos periódicos em forma de suplementos ilustrados. Estes, vendidos separadamente, por vezes oferecidos como brinde mediante a assinatura da folha, tinham como objetivo atrair o público. Sua independência do corpo da publicação tornava sua edição conveniente diante das dificuldades técnicas já mencionadas.

A reprodução – artesanal – de imagens fotográficas em periódicos esteve, no Brasil, muito mais vinculada à litografia que na Europa e nos Estados Unidos, onde, como vimos, tal prática foi logo transposta à xilogravura de topo. A falta de mão de obra especializada impediu este processo de ocorrer entre nós. De uma forma geral, aqui, a litografia imperou entre as revistas ilustradas. Por conseguinte, notamos o predomínio do desenho, mais especificamente, da caricatura, nesta mídia. Mais do que isso, coloca Andrade, a grande abrangência da litografia no meio gráfico carioca oitocentista – somada a outros eventuais fatores sociais e culturais – contribuíram para que a “nossa imprensa ilustrada noticiosa e nossa imprensa ilustrada caricatural (...) tenham sido, na essência, uma só”⁶⁰.

Na década de 1870, uma empresa começaria a anunciar a fotogravura no Rio de Janeiro. A Paulo Robin & Cia., foi fundada em 1872 pelo francês Paul Théodore Robin (-1897). Robin chegou ao Rio entre 1853/1854, já com experiência litográfica. Antes de abrir sua própria litografia, manteve breves parcerias com outros gráficos, atuando inclusive no mercado fotográfico. Em 1872, contou em sua oficina com uma prensa a vapor, tal-

⁵⁹ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos*, p. 73.

⁶⁰ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *História da fotorreportagem no Brasil*. Pg. 52.

vez a primeira no Rio de Janeiro. Nesta prensa, Robin editaria, dois anos depois, o Mapa Architectural do Rio de Janeiro.

Nos anos seguintes, Robin imprimiria a parte litográfica de alguns dos mais proeminentes periódicos em circulação no Rio. Em 1876, o francês associa-se ao italiano Agostini e a firma passa a se chamar Angelo & Robin. Em 1881, passa a adotar a zincografia, também chamada “gilotagem”, processo de gravação de chapas de zinco a serem impressas em relevo a partir de desenhos. A casa torna-se Lithographia e Zincographia Artistica e Commercial.

A zincografia baseava-se na obtenção de clichês a partir da transferência de um desenho para uma chapa daquele material. Seu uso, iniciado neste momento, estenderia-se durante as primeiras décadas do século XX e representaria uma alternativa às revistas ilustradas da época. Alcançará uma popularização significativa quando somado à possibilidade de produzir matrizes a partir de imagens fotográficas. Este processo dava-se através da interpretação mecânica dos meio-tons da imagem em retículas pontilhadas: a já comentada autotipia, também conhecida como “foto-zincografia” ou “fototipia”.

Em 1883, além dos impressos litográficos que costumavam colocar à disposição do público, “mapas, plantas, ações de companhias, letras de banco, diplomas de sociedades, desenhos de máquinas, retratos, paisagens”⁶¹, os sócios anunciam “reproduções pelo processos modernos de fotogravura, fototipia e fotolitografia”⁶².

Os clichês gravados na empresa passariam a ser encomendados por inúmeras revistas e levavam a assinatura *Clichês Paulo Robin & Cia.*. A firma se manteria até 1916, mesmo após o falecimento de Robin, em 1897 e de Agostini, em 1910.

Em 1875, *O Mequetrefe*, impresso em litografia, anuncia a publicação de xilogravuras intercaladas aos textos como uma novidade. Entre estas xilogravuras, estão algumas vinhetas gravadas pelo espanhol Modesto Brocos y Gómez (1852-1936) que foram publicadas, de forma relativamente constante, até o ano seguinte. Brocos, que chegou ao Rio em 1872, havia provavelmente publicado xilogravuras anônimas em variados jornais. Em 1877, iria para a Europa, retornando apenas em 1890, quando se estabelece como xilógrafo profissional e talho-docista. (Fig. 3.22).

Brocos foi um dos artistas responsáveis pela elevação da qualidade técnica da xilogravura no Rio. Segundo Oswaldo Silva “este talentoso espanhol teria sido o chefe de uma

⁶¹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 402.

⁶² Idem. p. 402.

escola brasileira de xilografia, se a época em que chegou e o meio, sobretudo, fossem propícios àquela arte”⁶³.

Outro nome a ser citado é o de Ad. Hirsch. É provável que Ad. Hirsch tenha sido aluno do Instituto. Para a *Ilustração Brasileira*, gravou em madeira uma vista da Tipografia Nacional, feita a partir de fotografia de Marc Ferrez (Fig. 3.23). Hirsch produziu xilogravuras para diversos periódicos, entre eles, *Ilustração do Brasil*, *O Besouro*, *Folhinha*.

3.9

1880 – 1889

Na penúltima década do século merecem destaque outros xilogravadores, como Manuel Joaquim da Costa Pinheiro, conhecido simplesmente como “Pinheiro” e seu filho, Alfredo Pinheiro (1858?-após 1901?), que assinava APinheiro, ou somente AP.

Pinheiro trabalhou em diversas oficinas gráficas e, em 1852, estabeleceu sua própria firma, a Pinheiro & Cia.. Reproduzia em xilogravura, sob encomenda, retratos, paisagens e obras de arte, inclusive a partir de fotografias (Fig. 3.24). Alfredo Pinheiro era um gravador de topo, técnica que aprendeu provavelmente em sua estada na França. Tinha ambições mais artísticas que o pai, porém, de uma forma geral, seu trabalho mantinha-se atrelado à gravura “de reprodução”. Ferreira classifica os dois como gravadores “documentaristas”, sublinhando que apesar de procurarem colocar-se como gravadores “puros”, os dois estiveram demasiadamente vinculados à xilogravura comercial⁶⁴ (Fig. 3.25).

O português José Villas Boas (1857- 1934), foi outro destes gravadores documentaristas em atividade no Rio. (Fig. 3.26). Villas Boas vem para o Brasil em 1868, com apenas onze anos. Aos dezesseis, abandona carreira no comércio e vai dedicar-se à profissão de xilógrafo, entrando para a oficina de Alfredo Pinheiro em 1873. Desejando ampliar os conhecimentos sobre desenho, inscreve-se no Liceu de Artes e Ofícios. Durante anos trabalhou como assistente de A. Pinheiro. Colaborou para alguns periódicos ilustrados, como *A Semana*. Realizou experiências com fotogravura e, em 1889, abriu o Atelier Moderno. A partir de 1889 trabalha na Casa da Moeda, onde foi responsável pela instituição do curso de foto-xilogravura.

⁶³ SILVA, Oswaldo, citado por ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *História da fotorreportagem no Brasil*, p. 267.

⁶⁴ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 177.

Estes nomes representam a inserção da xilogravura brasileira “erudita” nos periódicos da época. Em todo caso, a xilogravura comercial estaria, na década de 1880, em vias de ser substituída pelos clichês em zincografia, que, como vimos, estavam sendo largamente produzidos por Robin e encomendados pelas mais variadas revistas do Rio. Uma destas, *A Distração*, já em fevereiro de 1886, passou a contar quase que exclusivamente com esse gênero de ilustração.

Um indício interessante do modo como a xilogravura era compreendida pela sociedade carioca – “artistas”, público e governo – no final século XIX é dado pela ocasião da tentativa de criação da cadeira de xilogravura na Academia de Belas-Artes.

A *Escola Real de Ciências Artes e Ofícios*, idealizada por Lebreton, foi criada em 12 de agosto de 1816, através de Decreto assinado por D. João VI. Entretanto, apenas dez anos mais tarde seria construída sua sede e esta instituição seria oficialmente aberta. Em 5 de novembro de 1826, através de um novo decreto, D. Pedro I inaugurou a Imperial Academia e Escola de Belas-Artes. Dentre as cadeiras da Escola estaria a de *Escultura em medalha e gravura*, na qual seriam ensinadas três gravações em cobre: buril, água-forte e pontillié. Esta disciplina não foi, contudo, implantada.

Em 1882, ocorre a segunda tentativa de se incluir a gravura naquele currículo. Em 16 de dezembro daquele ano, Rodolpho Epiphânio de Souza Dantas, ministro do Império, através do Decreto n.º 8 802, cria a Cadeira de Xilografia no lugar da Cadeira de Medalhas e Pedras Preciosas. Aquela disciplina, entretanto, ficaria sem professor até que, em 1888, o próprio corpo acadêmico pediu o restabelecimento da gravura de medalhas e pedras preciosas em seu lugar⁶⁵. Em 1890, a cadeira continua vaga, e em 1892, não mais aparece entre as disciplinas da Academia. Finalmente, em 1894, já está restabelecida a original.

A criação de uma aula de xilogravura no Rio havia sido concebida primeiramente por Félix Ferreira, que vinha discutindo a necessidade desta iniciativa em artigos publicados na imprensa. Ferreira era um entusiasta do Liceu de Artes e Ofícios e era ali que ele imaginava instaurá-la. Em novembro daquele ano, em um sarau em homenagem a Dantas, organizado pelos professores do Liceu, Ruy Barbosa proferiu seu célebre discurso sobre as “artes aplicadas”, onde colocava que, então, “as obras notáveis já não apelam para o público unicamente pela tela, pelo desenho, ou pela escultura original, senão pelos infinitos mo-

⁶⁵ FERREIRA, Orlando da Costa. op. cit., p. 202.

dos de reprodução industrial que se acumulou em nosso tempo: a gravura, a litografia, a fotografia, a helioplastia, a galvanoplastia, a moldagem sob os seus vários processos”⁶⁶.

Será provável que, no Liceu, onde estaria sob a alcunha de uma “arte aplicada”, a xilogravura teria encontrado uma instituição que a acolhesse e difundisse no século XIX? Em todo caso, conforme aponta Maria Luisa Luz Távora, procurar no século XIX manifestações gráficas que demonstrem uma orientação expressiva é lê-lo com olhos modernos. A própria concepção artística deste período está contaminada por um entendimento oposto.

Em 1884, é fundada a última grande empresa de litografia do século XIX: a Léon de Rennes & Cia., especializada em impressos efêmeros, como etiquetas, diplomas de sociedades, rótulos, etc. Em 1910, quando Rennes retorna à Bélgica, o baiano Ferreira Pinto, sócio da firma, assume-a completamente e esta passa a se chamar Cia. Lithographica Ferreira Pinto, contando com litografia e tipografia. Mais tarde a firma contará também com off-set, ocasião em que será responsável pela introdução desta técnica no país.

3.10

1890 – 1900

Na última década do século XIX, o Rio de Janeiro possuía uma população seis vezes maior que antes de 1808⁶⁷. Ao crescimento urbano seguiu-se um aumento significativo no consumo de bens de todos os tipos, inclusive o de impressos. O cartaz, a revista ilustrada, a embalagem e catálogos de produtos surgem como novos veículos impressos criados ou despontam como meios que, pouco usados até então, passariam a ter uma importância mais destacada⁶⁸. Inovações tecnológicas, como o uso da polpa de madeira para a fabricação de papel, contribuiriam ainda para este processo.

Em 1890, havia cerca de 130 oficinas litográficas estabelecidas na cidade⁶⁹. Nesta década, onze gravadores em metal estabelecem-se no Rio, número menor do que o registrado na anterior. Estes anos veriam a difusão da prática da foto-xilogravura comercial, que seria adotada na Casa da Moeda.

⁶⁶ Idem. p. 201.

⁶⁷ CARDOSO, Rafael, *Uma introdução à história do design*, São Paulo: Edgar Blüncher Editora, 2004, 2ª edição. p. 38 e 39.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem. p. 46.

A produção de clichês tipográficos através da zincografia e da foto-zincografia toma gradativamente o lugar da xilogravura nas publicações periódicas e comerciais. Os clichês, além de possibilitarem a impressão de imagens significativamente sofisticadas e dispensarem o domínio técnico da incisão xilográfica, mostraram-se, agora, economicamente mais viáveis que a gravura em madeira: Em 1893, o *Almanak Laemmert* registra a encomenda de placas de zincografia a 40\$000, enquanto as xilogravuras saíam a 60\$000.

É interessante notar que, a xilogravura “resistiu”, por assim dizer, ao convívio com a litografia por setenta anos. É somente quando se obtém uma nova forma de produzir matrizes em relevo já não mais abertas manualmente e associáveis aos prelos tipográficos – agora automatizados – que a xilogravura perde seu interesse para indústria gráfica.

Essa substituição, no entanto, não chega a se dar por completo. Até os primeiros anos do século XX a xilogravura figurará em alguns periódicos da cidade. Será apenas com a popularização dos meios fotomecânicos que esta técnica, e gradativamente todos os processos “artesanais” de reprodução de imagens, perderão de forma generalizada seu uso estritamente funcional, passando a carregar novos valores.

Aproximando-se da virada do século, inovações técnicas e estruturais acarretariam uma transformação do ambiente gráfico do Rio de Janeiro. Aí, como em outros grandes centros urbanos do país, os periódicos passariam a se organizar como empresas nas quais os meios artesanais de impressão seriam substituídos por meios industriais. Logo, a distribuição destes periódicos adquire uma nova dimensão. Alteram-se também as relações com o público, com os anunciantes e com a política.

Em 1891 apareceria, no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil*, representando um marco de um periódico estruturado como uma grande empresa. Apresenta inovações na forma e no conteúdo e, naturalmente, inovações tecnológicas. Outros jornais surgiriam e acompanhariam estes novos parâmetros. Enquanto, nestes, a tecnologia de ponta, trazida do exterior, era implementada, possibilitando uma otimização significativa da produção; a tecnologia obsoleta era absorvida pelas gráficas do interior. Nas pequenas cidades, aponta Werneck Sodré, “nas folhas semanais feitas em tipografias, pelos velhos processos”, subsistia a imprensa de “caráter artesanal”⁷⁰. Está intimamente relacionado a este processo o desenvolvimento da tradicional xilogravura popular nordestina, conforme colocado no primeiro capítulo. “Nas capitais”, pondera Werneck Sodré, “já não havia mais lugar para

⁷⁰ WERNECK SODRÉ, Nelson, op. cit., p. 314.

esse tipo de imprensa, nelas o jornal ingressara, efetiva e definitivamente, na fase industrial, era agora empresa, grande ou pequena, mas com caráter comercial inequívoco”⁷¹.

Ainda antes de terminado o século, veríamos a utilização, ainda tímida, de imagens gravadas fotomecanicamente. Fundada em janeiro de 1885, *A Semana* publica, em 2 de setembro de 1893, uma imagem que, segundo Andrade, é a primeira aparição da autotipia na imprensa carioca, embora esta técnica já houvesse sido utilizada na produção de folhetos avulsos⁷². Trata-se de um retrato (Fig. 3.27). Dois anos mais tarde é lançada *A Cigarra*, que em seu terceiro número também publica um retrato em autotipia (Fig. 3.28). Seria *A Revista da Semana* a publicação que popularizaria a utilização da autotipia no Rio de Janeiro. Seu primeiro número sai a 20 de maio de 1900. Traz a vista da Praça da Glória na ocasião do quarto centenário da descoberta do país, com o monumento a Pedro Álvares Cabral, do escultor Rodolfo Bernardelli (Fig. 3.29). Como aponta Andrade, “somente na virada do século XIX para o XX, já com atraso, a imprensa brasileira adentrou verdadeiramente a era dos processos fotomecânicos de reprodução”⁷³.

A Revista da Semana manifesta a transição para uma nova era visual na cidade. Em 24 de junho de 1900 publica um desenho e uma fotografia ilustrando a notícia do suicídio de um detento na Repartição Central da Polícia. O desenho – uma aquarela – apresenta a simulação da queda do corpo, a fotografia, a documentação da morte – ambos testemunham o afastamento da gravura como forma de produção gráfica (Fig. 3.30).

3.11

A particularidade do meio gráfico oitocentista carioca

O modo como foram inseridas as formas de reprodução de imagens no ambiente gráfico do Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, molda-o de maneira peculiar.

Aqui, a litografia é implantada paralelamente à xilogravura e à gravura em metal e em relativa concomitância aos outros países da Europa (da mesma forma, a fotografia e, mais tarde, os meios fotomecânicos de reprodução)⁷⁴. O exercício da xilogravura e da gra-

⁷¹ Idem.

⁷² AANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *História da fotorreportagem no Brasil*, p. 223.

⁷³ Idem. p. 12.

⁷⁴ No sentido dessa nova etapa da produção industrial de impressos, o Brasil não se coloca em uma posição de defasagem em relação aos países europeus. De fato, o advento desta indústria obrigou o mundo todo a se atualizar diante das inúmeras inovações tecnológicas. Assim como a litografia, a fotografia e as demais conquistas que agilizaram a produção gráfica chegariam a este país em relativa concomitância aos outros países

vura em metal, naqueles anos, ressentirá, portanto, de uma tradição ampla como na Europa, onde, como colocado no capítulo anterior, estes fazeres remetem aos séculos XIV e XV. Isto acarretará, entre outras conseqüências, uma abrangência muito maior da litografia que destas outras técnicas em certos meios. É o caso, por exemplo, das revistas ilustradas, publicações em que, na Europa e nos Estados Unidos, a gravura de topo dividia espaço com a litografia. Marcos Varela, em entrevista realizada para esta dissertação, analisa esta questão:

“No Rio, a Imperial Academia de Belas-Artes formava desenhistas que eram aptos a desenhar sobre a pedra. Você tinha técnicos litográficos, responsáveis pela gravação desse desenho. Até mesmo o dono da gráfica poderia escrever de próprio cunho o texto, ou fazer um desenho em um papel transporte e então decalcar estas imagens na pedra. (...) No caso da gravura de topo, fazia-se preciso não só o desenhista mas também o gravador. Esse tinha a função de interpretar o desenho em termos de gravação artesanal na matriz. Isso não era um processo puramente mecânico como era o do técnico litográfico, era muito mais complexo”⁷⁵.

Como poderia ter o Brasil uma tradição de gravura de topo se, ademais, esta foi popularizada em Portugal apenas a partir de 1837? A tentativa dos irmãos Fleiuss de constituir uma mão de obra especializada em gravura de topo, e o retorno “resignado” às capas litográficas diante da frustração de tal empreitada, são outro indício da aplicação que esta técnica teria se de fato fosse possível realizá-la de maneira sistemática.

No entanto, a popularização da litografia não afasta automaticamente o talho-doce, nem tampouco a xilogravura, do mercado gráfico brasileira. Cada uma destas técnicas abarcará para si uma parcela deste mercado.

Como vimos, a litografia possibilitava a representação de inúmeros artifícios gráficos próprios do trabalho direto sobre o papel, permitia a transferência de qualquer desenho ou texto para a pedra litográfica e tornava desnecessário o domínio técnico das ferramentas de “gravação”, como o buril e as goivas. Porém, mesmo nas aplicações específicas em que esta dividiu espaço com a gravura em metal, não houve um domínio absoluto dela. Pelo contrário, a tardia implantação de departamentos talho-docísticos em firmas que já operavam com a litografia, como a de Larée ou a Casa Leuzinger, nos fazem perceber a abertura a esta forma de impressão. Que vantagens manteria o talho-doce em relação à litografia? Vejamos um caso citado por Ferreira que se deu no final da década de 1820:

européus e aos Estados Unidos. CARDOSO, Rafael Denis, *O início do design de livros no Brasil, in O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. p. 164.

⁷⁵ VARELA, Marcos Baptista. Entrevista para esta dissertação. Rio de Janeiro, 24/09/2007.

Antonio Maria Baker, um professor português, contratou um abridor de letra para ilustrar seu *Syllabario Portuguez*. O serviço deveria ser entregue em setembro de 1827. Contudo, um ano depois, Baker publica o seguinte anúncio: “...tendo o autor esperado até outubro de 1828, sem que ele se concluísse, foi necessário recorrer à litografia, *razão porque não está com a perfeição que o autor desejava*”⁷⁶. Testemunha da transição no mercado de impressão caligráfica da técnica do talho-doce para a litográfica, este incidente demonstra também a superioridade que a primeira mantinha em relação à última. A qualidade da impressão em talho-doce se fazia ainda mais latente quando comparada aos impressos tipográficos. Segundo os registros da época, em 1825, títulos gravados em metal eram vendidos a 1\$000, cada. O mesmo tipo de impresso, tirado em tipografia, era vendido a 500 réis o milheiro, ou seja, como coloca Ferreira, duas mil vezes mais barato que o primeiro⁷⁷.

Outro tipo de impresso cuja preferência é dada ao talho-doce são os cartões de visita. Segundo Varela, “os cartões de visitas eram gravados a buril em relevo, pelos chamados ‘abridores de chapa’. Essas impressões continham um relevo, seco ou entintado, que era natural do processo e que não era obtido numa impressão litográfica, por exemplo. Isto dava uma nobreza maior àquele impresso”⁷⁸.

As referências ao maior apreço pelo impresso gravado em metal que pelo litografado eram comuns nas publicações desta época. Certamente a materialidade da tinta impressa através da incisão no metal, que produz uma leve saliência sobre a superfície do papel, torna-se, no caso dos referidos impressos, um aspecto diferencial quando comparados à impressão planográfica da litografia. Além deste aspecto, acredito que o talho-doce, mesmo quando definitivamente destinado às impressões comerciais, mantinha um caráter “artesanal” que se tornava ainda mais latente quando comparado ao recém descoberto processo litográfico, cujo nascimento acompanha a própria mentalidade industrial. Este artesanato torna-se inegável quando se compara a impressão em série de uma gravura em metal e de uma litografia, que nesta época já estava em vias de ser feita em prensas a vapor.

No que diz respeito à xilogravura, a natureza de sua impressão, homóloga à tipográfica, correspondia plenamente aos interesses da imprensa. Desta feita, como vimos, até os primeiros anos do século XX, encontramos sua aplicação em periódicos, mesmo depois destes já utilizarem alternativas mais sofisticadas. É o caso das xilogravuras saídas no *Jor-*

⁷⁶ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 268. Grifo meu.

⁷⁷ Idem. p. 269.

⁷⁸ VARELA, Marcos Baptista. Entrevista para esta dissertação.

nal do Comércio (figuras 3.9, 3.10 e 3.12). A afinidade da xilogravura com a tipografia e sua própria simplicidade técnica fizeram com que muitos editores apelassem para a mão de obra improvisada de um funcionário que demonstrasse uma maior habilidade manual ou disposição para obter certas matrizes reproduzíveis.

Outra questão em relação aos trabalhos gráficos oitocentista, no Rio, é a existência ou inexistência de uma gravura “de arte” neste período. Indubitavelmente os trabalhos publicados pela indústria gráfica oitocentista no Rio são de extrema qualidade técnica e estética. Não obstante, estas obras estão por demais vinculadas à possibilidade reprodutiva das técnicas gráficas para assumirem um caráter de gravura “desinteressada”. Conforme aponta Ferreira, podemos observar, entre os gráficos que arriscaram-se nas belas artes e os pintores que experimentaram a litografia e outras técnicas de reprodução de imagens, uma indecisão e mesmo uma incapacidade em assumir a figura de um artista-gravador; uma incapacidade em inaugurar a gravura de criação⁷⁹.

O debate entre indústria e arte está sempre presente na história da gravura. Com a palavra, Varela:

“A imagem gráfica sempre teve esses dois pesos, esses dois aspectos: uma função artística propriamente dita: a beleza em si da imagem; e seu lado prático. (...) Toda a obra gráfica do Dürer, pelo que se sabe, era vendida em barraquinhas de feiras, como o cordel de hoje. Aqueles impressos eram vendidos pela esposa dele como se fossem santinhos de igreja. Essa era sua função original. Depois, até com uma rapidez muito grande, foi atribuída a estes impressos uma função artística. (...) Na gravura, esse aspecto se colocou de maneira muito presente porque ela sempre teve a função de divulgação, de multiplicação da imagem. Então surgem as questões: “é arte aplicada?”, “é arte utilitária?”. E vão se criando vários nomes para distinguir uma coisa da outra, diferenciar o que é arte aplicada e o que não é, o que é menos arte e o que é mais arte, colocando uma escala de valores que, na verdade, tem uma importância relativa, pois varia com o tempo. Os cartazes de Toulouse-Lautrec, que na época não tinham outro intuito senão o de vender uma mercadoria cultural, são hoje valorizados porque foram feitos por este artista”.

Diante da impossibilidade de se caracterizar seguramente os casos e momentos em que há um entendimento essencialmente “livre” do uso das técnicas de reprodução de imagens, considera-se a implantação dos processos fotomecânicos como um marco deflagrador de tal atitude.

Como aponta Ivins Jr., a difusão destes processos, ao afastar os fazeres artesanais da utilização aplicada, revela que até então, a gravura havia sido direcionada a aplicações informativas e documentais, muito mais do que propriamente expressivas. Segundo este

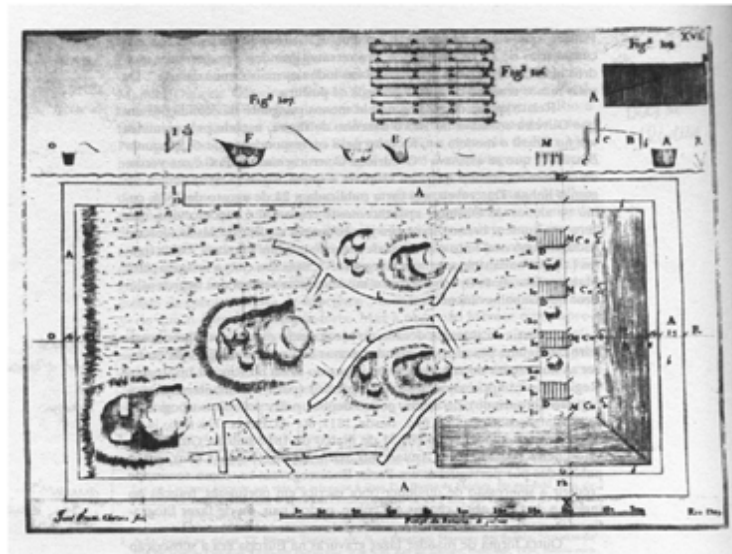
⁷⁹ FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit., p. 251.

autor, também na Europa, antes da fotografia, pode-se dizer que eram poucas as pessoas que tinham consciência da diferença entre expressão gráfica e a comunicação gráfica de informações e fatos. Até então,

“a profunda diferença entre criar algo e fazer um relato sobre a qualidade ou o caráter de algo não havia sido percebida. Os homens que realizavam-nas haviam ido para as mesmas escolas de arte, cursado as mesmas disciplinas e aprendido as mesmas técnicas. Eram todos classificados como artistas e o público aceitava-os como tais, ainda que distinguisse entre um bom e um mau artista”⁸⁰.

No Brasil, este processo, que se deu após a virada para o século XX, seria acompanhado pelo entendimento essencialmente plástico representado pelas obras dos pioneiros: Carlos Oswald, Raimundo, Celia Anita Malfatti e Lasar Segall, na gravura em metal; Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, na xilogravura; e, pouco mais tarde, Darel Valença Lins, na litografia.

⁸⁰ “...the profound difference between creating something and making a statement about quality and character of something had not been perceived. The men who did these things had gone to the same art school and learned the same techniques and disciplines. They were all classified as artists and the public accepted them all as such, even if it did distinguish between those it regarded as good and as poor artists”. IVINS JR., William M., op. cit. Pg. 136.



3.1

3.1

Partes de uma Bateria

Burlil, 1749

José Francisco Chaves

Uma das poucas manifestações
de atividades gráficas no Rio

de Janeiro antes da chegada da Corte.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.2



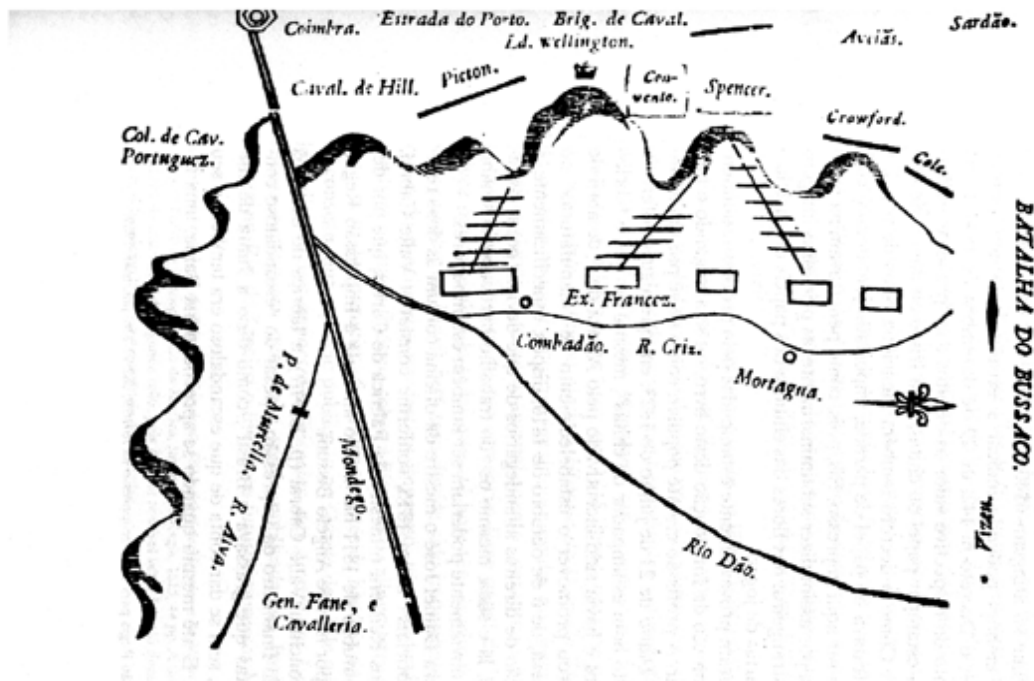
3.3

3.2, 3.3

Anúncios de abridores e estampadores

Xilogravura, 1845

Fulsemann e Domère são dois dos muitos gravadores
estrangeiros que trabalharam com gravura em metal
e em madeira no Rio de Janeiro. Aqui, vemos
alguns dos serviços realizados por estes técnicos.*in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.*



3.4

3.4

Batalha do Buçaco

Xilogravura

Gazeta do Rio de Janeiro, 13/09/1810

Mapa gravado provavelmente

por Braz Sinibaldi.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.5

*Moinho a vapor*Xilogravura - *Diário do Rio de Janeiro*, 1822

O apelo pela imagem e a falta de mão de obra especializada fizeram com que xilogravuras com acento popular passassem a compor os anúncios da época.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.5

3.6

São Sebastião

Litografia, 1818.

Uma das raras gravuras conhecidas de Pallière.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.6

3.7

Ilustração para livro técnico

Litografia, 1827.

Um dos trabalhos feitos por Seteinmann durante seu período no Arquivo Nacional.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.7

3.8, 3.9

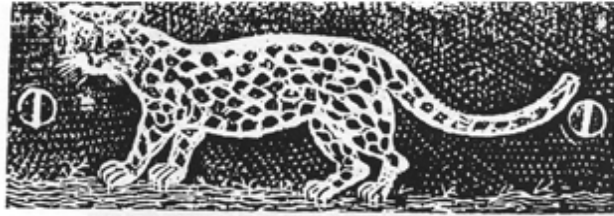
*Onça e Cobra**Jornal do Comércio*, 1838

A publicação de xilografuras de fatura popular nos periódicos se estende durante quase todo o século XIX.

Estas trazem as marcas dos parafusos e pregos que as sustinham sobre mesa tipográfica.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.8



3.9



3.10

*Leiloeiro**Jornal do Comércio*, 1831

Algumas xilos demonstram terem sido feitas com goivas apropriadas e não com simples canivetes.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.10

3.11

História Natural dos Anímaes

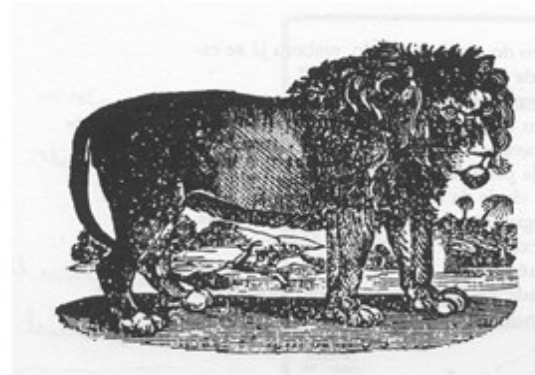
Xilogravura estereotipada

Jornal do Comércio, 1837.A partir deste anos, este periódico
passou a publicar matrizes

estereotipadas importadas, como esta.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.11



3.12



3.12

Cão

Xilogravura,

Jornal do Comércio, 1846.Mesmo depois de adotada
a importação de matrizes,
apelava-se para a fatura local.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.13

3.13

Praça de Barbacena

Litografia, 1845

Heaton & Rensburg.

Além de se dedicar ao campo dos impressos comerciais, como todas as oficinas da época, esta firma publicou diversas paisagens e retratos. A maior parte das vezes, estes eram gravados a partir de outros artistas.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.14

3.14

Lanterna Mágica

Litografia, 1844

Raphael Mendes de Carvalho.

O famoso caricaturista português colaborou para esta e outras publicações da época.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.15

3.15

Rótulo para Imperial Fábrica de Chocolate a Vapor Andalus.

Litografia, s/ data.

Rafael Bordallo Pinheiro.

Impresso em Paris.

in CARDOSO, Rafael (org.), *O design Brasileiro antes do design.*

3.16

A Semana Ilustrada

17/04/1864

Capa impressa em litografia.

Os irmãos anunciam que a partir de então, a revista será ilustrada com as gravuras produzidas pelos alunos do Instituto.

3.16



in ANDRADE, Joaquim Marçal Ferrerira de, *História da Fotorreportagem no Brasil*.

3.17

História Natural Popular dos Animais

Xilogravura de topo, 1865

Instituto Artístico.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.17



3.18



3.18

Revista Ilustrada, 01/01/1876
 Publicação de Angelo Agostini.
 in ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de,
História da Fotorreportagem no Brasil.

3.19

As Aventuras de Zé Caipora, trecho
 Com este personagem, Agostini tornou-se
 o pioneiro nas histórias em quadrinhos
 no Brasil.
 in PATATI, Carlos & BRAGA, Flávio, op. cit.

3.19





3.20



3.21

3.20

Ilustração do Brazil, 29/07/1876

Primeiro número.

Abaixo, retrato da Princesa Isabel, do Conde d'Eu e do filho do casal.

Matrizes de xilogravura de topo estereotipada, como esta, foram importadas pelo editor Charles F. Vivaldi.

in CARDOSO, Rafael (org.), *Design brasileiro antes do design*.

3.21

Ilustração do Brazil, outubro de 1878.

Xilogravura aberta no Rio por Ad. Hirsch retratando o ministro do império Leônício de Carvalho.

in CARDOSO, Rafael (org.), *Design brasileiro antes do design*.



3.22



3.23

3.22

A Pulga, detalhe

Xilogravura, 1881

Modesto Brocos.

Catálogo da exposição *Canudos - Gravuras de Adir Botelho*

3.23

Tipographia Nacional

Xilogravura a partir de fotografia de Marc Ferrez, 1886.

Ad. Hirsch.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.

3.24

Cypriano Barata

Xilogravura, 1882

Pinheiro.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.24



3.25

3.25

Marinha

Xilogravura a partir de desenho de E. Rouède, 1887

A Pinheiro.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.26

3.26

Machado de Assis

Xilogravura a partir de fotografia, 1886

Villas Boas.

in FERREIRA, Orlando da Costa, op. cit.



3.27



3.28



3.29



3.30

3.27

A Semana, 2 de setembro de 1893.

3.28

A Cigarra, 23 de maio de 1895.

3.29

Revista da Semana, 20 de maio de 1900.

3.30

Revista da Semana, 24 de junho de 1900.

Imagens retiradas de ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de,
História da Fotorreportagem no Brasil.