

Tese de Doutorado

Revistas como exposições:  
Arte do Espetáculo e Arte Nova  
(Rio de Janeiro, 1895-1904)

Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-Graduação em Educação



Michele Bete Petry

**REVISTAS COMO EXPOSIÇÕES:  
ARTE DO ESPETÁCULO E ARTE NOVA  
(RIO DE JANEIRO, 1895 – 1904)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Educação.  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz

Florianópolis/SC  
2016

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

Petry, Michele Bete

Revistas como exposições: Arte do Espetáculo e Arte Nova (Rio de Janeiro, 1895-1904) / Michele Bete Petry; orientador, Alexandre Fernandez Vaz - Florianópolis, SC, 2016.

319 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós Graduação em Educação.

Inclui referências

1. Educação. 2. Revistas. 3. Exposições. 4. Arte Gráfica. I. Vaz, Alexandre Fernandez. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Michele Bete Petry

**REVISTAS COMO EXPOSIÇÕES: ARTE DO ESPETÁCULO E  
ARTE NOVA (RIO DE JANEIRO, 1895-1904)**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Educação”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 22 de fevereiro de 2016.

---

Profa. Dra. Ione Valle  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz  
Orientador - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Mário César Coelho  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

---

Prof. Dr. Emerson César de Campos  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

---

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



## AGRADECIMENTOS

Registro meus agradecimentos aos professores Alexandre Fernandez Vaz, por orientar e participar da construção deste trabalho; Mário César Coelho e Jason de Lima e Silva, pelas contribuições oferecidas na banca de qualificação e em outras conversas; Victor Andrade de Melo, por discutir aspectos fundamentais da tese; Paulo Knauss, pelas questões apontadas no XXVIII Simpósio Nacional de História - Anpuh; Cícero de Almeida, por conceder entrevista sobre a exposição *A cidade idealizada*; Mme Évanghélia Stead, por me receber no “Séminaire Interdisciplinaire et Interuniversitaire du TIGRE - Réseaux des revues artistiques et littéraires en Europe (1860 – 1930)”, quando pude ter acesso às discussões e bibliografias atualizadas. Também agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa com concessão de bolsas DS e PDSE, sendo esta última para a realização de estágio sanduíche na École Normale Supérieure, em Paris, e Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, em Saint-Quentin, na França, entre agosto de 2013 e julho de 2014; Fundação Biblioteca Nacional – Brasil e Fundação Casa de Rui Barbosa, por disponibilizarem as revistas para consulta; Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Leopold Museum e Centro Cultural Justiça Federal, por permitirem a realização dos registros fotográficos; Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea, pela oportunidade de formação desde 2007. Também sou grata aos familiares e amigos, em particular, Iduina, pela presteza, Franciele, pela leitura do trabalho e Oto, pelo incentivo; Stefan, por auxiliar na delimitação do tema; Lívia, Rafaela, Elisiana e Lucésia, pelo apoio constante; e, em especial, Argus Romero, meu companheiro, por compartilhar, com críticas e sugestões, o processo de escrita desta tese e tudo o que ela significa.



Estou desempacotando minha biblioteca. Sim, estou. Os livros, portanto, ainda não estão nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não os envolve. Tampouco posso passar ao longo de suas fileiras para, na presença de ouvintes amigos, revisitá-los. Nada disso vocês têm de temer. Ao contrário, devo pedir-lhes que se transfiram comigo para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre as pilhas de volumes trazidos de novo à luz do dia após uma escuridão de dois anos justamente, a fim de, desde o início, compartilhar comigo um pouco da disposição de espírito – certamente não elegíaca, mas, antes, tensa, - que estes livros despertam no autêntico colecionador. Pois quem lhes fala é um deles e, no fundo, está falando só de si (BENJAMIN, 1987, p. 227).



## RESUMO

Apresentando como tese a ideia de que as revistas teriam funcionado como exposições da arte gráfica no final do século XIX e início do século XX, elegemos como objeto de estudo a presença da *Art Nouveau* na arte gráfica brasileira, particularmente do Rio de Janeiro, entre os anos de 1895 e 1904. Para tanto, analisamos as suas publicações nas revistas *A Cigarra* (1895), *O Mercurio* (1898), *Revista da Semana* (1900) e *O Malho* (1902-1904) e, como aporte conjuntural, três exposições contemporâneas que dizem respeito ao recorte temporal e temático desta pesquisa, sendo elas “*Paris 1900: a cidade espetáculo*”, “*Viena 1900: a coleção Leopold*” e “*A cidade idealizada: o Rio de Janeiro através dos cartões postais (1900-1930)*”. Na medida em que propomos uma aproximação entre as revistas e as exposições, realizamos uma análise expográfica sobre as primeiras, apontando como desdobramento da tese a possibilidade de realizar uma história da revista como história da arte, neste caso, a qual diz respeito à identificação de uma Arte do Espetáculo que se diferencia de uma Arte Nova, podendo esta ser considerada como outra arte moderna antes do Modernismo.

**Palavras-chave:** Revistas. Exposições. Arte Gráfica.



## ABSTRACT

Introducing that some magazines had been working out as expositions for graphic arts in the end of nineteenth century and in the beginning of twentieth century, this thesis researches the presence of *Art Nouveau* in Brazilian graphic arts, especially in Rio de Janeiro, between 1895 and 1904. In order to accomplish this purpose the work have analyzed the magazines *A Cigarra* (1895), *O Mercurio* (1898), *Revista da Semana* (1900) and *O Malho* (1902-1904), and also three contemporary exhibitions related temporal and thematically with this work: “*Paris 1900, The City of Spectacle*”, “*Vienna 1900: Leopold Collection*” and *Idealized City: Rio de Janeiro in Postcards (1900-1930)*”. Proposing an approximation between magazines and exhibitions, we have done an expographic analysis about the former to defend, as implication of the thesis, that it would be possible to have a magazine history as art history. This means that Spectacle Art and *Art Nouveau* turn way each other, which could mean the last as another kind of modern art before Modernism.

**Keywords:** Magazines. Exhibitions. Graphic Art.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - *A Cigarra*, 30/05/1895, nº 4, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 48
- Figura 2 - *A Cigarra*, 06/06/1895, nº 5, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 49
- Figura 3 - *A Cigarra*, 11/07/1895, nº 10, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 50
- Figura 4 - *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 51
- Figura 5 - *A Cigarra*, 25/09/1895, nº 21, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 52
- Figura 6 - Localização do Theatro Lyrico. Fonte: Centro Técnico de Artes Cênicas. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/>. Acesso em: 22/12/15. 53
- Figura 7 - Localização do Theatro Apollo. Fonte: Centro Técnico de Artes Cênicas. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/>. Acesso em: 22/12/15. 54
- Figura 8 - *A Cigarra*, 28/11/1895, nº 30, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 54
- Figura 9 - *A Cigarra*, 25/07/1895, nº 12, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 56
- Figura 10 - *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 57

- Figura 11 - *A Cigarra*, 31/10/1895, nº 26, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 59
- Figura 12 - *A Cigarra*, 07/11/1895, nº 27, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 60
- Figura 13 - *A Cigarra*, 04/12/1895, nº 31, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 62
- Figura 14 - *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 64
- Figura 15 - *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 66
- Figura 16 - *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 67
- Figura 17 - *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 67
- Figura 18 - *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p. 3. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 69
- Figura 19 - *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 70
- Figura 20 - *O Mercurio*, 04/10/1898, nº 65, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

- <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 71
- Figura 21- *Revista da Semana*, 07/10/1900, nº 21, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 72
- Figura 22 - *O Mercurio*, 12/09/1898, nº 46, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 73
- Figura 23 - *O Mercurio*, 31/08/1898, nº 38, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 73
- Figura 24 - *O Mercurio*, 10/08/1898, nº 21, p. 3. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 74
- Figura 25 - *O Mercurio*, 17/08/1898, nº 26, p. 1. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 74
- Figura 26 - *O Mercurio*, 23/08/1898, nº 31, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 74
- Figura 27 - *O Mercurio*, 24/09/1898, nº 57, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 75
- Figura 28 - *O Mercurio*, 01/10/1898, nº 63, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 75
- Figura 29 - *O Mercurio*, 08/10/1898, nº 69, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 76

Figura 30 - <i>O Mercurio</i> , 16/09/1898, nº 50, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	77
Figura 31 - <i>O Mercurio</i> , 05/10/1898, nº 66, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	80
Figura 32 - <i>O Mercurio</i> , 01/10/1898, nº 63, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	85
Figura 33 - <i>O Mercurio</i> , 01/10/1898, nº 63, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	86
Figura 34 - <i>Divan Japonais</i> , 1893. Henri de Toulouse-Lautrec, Fonte: BEAUX ARTS EDITIONS, 2014, p. 29.	96
Figura 35 - <i>O Mercurio</i> , 27/07/1898, nº 9, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <a href="http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros">http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros</a> . Acesso em: 18/12/15.	96
Figura 36 - <i>O Mercurio</i> , junho/1898, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	99
Figura 37 - Detalhe em cores da capa de <i>O Mercurio</i> , junho/1898, nº 1, p. 1. Fonte: Fotografia de A REVISTA no BRASIL, 2000, p. 233. Fundação Biblioteca Nacional.	99
Figura 38 - Mapa das Salas de Espetáculo em torno da <i>Revue Blanche</i> . Fonte: BOURRELIER, 2007, p. 277.	100
Figura 39 - <i>Vue panoramique de l'exposition universelle de 1900</i> . Baylac. Fonte: BEAUX ARTS EDITIONS, 2014, p. 8-9.	105
Figura 40 - <i>Palais de l'électricite</i> . Fonte: BEAUX ARTS EDITIONS, 2014, p. 14-15.	106

Figura 41 - <i>La grande attraction nouvelle de l'exposition</i> . Louis Galice. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Paris 1900</i> , 24/07/2014. Acervo Pessoal.	108
Figura 42 - O cinematógrafo na exposição <i>Paris 1900</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>Paris 1900</i> , 24/07/2014. Acervo Pessoal.	108
Figura 43 - <i>La samaritaine</i> , 1897. Mucha. Fonte: MUCHA, 2013, p. 48.	109
Figura 44 - <i>Gismonda</i> , 1894. Mucha. Fonte: MUCHA, 2013, p. 45.	109
Figura 45 - <i>Projet pour la porte monumentale de l'exposition universelle de 1900</i> , em torno de 1898. Rene Binet. Fonte: BEAUX ARTS EDITIONS, 2014, p. 11.	111
Figura 46 - Audiovisual com a performance de Loie Fuller. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Paris 1900</i> , 24/07/2014. Acervo Pessoal.	112
Figura 47 - <i>La nature</i> , 1899-1900. Mucha. Fonte: BEAUX ARTS EDITIONS, 2014, p. 43.	113
Figura 48 - Cartaz para a exposição da Secessão, 1901. Ferdinand Andri. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	120
Figura 49 - Cartaz para a exposição da Secessão, 1902. Alfred Roller. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	120
Figura 50 - Capa para Blanco y Negro, 30/05/1903. Juan Gris. Fonte: McCULLY, 2005, p. 50.	122
Figura 51 - Retrato de Adele Bloch-Bauer I, 1907. Gustav Klimt. Fonte: NÉRET, 2013, p. 62.	125
Figura 52 - Fotografias de Klimt e Flögue. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	126

Figura 53 - Cartão-postal Rio de Janeiro – Avenida Central. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	132
Figura 54 - Cartão-postal Rio de Janeiro – Avenida Central. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	132
Figura 55 - Cartão-postal Rio de Janeiro ( <i>Brésil</i> ) – <i>Quai du port (en construction)</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	133
Figura 56 - Cartão-postal Rio de Janeiro ( <i>Brésil</i> ) – <i>Le port – Quai et magasins, inaugurées en Décembre 1907</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	133
Figura 57 - Cartão-postal Rio-de-Janeiro ( <i>Brésil</i> ) - <i>Grands travaux de Rio-de-Janeiro Une des nouvelles avenues (Mangue) 1907</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	134
Figura 58 - Cartão-postal Avenida do Mangue – Rio de Janeiro. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	134
Figura 59 - Cartão-postal Rio de Janeiro, Brazil. Tribunal Supremo. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	136
Figura 60 - Cartão-postal Rio de Janeiro, Avenida Rio Branco. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	137
Figura 61 - Cartão-postal Morro do Castelo – Rio de Janeiro. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	138
Figura 62 - Cartão-postal Rio de Janeiro – Palácio Monroe. Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	138

- Figura 63 - Cartão-postal Avenida Beira-mar, Botafogo – Rio de Janeiro. Fonte: Fotografia da Exposição *A Cidade Idealizada*, 18/03/2015. Acervo Pessoal. 141
- Figura 64 - Cartão-postal Uma vista de Botafogo – Rio-Brasil. Fonte: Fotografia da Exposição *A Cidade Idealizada*, 18/03/2015. Acervo Pessoal. 141
- Figura 65 - Rio – Copacabana – Ipanema. Fonte: Fotografia da Exposição *A Cidade Idealizada*, 18/03/2015. Acervo Pessoal. 142
- Figura 66 - Cartão-postal Rio - Entrada da Barra, vista de Copacabana. Fonte: Fotografia da Exposição *A Cidade Idealizada*, 18/03/2015. Acervo Pessoal. 142
- Figura 67 - *Revista da Semana*, 03/06/1900, nº 3, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 146
- Figura 68 - *Revista da Semana*, 08/07/1900, nº 8, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 146
- Figura 69 - *Revista da Semana*, 08/07/1900, nº 8, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 148
- Figura 70 - *Revista da Semana*, 19/08/1900, nº 14, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 149
- Figura 71 - *Revista da Semana*, 04/11/1900, nº 25, p. 10. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 151
- Figura 72 - *Revista da Semana*, 25/11/1900, nº 28, p. 11. Fonte:

- Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 152
- Figura 73 - *Revista da Semana*, 23/09/1900, nº 19, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 153
- Figura 74 - *Revista da Semana*, 17/06/1900, nº 5, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 156
- Figura 75 - *Revista da Semana*, 02/09/1900, nº 16, p. 9. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 157
- Figura 76 - *O Malho*, 15/11/1902, nº 9, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 160
- Figura 77 - *O Malho*, 04/04/1903, nº 29, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 160
- Figura 78 - *Tagarela*, 26/12/1903, nº 67, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 161
- Figura 79 - Gioventù, 1898. Visconti. Fonte: RIBEIRO, 2013, p. 39. 163
- Figura 80 - Moringa. Visconti. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 26/12/2015. 165
- Figura 81 - Estudo prato em cerâmica. Visconti. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em:

- <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 26/12/2015. 165
- Figura 82 - Cartaz Companhia Antarctica. Visconti. Fonte: Projeto Eliseu Visconti. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>. Acesso em: 26/12/2015 165
- Figura 83 - Selos para o concurso dos Correios, 1904. Visconti. Fonte: *Kosmos*, fevereiro/1904, nº 2, p. 23. Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 16/01/16. 165
- Figura 84 - *O Malho*, 11/07/1903, nº 43, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 169
- Figura 85 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 170
- Figura 86 - *O Malho*, 18/10/1902, nº 5, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 171
- Figura 87 - *O Malho*, 19/03/1904, nº 79, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 172
- Figura 88 - *Méditation*, 1897. Grasset. Fonte: RESTELLINI, 2013, p. 18. 173
- Figura 89 - *Affiche pour l'exposition d'art décoratif de la Grafton Gallery de Londres*, 1893. Grasset. Fonte: RESTELLINI, 2013, p. 34. 173
- Figura 90 - *O Malho*, 06/02/1904, nº 73, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 176
- Figura 91 - *O Malho*, 25/07/1903, nº 45, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 177

- Figura 92 - *O Malho*, 15/11/1902, nº 9, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 178
- Figura 93 - *O Malho*, 10/01/1903, nº 17, p. 15. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 179
- Figura 94 - *O Malho*, 30/05/1903, nº 37, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 180
- Figura 95 - *Affiche pour le Salon des Cent*, 1894. Grasset. Fonte: RESTELLINI, 2013, p. 35. 181
- Figura 96 - *O Malho*, 10/01/1903, nº 17, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 182
- Figura 97 - *O Malho*, 11/07/1903, nº 43, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 183
- Figura 98 - *O Malho*, 04/04/1903, nº 29, p. 32. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 185
- Figura 99 - *O Malho*, 02/05/1903, nº 33, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 185
- Figura 100 - *O Malho*, 04/10/1902, nº 3, p. 22. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 26/12/15. 185
- Figura 101 - *O Malho*, 06/06/1903, nº 38, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 26/12/15. 185
- Figura 102 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 5. Fonte: Biblioteca

- Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 187
- Figura 103 - *O Malho*, 11/10/1902, nº 4, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 188
- Figura 104 - *O Malho*, 04/10/1902, nº 3, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 190
- Figura 105 - *O Malho*, 19/09/1903, nº 53, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 191
- Figura 106 - *O Malho*, 28/02/1903, nº 24, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 193
- Figura 107 - *O Malho*, 28/03/1903, nº 28, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 194
- Figura 108 - *O Malho*, 16/04/1904, nº 83, p. 15. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 195
- Figura 109 - *O Malho*, maio/1903, nº 34, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 196
- Figura 110 - *O Malho*, 04/04/1903, nº 29, p. 29. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 197
- Figura 111 - Planta do primeiro andar do *Petit Palais*. Fonte: <http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/plan-du-musee>. Acesso em: 28/12/15. 204
- Figura 112 - Exposição *Paris 1900*. Fonte: Fotografia da Exposição *Paris 1900*, 24/07/2014. Acervo Pessoal. 204

Figura 113 - Exposição <i>Paris 1900</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>Paris 1900</i> , 24/07/2014. Acervo Pessoal.	204
Figura 114 - Morte e vida, 1910. Klimt. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	209
Figura 115 – Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	209
Figura 116 - Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	210
Figura 117 – Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt. Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	210
Figura 118 - Vista da Exposição <i>Viena 1900</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>Viena 1900</i> , 21/07/2014. Acervo Pessoal.	211
Figura 119 - Mapa do MQ de Viena. Fonte: GUIDE MUSEUMSQUARTIER WIEN, p. 8. Disponível em: <a href="http://www.mqw.at/">http://www.mqw.at/</a> . Acesso em: 15/11/2015.	211
Figura 120 - Leopold Museum. Projeto de Ortner & Ortner Baunkunst. Fonte: <a href="http://divisare.com/projects/259785-Ortner-Ortner-Baukunst-Leopold-Museum">http://divisare.com/projects/259785-Ortner-Ortner-Baukunst-Leopold-Museum</a> . Acesso em: 28/12/15.	216
Figura 121 - Leopold Museum. Projeto de Ortner & Ortner Baunkunst. Fonte: <a href="http://divisare.com/projects/259785-Ortner-Ortner-Baukunst-Leopold-Museum">http://divisare.com/projects/259785-Ortner-Ortner-Baukunst-Leopold-Museum</a> . Acesso em: 28/12/15.	216
Figura 122 - Exposição <i>A cidade idealizada</i> . Fonte: Fotografia da Exposição <i>A Cidade Idealizada</i> , 18/03/2015. Acervo Pessoal.	218
Figura 123 - Ilustração da fábula A Cigarra e a Formiga. Gustave Doré. Fonte: SOUZA, 2008, p. 22.	226
Figura 124 - <i>A Cigarra</i> , 09/05/1895, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca	

- Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 227
- Figura 125 - *A Cigarra*, 29/08/1895, nº 17, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 229
- Figura 126 - *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 231
- Figura 127 - *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 233
- Figura 128 - *A Cigarra*, 25/07/1895, nº 12, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 233
- Figura 129 - *A Cigarra*, 30/05/1895, nº 4, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 233
- Figura 130 - *A Cigarra*, 08/08/1895, nº 14, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 233
- Figura 131 - *Gazeta de Noticias*, 21/11/1895, nº 325, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 234
- Figura 132 - Detalhe *Gazeta de Noticias*, 21/11/1895, nº 325, p. 2. 234
- Figura 133 - *Gazeta de Noticias*, 28/06/1895, nº 179, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 235
- Figura 134 - Detalhe *Gazeta de Noticias*, 28/06/1895, nº 179, p.

1.	235
Figura 135 - <i>Gazeta de Noticias</i> , 30/05/1895, nº 150, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	236
Figura 136 - Detalhe <i>Gazeta de Noticias</i> , 30/05/1895, nº 150, p. 1.	236
Figura 137 - Estrutura da capa da revista <i>A Cigarra</i> . Fonte: FONSECA, 2012, p. 167.	237
Figura 138 - <i>A Cigarra</i> , 09/05/1895, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	237
Figura 139 - Estrutura das páginas 4 e 5 da revista <i>A Cigarra</i> . Fonte: FONSECA, 2012, p. 167.	238
Figura 140 - <i>A Cigarra</i> , 16/05/1895, nº 2, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	238
Figura 141 - <i>A Cigarra</i> , 16/05/1895, nº 2, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	238
Figura 142 - <i>A Cigarra</i> , 12/09/1895, nº 19, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	239
Figura 143 - <i>A Cigarra</i> , 12/09/1895, nº 19, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	239
Figura 144 - Estrutura da página 8 da revista <i>A Cigarra</i> . Fonte: FONSECA, 2012, p. 167.	240
Figura 145 - <i>A Cigarra</i> , 24/10/1895, nº 25, p. 8. Fonte: Biblioteca	

- Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 240
- Figura 146 - Estrutura das páginas 2 e 3 da revista *A Cigarra*. Fonte: FONSECA, 2012, p. 167. 240
- Figura 147 - *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 241
- Figura 148 - *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 241
- Figura 149 - Estrutura das páginas 6 e 7 da revista *A Cigarra*. Fonte: FONSECA, 2012, p. 167. 241
- Figura 150 - *A Cigarra*, 15/08/1895, nº 15, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 242
- Figura 151 - *A Cigarra*, 15/08/1895, nº 15, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 242
- Figura 152 - *O Mercurio*, 13/09/1898, nº 47, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 243
- Figura 153 - *O Mercurio*, 05/08/1898, nº 17, p. 1. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 243
- Figur 154 - *O Mercurio*, 13/10/1898, nº 72, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 243
- Figura 155 - *O Mercurio*, 13/10/1898, nº 72, p. 3. Fonte:

- Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 243
- Figura 156 - *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 244
- Figura 157 - *O Mercurio*, 06/08/1898, nº 18, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15. 244
- Figura 158 - *O Mercurio*, 07/10/1898, nº 68, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 244
- Figura 159 - *O Mercurio*, 07/10/1898, nº 68, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 244
- Figura 160 - *O Mercurio*, 19/09/1898, nº 52, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 245
- Figura 161 - *O Mercurio*, 19/09/1898, nº 52, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 245
- Figura 162 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 245
- Figura 163 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 248

- Figura 164 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 248
- Figura 165 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 253
- Figura 166 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 253
- Figura 167 - *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 253
- Figura 168 - *O Mercurio*, 17/10/1898, nº 75, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 263
- Figura 169 - *O Mercurio*, 18/10/1898, nº 76, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 263
- Figura 170 - Detalhe da Planta da Cidade do Rio de Janeiro em 1902. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Acervo Digital. <https://bndigital.bn.br/acervodigital/>. Acesso em: 28/12/15. 268
- Figura 171 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 270
- Figura 172 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 271
- Figura 173 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 3. Fonte:

Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira.  
Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 271

Figura 174 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 7, p. 4 e 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 272

Figura 175 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 273

Figura 176 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 273

Figura 177 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 8, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 274

Figura 178 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 275

Figura 179 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 275

Figura 180 - *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 277

Figura 181 - *Revista da Semana*, 12/08/1900, nº 13, p. 8. Fonte:

- Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 277
- Figura 182 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 279
- Figura 183 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 280
- Figura 184 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 280
- Figura 185 - *O Malho*, 25/10/1902, nº 6, p. 12. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 281
- Figura 186 - *O Malho*, 27/12/1902, nº 15, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 281
- Figura 187 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 282
- Figura 188 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 282
- Figura 189 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 285
- Figura 190 - *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 285
- Figura 191 - *O Malho*, 01/11/1902, nº 7, p. 1. Fonte: Biblioteca

Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	287
Figura 192 - <i>O Malho</i> , 20/12/1902, nº 14, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	287
Figura 193 - <i>O Malho</i> , 20/09/1902, nº 1, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	288
Figura 194 - <i>O Malho</i> , 08/11/1902, nº 8, p. 18. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	288
Figura 195 - <i>O Malho</i> , 13/12/1902, nº 13, p. 15. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	290
Figura 196 - <i>O Malho</i> , 20/12/1902, nº 14, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	290
Figura 197 - <i>O Malho</i> , 27/09/1902, nº 2, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	292
Figura 198 - <i>O Malho</i> , 15/11/1902, nº 9, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	292
Figura 199 - <i>O Malho</i> , 29/11/1902, nº 11, p. 28. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	292
Figura 200 - <i>O Malho</i> , 27/09/1902, nº 2, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <a href="http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/">http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/</a> . Acesso em: 18/12/15.	294

- Figura 201 - *O Malho*, 27/09/1902, nº 2, p. 14. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 294
- Figura 202 - *O Malho*, 06/12/1902, nº 12, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 295
- Figura 203 - *O Malho*, 06/12/1902, nº 12, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15. 295
- Figura 204 - Detalhe da Planta da cidade do Rio de Janeiro em 1902. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Acervo Digital. <https://bndigital.bn.br/acervodigital/>. Acesso em: 28/12/15. 296



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BNDigital – Biblioteca Nacional Digital  
CCJF – Centro Cultural Justiça Federal  
CTAC – Centro Técnico de Artes Cênicas  
EGH – Expressões Gráficas de Humor  
FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa  
HDB – Hemeroteca Digital Brasileira  
MQ - MuseumsQuartier Wien  
STF – Supremo Tribunal Federal



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	41
<b>2</b>	<b>UMA ARTE DO ESPETÁCULO NO RIO DE JANEIRO <i>FIN-DE-SIÈCLE</i></b>	47
2.1	A <i>CHRONICA THEATRAL</i> : UMA ESTÉTICA DO ESPETÁCULO	47
2.2	O CARTAZ ARTÍSTICO E O CARTAZ MURAL	65
2.3	A GERAÇÃO <i>CHAT NOIR</i> E OS MESTRES DOS <i>AFFICHES</i>	90
<b>3</b>	<b>O ANO 1900 EM TRÊS EXPOSIÇÕES: A <i>BELLE ÉPOQUE</i> E AS ARTES NA VIRADA DO SÉCULO</b>	103
3.1	PARIS 1900: A CIDADE ESPETÁCULO E A COEXISTÊNCIA DE TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS	103
3.2	VIENA 1900: A CIDADE METRÓPOLE E O <i>JUGENDSTIL</i>	118
3.3	RIO 1900: A CIDADE IDEALIZADA E AS FOTOGRAFIAS DE CARTÕES-POSTAIS	128
<b>4</b>	<b>UMA ARTE NOVA NO RIO DE JANEIRO <i>DÉBUT-DE-SIÈCLE</i></b>	145
4.1	AS DECORATIVAS: ECOS NO CORCOVADO E A CAPITAL <i>ART-NOUVEAU</i>	145
4.2	AS CONTEMPLATIVAS: A FIGURA FEMININA E A NATUREZA	170
4.3	UMA ESTÉTICA DO BELO NO GROTESCO	186
<b>5</b>	<b>O ANNO I EM QUATRO REVISTAS: A PRESENÇA DA ARTE</b>	201
5.1	LUGARES E MODO DE EXPOR	201
5.2	CRÔNICA E PROPAGANDA: ARTE DO ESPETÁCULO NAS REVISTAS A <i>CIGARRA</i> (1895) E O <i>MERCURIO</i> (1898)	221
5.3	CRÍTICA E HUMOR: ARTE NOVA NA <i>REVISTA DA SEMANA</i> (1900) E O <i>MALHO</i> (1902)	269
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – POR UMA HISTÓRIA DA REVISTA COMO HISTÓRIA DA ARTE</b>	297
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	299



## 1. INTRODUÇÃO

Quando, em 1895, surge em revistas do Rio de Janeiro uma arte gráfica marcadamente diferente daquela que vigorara até a geração de Angelo Agostini<sup>1</sup> (1843-1910), a imprensa não poupara elogios ao autor. Nas páginas da *Gazeta de Notícias*, diversas foram as referências ao nome de Julião Félix Machado (1863-1930), português, recém-chegado à capital do Brasil. Tendo trabalhado inicialmente na *Notícia Ilustrada*, dizia-se do seu talento e caráter inovador: “O lapis de Julião Machado tem feito verdadeiros prodígios, apresentando-nos cousa inteiramente nova entre nos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 03/03/1895, nº 62, p. 1). Nesse mesmo período, Julião Machado também colaborava com a *Rio-Revista*, na qual seu trabalho fora qualificado como originalíssimo: “O bello frontispicio é devido ao originalissimo lapis de Julião Machado, o valente desenhista que facilmente conquistou em nosso meio artistico o mais lisongeiro e merecido renome” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 07/03/1895, nº 66, p. 1).

Mais tarde, em uma notícia datada de 02 de setembro de 1930, recuperada por Luciano Magno (2012, p. 472) do *Jornal do Commercio*, os desenhos de Julião Machado publicados na revista *A Bruxa*<sup>2</sup> foram associados aos do tcheco Alphonse Maria Mucha (1860-1939), pois se afirmava que “eram qualquer coisa no gênero Mucha, que então impressionava Paris, com a coleção de *affiches* de Sarah Bernhardt”<sup>3</sup> (*Apud* MAGNO, 2012, p. 472). Possivelmente em razão desta passagem, republicada no livro “História da Caricatura brasileira”, Magno (2012, p. 470) assim os caracteriza: “Mas essa nova tendência, da legenda espirituosa, do desenho decorativo, limpo e elegante, de

---

<sup>1</sup>Para uma breve apresentação do artista, veja-se: FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.211-212. Para um estudo sobre Angelo Agostini, consultar: MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini*: a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910. São Paulo, Devir Livraria, 2011.

<sup>2</sup>Para um estudo sobre a revista *A Bruxa*, veja-se: FONSECA, Letícia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa*: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado. Tese de Doutorado, PUC-Rio: 2012.

<sup>3</sup>Para um estudo sobre Sarah Bernhardt (1844-1923), consulte-se: MOURA, Monize Oliveira. *Sarah Bernhardt vue du Bresil (1886-1905)*. Tese para a obtenção do título de Doutorado da Université de Versailles – St-Quentin-en-Yvelines e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Paris, 13 de novembro de 2015.

cunho francês, seria reforçada ainda mais pela chegada do português Julião Machado”.

De modo semelhante, a historiadora Isabel Lustosa aborda a participação de Julião Machado em periódicos do Rio de Janeiro. Em “Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade” (LUSTOSA, 2009, p. 39), por exemplo, a autora atribui a Julião Machado as transformações pelas quais passara a caricatura brasileira no final do século XIX, afirmando o seguinte: “A inovação que Julião Machado trouxe para a caricatura brasileira estava na limpeza do traço, na simplicidade do desenho, suplantando de vez a escola de Agostini”. Ainda, em “*La caricature brésilienne: aspects notables de son histoire*”<sup>4</sup>, Lustosa (2013, p. 328) sustenta que “Machado inaugura a era da caricatura ao traço na imprensa brasileira e impõe um estilo mais sintético e elaborado, visivelmente influenciado pelos *affiches Art Nouveau* de Mucha”.<sup>5</sup>

Fazendo uma leitura de Lustosa, na tese de doutorado intitulada “As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado”, Letícia Pedruzzi Fonseca (2012, p. 141) corrobora a ideia de que sua produção artística estava baseada em uma nova estética: “Com Julião Machado e seu traço limpo e simples, uma nova estética foi implantada definitivamente”. Citando a pesquisadora Denise Mattar, Fonseca retoma a associação entre a produção artística de Julião Machado e a *Art Nouveau*, trazendo outro elemento à discussão, ligado ao entendimento de que houve uma geração de caricaturistas que se desenvolveu a partir dele com um novo traço de inspiração *art nouveau* (MATTAR, 2003 *apud* FONSECA, 2012, p. 246)<sup>6</sup>, entre os quais estariam Raul Pederneiras<sup>7</sup> (1874-1953), Calixto

---

<sup>4</sup>Tradução livre do original: “A caricatura brasileira: aspectos notáveis de sua história”.

<sup>5</sup>Citação original: “Machado inaugure l’ère de la caricature au trait dans la presse brésilienne et impose un style plus synthétique et élaboré, visiblement influencé par les affiches Art Nouveau de Mucha” (LUSTOSA, 2013, p. 328).

<sup>6</sup>Citação na íntegra: “A partir de Julião Machado, pois, toda uma escola de caricaturistas se desenvolveu, apoiada no tripé: técnica zincográfica, temática do cotidiano republicano, com ênfase nas charges de costumes e nos portrait-charges; novo traço de inspiração *art nouveau* [...] No Rio de Janeiro, ligados a essa produção, atuam Cardoso Ayres, Arthur Lucas, Crispim do Amaral, Raul, K.Lixto, Augusto Rocha e Celso Hermínio, culminando em J. Carlos.” (MATTAR, 2003, *apud* FONSECA, 2012, p. 246).

Cordeiro (1877-1957) e J. Carlos (1884-1950), uma afirmação que aparece, também, no trabalho de Lustosa (2013, p. 329): “Sob a influência de Machado, três grandes caricaturistas do começo do século XX fazem sua entrada na imprensa de Rio de Janeiro: R. Pederneiras, K.Lixto e J. Carlos”.

Como podemos observar, na literatura sobre o tema, existe a formação de um campo lexical em torno de três ideias principais. Os termos “a partir de” e “sob a influência de”, empregados, respectivamente, por Mattar (2003) e Lustosa (2013), parecem estar associados aos usos dos termos “nova tendência” (MAGNO, 2012), “inovação” (LUSTOSA, 2009), “inaugura a era” (LUSTOSA, 2013), “nova estética”, “estética inaugurada” (FONSECA, 2012) e “novo traço” (MATTAR, 2003), uma vez que parecem afirmar uma influência de Julião Machado pautada em um mito de origem. Apesar disso, os autores apontam características distintas em sua obra, utilizando, por um lado, os adjetivos de “decorativo” e “cunho francês” (MAGNO, 2012), assim como de “*affiches Art Nouveau* de Mucha”, (LUSTOSA, 2013) e “inspiração Art Nouveau” (MATTAR, 2003) e, por outro, os de “desenho limpo” (MAGNO, 2012), “estilo mais sintético e elaborado” (LUSTOSA, 2013), “limpeza no traço” e de “simplicidade do desenho” (LUSTOSA, 2009), causando, assim, estranheza considerar que um desenho seja, ao mesmo tempo, simples e elaborado, ou, limpo, simples e *Art Nouveau*.

Dessa forma, permeia na historiografia e em outros estudos acerca da produção gráfica no Brasil, entre o final do século XIX e o começo do século XX, uma perspectiva segundo a qual Julião Machado teria inaugurado no país uma nova estética que seria correspondente à *Art Nouveau* e teria influenciado alguns artistas da geração seguinte. Ao que parece, essas ideias estão ligadas, em um primeiro momento, aos registros de originalidade e inovação encontrados em matérias de jornais do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, como as mencionadas no início desta Introdução e, em um segundo momento, às noções que adentram ao longo dos anos por meio do ofício de pesquisadores do tema, como o de Herman Lima, autor do livro *História da Caricatura no Brasil*, de 1963.

A respeito dele, Paulo Knauss (2011, p. 11), por exemplo, afirma que: “Para o estudo da história da caricatura no Brasil, a obra de

---

<sup>7</sup>Veja-se: NERY, Laura. *Cenas da vida carioca*: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio: Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2000.

referência continua sendo o livro de LIMA, Herman”; enquanto Isabel Lustosa (2013, p. 343) reitera que “embora existam numerosos estudos e teses sobre a caricatura publicados no Brasil, até o presente nenhum trabalho ultrapassou a obra de Herman Lima”.<sup>8</sup> De acordo com a autora, ela “estabelece os principais elementos que orientaram desde então os estudos sobre o tema” (LUSTOSA, 2013, p. 343), sendo uma referência em pesquisas sobre as revistas, acerca do que Rafael Cardoso (2011, p. 17) aponta: “Apesar do número crescente de livros e artigos que tangenciam ou transpõem o assunto, as principais fontes secundárias ainda são as mesmas de trinta anos atrás”, citando em nota, a obra de Lima, como uma das “fontes incontornáveis”. Leticia Fonseca (2012, p. 138), por sua vez, retoma Lima, afirmando que, para o autor, “algumas produções de Julião Machado tinham como referencial os cartazes de Mucha”, no entanto, propõe alguns avanços sobre sua leitura: “Contudo, conhecendo a produção gráfica de Julião e sua história, pode-se articular outras considerações sobre sua formação artística e influências”.

Considerando o objetivo deste trabalho, compreender como a *Art Nouveau* aparece na arte gráfica brasileira, particularmente do Rio de Janeiro, veiculada em revistas no começo do século XX, reconhecer tais apontamentos implica, inicialmente, revisitar a produção e o percurso artístico de Julião Machado, recuando ao final do século XIX. Para tanto, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “Uma Arte do Espetáculo no Rio de Janeiro *fin-de-siècle*”, analisamos as suas publicações nos trinta e sete números da revista *A Cigarra* (1895) e nos oitenta e nove números da revista *O Mercurio* (1898), coletando informações complementares na revista *Tagarela* (1902-1903), *Notícia ilustrada* (1895), *Jornal do Brasil* (1895) e *Ilustração Portuguesa* (1913). A partir desta pesquisa, apresentamos uma interpretação sobre a sua obra, diferente daquela destacada, ligada à presença de uma *estética do espetáculo* em três composições distintas - a *chronica theatral*, o cartaz artístico e o cartaz mural. Investigamos, ainda, as possibilidades de sua apropriação por Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, com os quais o artista desenvolvera uma relação de trabalho na revista *O Mercurio*. Estabelecendo um diálogo com a bibliografia pertinente, situamos a emergência desta estética no âmbito de um campo artístico

---

<sup>8</sup>Citação original : Bien qu’il existe de nombreuses études et thèses sur la caricature publiées au Brésil, jusqu’à présent aucun travail n’a dépassé l’oeuvre d’Herman Lima intitulée História da caricatura no Brasil [Histoire de la caricature au Brésil]. 2013, p. 343.

francês, o da geração *Chat Noir* e dos mestres dos *affiches*, no qual Julião Machado esteve inserido.

Para um entendimento acerca do contexto em que tal estética fora desenvolvida e de sua aproximação com a *Art Nouveau*, analisamos, no segundo capítulo, três exposições contemporâneas, cujo recorte temporal e temático converge ao deste trabalho, a *belle époque* e as artes na virada do século: “*Paris 1900: a cidade espetáculo*”, “*Viena 1900: a coleção Leopold*” e “*A cidade idealizada: o Rio de Janeiro através dos cartões postais (1900-1930)*”. Nele, demonstramos que a estética do espetáculo, devedora de uma Arte do Espetáculo, coexistira com a *Art Nouveau*, a qual, por sua vez, assumira diferentes vertentes em outros países, caso do *Jugendstil*, na Áustria. No Rio de Janeiro, observamos que a virada do século não fora o momento propício para o desenvolvimento dessa estética, considerando a conjuntura do país, recém-republicano e recém-livre da mão-de-obra escrava. No entanto, sinalizamos para a existência de um paradoxo: por um lado, as transformações urbanas e, por outro, a contemplação da natureza que se impunha na cidade, oferecendo abertura para a entrada da *Art Nouveau*.

Buscando entender de que modo ela emerge na arte gráfica, no terceiro capítulo, denominado “Uma Arte Nova no Rio de Janeiro *début-de-siècle*”, problematizamos os seus ecos na capital do Brasil a partir da circulação de ideias entre o Rio de Janeiro e Paris, com a Exposição Universal de 1900, assim como da constituição de um campo artístico brasileiro, em torno de Eliseu Visconti, que retornara ao Brasil em 1902. Para tanto, analisamos os trinta e três exemplares da *Revista da Semana* (1900) e os cento e vinte de *O Malho* (1902-1904), além de outros da revista *Kosmos* (1904), identificando que a Arte Nova emerge nas expressões gráficas de humor em dois momentos distintos: em 1900 e em 1902, com as publicações das séries *As Decorativas* e *As Contemplativas*, nas quais observamos a presença de uma estética do belo no grotesco e as ideias de embelezamento ou ênfase na natureza.

Por fim, no quarto capítulo, propondo uma reflexão sobre os lugares e modos de expor a arte, apontamos para a tese de que as revistas teriam funcionado como lugares de exposição da arte gráfica no final do século XIX e início do século XX. Em razão disso, investigamos a presença da arte nessas revistas por meio de uma análise expográfica sobre os seus programas de apresentação (“programas de curadoria”) e seus projetos gráficos (“projetos de expografia”), apontando para as propostas de crítica e propaganda, na revista *A Cigarra* e *O Mercurio*, e de crítica e humor, na *Revista da Semana* e *O Malho*.



## 2 UMA ARTE DO ESPETÁCULO NO RIO DE JANEIRO *FIN-DE-SIÈCLE*

### 2.1 A *CHRONICA THEATRAL*: UMA ESTÉTICA DO ESPETÁCULO

Presente na revista *A Cigarra* desde a publicação do seu primeiro número, no dia 09 de maio de 1895, uma quinta-feira, a temática dos teatros no Rio de Janeiro aparece seja nos textos assinados por Olavo Bilac (1865-1918), sob o pseudônimo de Puck (*GAZETA DE NOTÍCIAS*, 30/05/1895, nº 150, p.1), seja nos desenhos de Julião Machado. Compondo a coluna intitulada *Theatros*, no número 4 da revista, datado de 30 de maio de 1895, por exemplo, a vinheta de Julião Machado apresenta dois personagens que estão em relação direta com o texto. As figuras de *pirot* podem ser lidas como símbolos do teatro tradicional, romântico, evocado na crítica de Bilac como a arte verdadeira (*A CIGARRA*, 30/05/1895, nº 4, p. 6), de um lado, de William Shakespeare (1564-1616) e Alexandre Dumas (1802-1870), e, de outro, de Pietro Cossa (1830-1881) e Victorien Sardou (1831-1908).<sup>9</sup> A execução de tais peças no Theatro Lyrico (1890-1934) do Rio de Janeiro, antigo Theatro Imperial Dom Pedro II, sob a direção de Ermete Novelli (1851-1919), fora anunciada com bastante entusiasmo, demonstrando tanto o anseio do público por espetáculos de grande envergadura, quanto por divertimentos que preenchessem a vida noturna na capital.

Emquanto a municipalidade não levanta o nível do Theatro Nacional, subordinando artes e artistas ao regimen edificante do ponto, do papelório, da promoção, da aposentadoria, e das outras inestimáveis usanças das secretarias do serviço publico, – a população fluminense vae roendo o que lhe dão.

Mas, felizmente, Novelli ahí está. Antes da Pacini e da Darclé, o grande Novelli vae pisar o palco do Lyrico, dando-nos Shakespeare e Dumas, Cossa e Sardou. Isto quer dizer que a gente, que não vae ao theatro apenas para vêr

---

<sup>9</sup>Sobre o tema da crítica teatral, consulte-se: MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Tese apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, 2010.

canellas magras de *cabotines* e esgares simianos de *cabotins*, vae ter noites cheias, noites de arte, de verdadeira arte (A CIGARRA, 30/05/1895, nº 4, p. 6).



Figura 1. A Cigarrá, 30/05/1895, nº 4, p. 6.

As impressões de Bilac a respeito de Novelli foram registradas na coluna do número seguinte da revista e se iniciavam com a questão: “E Novelli? O publico não terá o menos dinheiro para se dar o regalo da audição do fenomenal artista?” (A CIGARRA, 06/06/1895, nº 5, p. 7). Olavo Bilac referia-se à escassez de recursos da alta sociedade do Rio de Janeiro, destacando que vinham sendo feitas economias tantas quantas possíveis nos ambientes domésticos para manter-se a aparência de prosperidade na vida pública. Na sequência, tendo assistido a apresentação do artista, o autor afirma o seguinte: “O grande Novelli aparece-nos agora maior, mais sóbrio, mais verdadeiro, mais humano” (A CIGARRA, 06/06/1895, nº 5, p. 7). No mesmo sentido, Julião Machado apresenta um desenho no qual Novelli encena a peça Morte Civil no Theatro Lyrico, sendo aclamado pelo público, conforme indicam as interjeições “Bravo!”.



Figura 2. A Cigarrá, 06/06/1895, nº 5, p. 7.

Retomando um dos temas apresentados na referida coluna do número 4 da revista, no exemplar de número 10, de 11 de julho de 1895, Bilac anuncia que não ocorrerá no Theatro Lyrico a chegada da companhia que traria a execução de óperas com Darclée e Pacini, referências à Hariclea Darclée (1860-1939) e ao compositor de óperas Giovanni Pacini (1796-1867). Em contrapartida, informa que, por ironia, se encontrava ali a companhia Imperial Japoneza, o que pode indicar uma formação de gosto das elites voltada para a arte erudita em detrimento da arte popular, uma vez que tal companhia estaria associada à arte do circo. A vinheta de Julião Machado para a coluna *Theatros* deste número apresenta em plena consonância ao texto, um circense equilibrando um cartaz com o título da coluna.

Parece que foi realmente por ironia que, em vez da companhia lyrica que desprezastes, dão-vos agora, no Lyrico, os espectáculos de uma companhia de pelotiqueiros, contorcionistas, equilibristas, gymnastas, malabaristas, jongleurs, voadores, aéreos, funambulos, e não sei mais o que... (A CIGARRA, 11/07/1895, nº 10, p. 7).





Figura 4. A Cigarra, 01/08/1895, n° 13, p. 6.

Já no número 21 da revista, de 25 de setembro de 1895, chama à atenção a vinheta de Julião Machado para a seção *Vida Nocturna*, até então inexistente. O seu desenho apresenta como personagem central uma mulher, com um vestido longo e chapéu ornado com flores, de acordo com a moda feminina do período para ocasiões como a ida aos teatros.<sup>10</sup> O seu rosto voltado para traz conduz o olhar para um cartaz onde se lê a palavra “Theatros”. No primeiro plano, ao lado dela, mas ainda no enquadramento do cartaz, o título da coluna coloca em relação os teatros e a vida noturna. No plano de fundo, os chapéus masculinos parecem indicar a concentração de pessoas onde ocorreria o evento anunciado. Perpassando todos os planos, a sombra da mulher no chão é outro elemento visual utilizado na composição para integrar o título da coluna ao tema que nela seria tratado; além disso, a silhueta constitui-se em marca expressa da vida noturna. Curiosamente, a coluna que se chamava *Theatros*, até esse número, pretendia realizar uma mudança em seu nome e pauta, conforme registra Bilac.

<sup>10</sup>Sobre a moda do período, veja-se: RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda, novas pretensões, novas distinções*: Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: UnB, 2002.



Figura 5. A Cigarra, 25/09/1895, n° 21, p. 7.

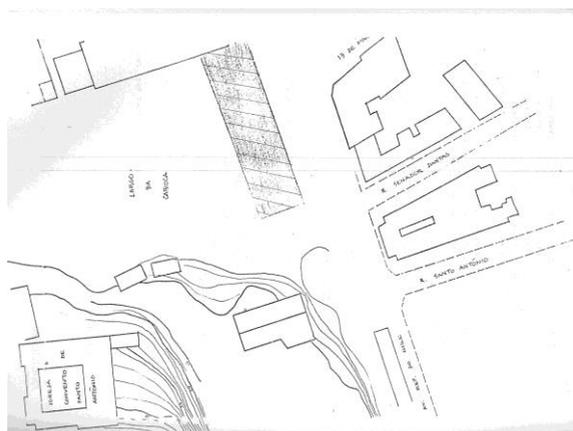
Esta secção andou errada, desde o seu começo, chamando-se *Theatros*. Nem só os theatros enchem a noite, para regalo d'esses animais exóticos, a que a sociedade dá o nome de *noctivagos*. Não me pejo de dizer que pertenço a essa especie animal. Quando a luz violenta do sol desaparece, quando as estrellas se accendem gloriosamente no céo alto, quando cá em baixo, ao longo das ruas cheias de barulho e de vida, os bicos de gaz, como outras tantas estrellas, começam a piscar, - é que eu começo a viver bem. - Não vos espante esta profissão de fé: na minha ultima chronica theatral d'A Cigarra, declarei lealmente que tenho quarenta e cinco annos.

N'esta idade, já os olhos estão cansados de ver o sol: e alma, já bastante cheia de desenganos, prefere não ver bem o que vae pela vida. O sol foi feito para as creanças e para as rosas. A noite foi feita para os velhos e as corujas.

Depois, só a noite é que, para homens da minha idade, as mulheres são bellas. O sol é

indiscreto: mostra os estragos da madureza, os pés de gallinha que cercam os olhos, os cravos que picam a polpa do nariz, as rugas que gretam os lábios, as camadas de khol que tentam dar às palpebras a frescura perdida... Viva a noite, Suprema Consoladora da Velhice! meiga mãe do Amor e do Segredo! (A CIGARRA, 25/09/1895, nº 21, p. 7).

Apesar da alteração de nome, o referido desenho de Julião Machado indica o quão intrínseca à vida noturna da cidade era a frequência aos teatros. Ana Maria Tavares Cavalcanti (2011, p. 123), com base em suas pesquisas sobre a arte do Rio de Janeiro no período oitocentista, coaduna essa ideia ao afirmar que “o gosto pela música e pelo teatro já era muito expressivo entre os brasileiros, fazendo parte do cotidiano da cidade do Rio”. Localizados, respectivamente, na Rua da Guarda Velha, nº 10, atualmente Rua Treze de Maio, e na Rua do Lavradio, nº 50, na esquina com a Rua do Senado, conforme os mapas seguintes, o Theatro Lyrico e o Theatro Apollo integravam o centro do Rio de Janeiro, onde pulsava a sua vida cultural no final do século XIX, o que aponta para a existência de uma “geografia social dos teatros” (CHARLE, 2012).<sup>11</sup>



**Figura 6.** Localização do Theatro Lyrico.

<sup>11</sup>Conforme Heloisa Pontes (2012, p. 10): “Sem minimizar a defasagem entre o real e o encenado, Christophe Charle mostra que um alcançou o outro. O efeito multiplicador dos espetáculos teatrais acelerou mudanças nos costumes, nos hábitos e nos códigos morais da vida em sociedade”.



Oferecendo destaque à personagem, a esfera ao fundo, remetendo à imagem da lua e a sua associação com a noite, permite ver uma mulher à moda da época, com veste e chapéu voluptuosos. O nome da coluna aparece em letras maiúsculas e em negrito, e o texto, assinado por João Piloto – e não mais por Olavo Bilac – refere-se à peça *Sete Maravilhas do Mundo*, apresentada no Theatro Apollo: “Sete maravilhas do mundo, magica em 3 actos, uma infinidade de quadros, não sei quantas apotheoses e nenhuma pilheria” (A CIGARRA, 28/11/1895, nº 30, p. 6). A ausência do tema da noite nos textos, como a “suprema consoladora da velhice”, o momento do “bem viver”, das “mulheres belas”, da sedução e do amor, e a sua presença nos desenhos de Julião Machado, diz mais sobre a mudança de assinatura da coluna e o papel dos teatros na vida noturna da cidade e, menos, sobre uma dissonância entre o texto e a imagem.

A combinação entre a crônica teatral e o desenho referente a ela, vista nas colunas *Theatros* e *Vida Nocturna*, por meio dos textos de Bilac ou João Piloto e desenhos de Julião Machado ocorre, ainda, de modo completamente integrado em uma única composição em alguns números da revista, nos quais observamos a presença de um gênero distinto: a *chronica teatral*, uma imagem com a junção de um texto, caracterizada por uma *estética do espetáculo*. Do ponto de vista do conteúdo, ela aborda a mesma temática das impressões sobre os teatros; do ponto de vista da forma, possui como base o cartaz, desenho de uma página inteira, com letras em caixa alta preenchidas, misturadas às figuras de mulheres e homens como personagens. Exemplos dessa combinação e estética mobilizadas são as *chronicas teatrais* encontradas nos números 12 e 13 da revista, respectivamente, de 25 de julho e 1º de agosto de 1895.

Referentes às peças *Solar das Barrigas* e *Frégoli*, elas apresentam em sua composição desenhos e textos assinados por Julião Machado, além de crônicas de Olavo Bilac, cuja autoria pode ser sugerida pelas características de sua narrativa, iniciada com uma indicação do nome da peça ou de seus atores, por vezes utilizando recursos de destaque, como o itálico: “CYRIACO CARDOSO, uma cigarra a valer, fez a sua festa com o *Solar das Barrigas*.” (A CIGARRA, 25/07/1895, nº 12, p. 8); “Frégoli, é fenomenal”. A associação entre o espetáculo e a festa, assim como a caracterização, por exemplo, de José Ricardo como “um dos poucos actores cômicos portugueses” (A CIGARRA, 25/07/1895, nº 12, p. 8), também aparece em outra crônica de sua autoria, já referida anteriormente (A CIGARRA, 01/08/1895, nº 13, p. 6).

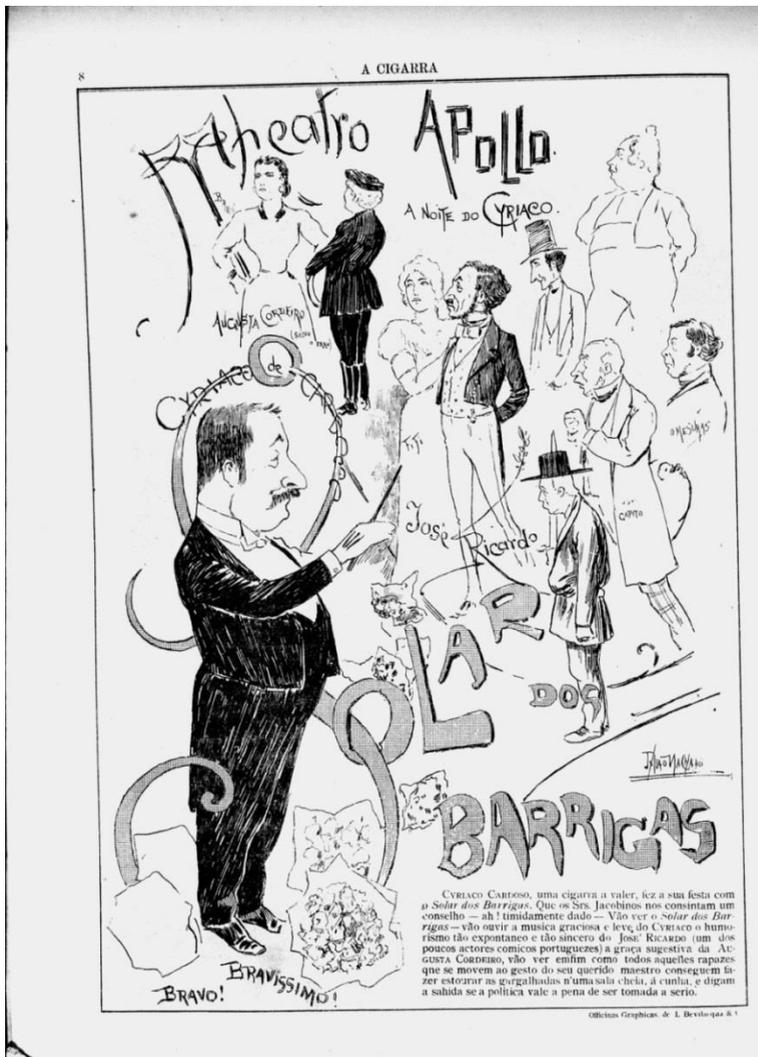


Figura 9. A Cigarra, 25/07/1895, nº 12, p. 8.

Os desenhos de Julião Machado, por sua vez, colocam em destaque os artistas da peça, utilizando o recurso das esferas, como em Frégoli, ou a inscrição de seus nomes, no caso de Solar das Barrigas, no qual as estrelas na visão de Bilac (A CIGARRA, 25/07/1895, nº 12, p. 8) ocupam um espaço privilegiado: em um quarto da página, Cyriaco Cardoso (1846-1900), elogiado pela “musica graciosa e leve”, ao centro,

José Ricardo, pelo “humorismo tão expontaneo e tão sincero” e, acima deles, a atriz portuguesa Augusta Cordeiro (1868-1952), pela “graça sugestiva”.

Outros elementos nestas composições de Julião merecem relevo e dizem respeito à inscrição estilizada dos nomes dos teatros, respectivamente, Theatro Apollo e Theatro Lyrico, e das peças, já mencionados, a partir dos quais se entrelaçam os demais componentes, bem como ao registro da receptividade do público, seja por meio de termos como “A noite do Cyriaco”, “Augusta Cordeiro (salvo o erro)” e “Bravo! Bravissimo!”, seja pelos ramalhetes de flores em torno da figura de Cyriaco, ambos no caso de Solar das Barrigas; ou, ainda, pela presença de uma esfera no canto inferior esquerdo, no caso de Frégoli, que remete à saída do espetáculo, quando o casal representado com feições sérias, comenta: “- Credo! Até parece bruxaria!” (A CIGARRA, 01/08/1895, nº 13, p. 8).

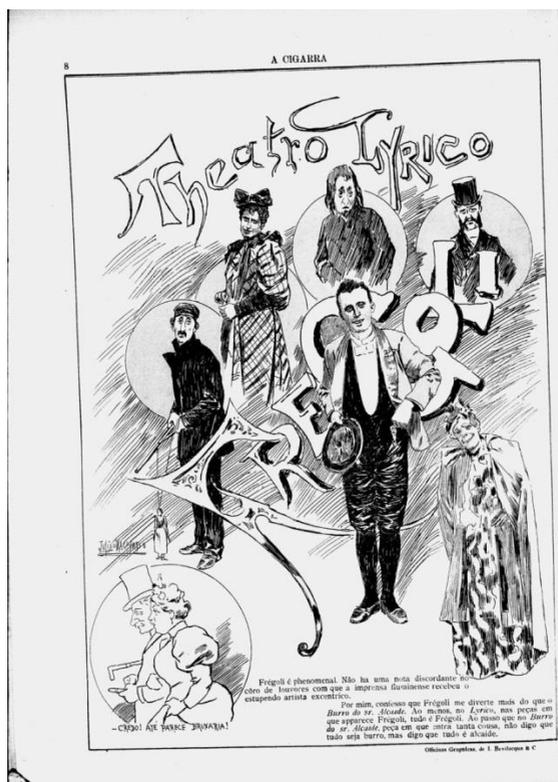


Figura 10. A Cigarra, 01/08/1895, nº 13, p. 8.

Nas páginas 8 dos números 26 e 27 da revista, datados de 31 de outubro e 07 de novembro de 1895, notamos que a *chronica theatral* passa a incluir, além dos desenhos e textos de Julião Machado, uma crônica manuscrita, a punho próprio do artista. Mantendo os mesmos princípios de composição da estética do espetáculo, anteriormente citados, Julião Machado se refere às óperas *Aída* e *Gioconda*, encenadas ambas no *Theatro Lyrico*, conforme indicam os textos em letras garrafais preenchidas, localizados no centro e na parte superior do desenho, em torno dos quais os personagens estão dispostos.

A receptividade do público em relação a esses eventos fora novamente registrada por meio da interjeição “Bravo!” nos dois desenhos, apresentada de modo invertido no segundo deles, assim como pela figura de dois personagens próximos a outros que aplaudem a companhia de teatro e aparecem relacionados à crônica: “Para se avaliar do êxito obtido pela bella companhia de Sansonne, basta saber-se que apesar do calor asfixiante das ultimas noites, o Lyrico enche-se à cunha.” (A CIGARRA, 07/11/1895, nº 27, p. 8), uma relação que se repete também no primeiro caso, de acordo com o excerto seguinte.

Vozes solidas, orchestra cuidadosamente  
regida, coros disciplinados, mise-em-scène...  
dançarinas com pernas autênticas (diz-se), muito  
interessantes, vao bem nos melhor dos theatros.

Eis o momento de arejar as casacas! (A  
CIGARRA, 31/10/1895, nº 26, p. 8).

Diferentemente de Olavo Bilac, Julião Machado elabora sua crônica enfatizando a construção do humor pelo efeito de visualização da narrativa, como na referida sentença “dançarinas com pernas autênticas (diz-se), muito interessantes” ou pelo uso de uma linguagem coloquial, pendente à expressões linguísticas populares, como “arejar as casacas!” (A CIGARRA, 31/10/1895, nº 26, p. 8). No segundo caso, o de *Gioconda*, a impressão do artista recai sobre a personagem *Lúcia*, quando utiliza o recurso da esfera para colocá-la em foco e abrir um parêntese na crônica, como se estivesse a fazer um comentário paralelo ao tema: “(- Se o delírio lhe dá para fazer a dança serpentina?)” (A CIGARRA, 07/11/1895, nº 27, p. 8). Nesta passagem, o humor é mobilizado novamente pelo efeito de sentido ligado à ideia da dança serpentina praticada por *Loie Fuller* (1862-1928), explicada por *Spoladore* (2012, p. 2).

A Serpentine Dance criada por Füller era uma dança que dialogava movimento, tecido e luz. Füller, nesta dança, projetava luzes em si e na roupa que vestia transformando-se em um corpo-tela que se metamorfoseia em meio ao colorido da luz e ao movimento do tecido. Ao movimentar-se com figurino e luz sugeria formas próximas à de nuvens, mariposas, flores, pássaros, chamas e borboletas dentre outras.

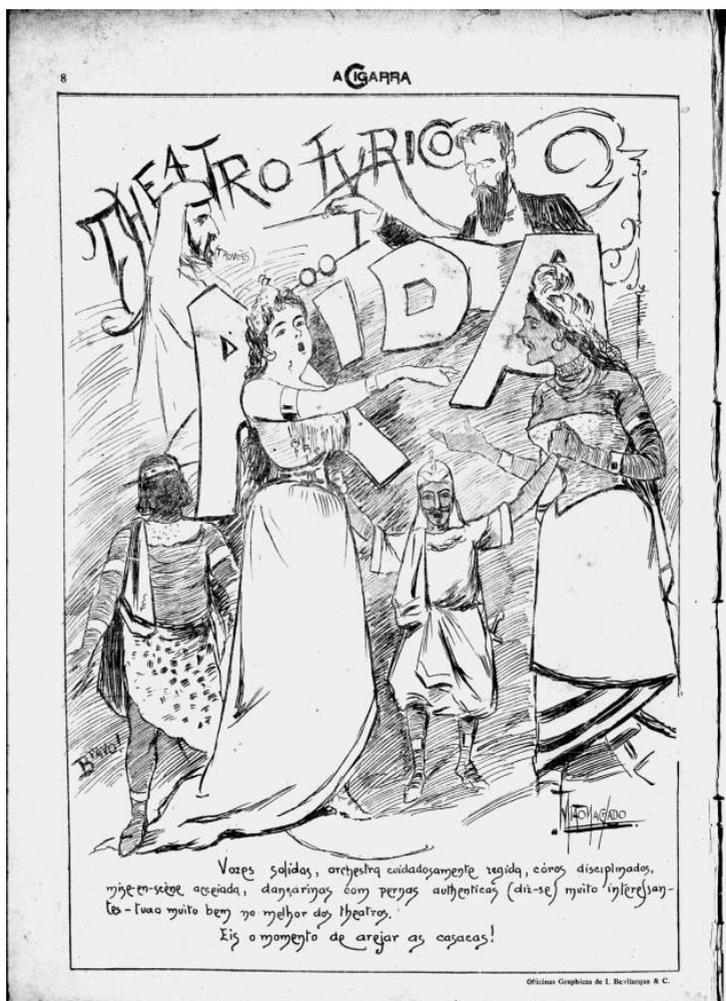


Figura 11. A Cigarra, 31/10/1895, nº 26, p. 8.

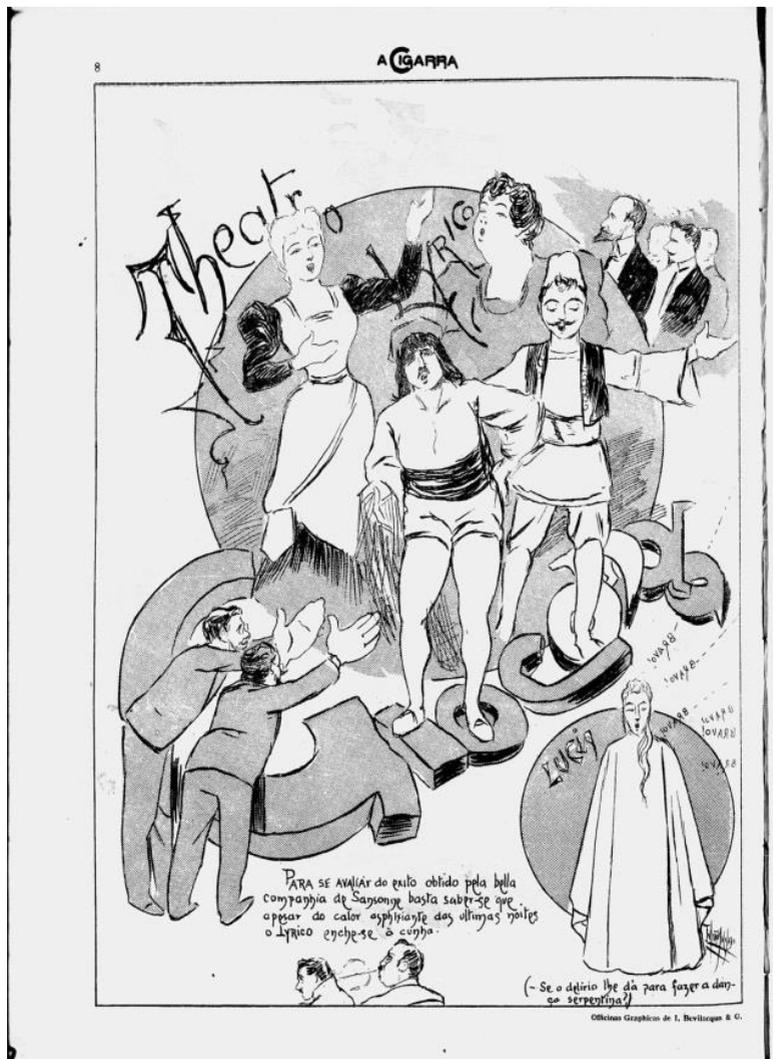


Figura 12. A Cigarra, 07/11/1895, nº 27, p. 8.

Assim, vemos, em síntese, que a crônica de Julião Machado opera em consonância com os seus desenhos e textos, mantendo a proposta da combinação entre essas duas linguagens ao realizar a tarefa que estava atribuída a Olavo Bilac, até o número 26 da revista, quando no texto de capa, fora anunciada a sua saída:

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

Se esta sahiada nos desconsoa e nos desalenta, os protestos de amizade e solidariedade com que ao realisar-a nos penhorou, e a promessa formal de escrever a *Chronica*, fazem com que amos, n'este abandono cruel, ver no camarada de hontem, o amigo de hontem, de hoje e de sempre. (A CIGARRA, 31/10/1895, nº 26, p. 1).

Na mesma página desta notícia, divulgava-se quem seria o seu substituto: “Entra para a redacção da *Cigarra*, como director litterario, o distincto escriptor Pedro Rabello, cujos trabalhos dispensam mais longa apresentação” (A CIGARRA, 31/10/1895, nº 26, p. 1). No número 31 da revista, de 04 de dezembro de 1895, a *chronica theatral* passa a apresentar desenhos de Julião Machado e crônica de Pedro Rabello (1868-1905). Como Bilac, o autor inicia o texto com uma referência ao nome da peça e do teatro, situando o leitor para, em seguida, apresentar uma descrição do evento, sua impressão sobre a crítica e a receptividade do público:

A Carmen foi cantada no Lyrico pela companhia Sansone, com todo o brilho que era de esperar. A Sra. Sertori deu-nos uma Carmen um tanto...ancha – mas muito característica, concordemos! Os mestres da critica abstiveram-se de ofuscar o publico com a sua erudição, o que faz suspeitar que estão d'accordo sobre os dós, os sis e os lás do tenor e sobre o modo como o barytono cita o boi. No fim a Carmen é assassinada – e tão magistralmente que um hespanhol das galerias gritou em favor do tenor: que se lá dê! (A CIGARRA, 04/12/1895, nº 31, p. 8).

O desenho de Julião, como de costume, mantém o foco no personagem central da ópera, entrelaçado ao seu título, Carmen, mas inova ao fazer surgir dele um mastro que apontaria para o nome do

teatro em que ocorrera o evento, o Theatro Lyrico. Suas impressões aparecem em frases como “O sympathico Sansone e o Freitas Brito, filho (de peixe)” e “meia dose de voz, de capa, de avental” (A CIGARRA, 04/12/1895, nº 31, p. 8).



Figura 13. A Cigarra, 04/12/1895, nº 31, p. 8.

Também neste caso, a relação entre os desenhos e textos de Julião Machado e a crônica de Rabello parece ser mantida, embora as finalidades sejam distintas. Enquanto Bilac e Rabello produzem crônicas a partir do *métier* de escritores e literatos que os qualifica, com as características específicas do gênero e a sua função, portanto, de informar o público sobre os eventos ocorridos, Julião Machado, ao elaborar seus desenhos com a presença de textos ou, ainda, ao incluir neles uma crônica, mantém o elemento fundamental de seu *métier* como caricaturista<sup>12</sup>, o humor.

Uma análise mais detalhada, particularmente sobre essa tipologia de desenhos de Julião Machado, a *chronica theatral*, revela o seu pertencimento à categoria de expressões gráficas de humor, conforme Campos e Petry (2009), a qual engloba a caricatura, a charge e o cartum, ou a história em quadrinhos. Por exclusão, de imediato notamos que não se trata de uma caricatura, pois o foco do desenho não se restringe a um personagem; tampouco de uma charge, pois o desenho e o texto ultrapassam as relações entre um personagem e uma situação específica. Apesar da ausência de quadros delimitando a narrativa e indicando uma sequência de leitura, podemos situar a *chronica theatral* de Julião Machado no gênero das histórias em quadrinhos, na medida em que ela apresenta em sua composição personagens e situações em temporalidades distintas. Compreendendo a *chronica theatral* a partir de sua filiação à referida categoria (EGH) e gênero (HQ), notamos que a relação estabelecida entre o desenho e o texto independe dos outros textos, no formato de crônicas, para se consolidar como tal, uma vez que um dos princípios de composição das histórias em quadrinhos é a complementaridade entre o texto e a imagem.

A *chronica theatral* sobre a ópera Gioconda, estreada no Theatro S. Pedro<sup>13</sup>, conforme indicam os nomes estilizados dentro de um cartaz, publicada no primeiro número da revista, de 09 de maio de 1895, é um exemplo disso. Materializando a intencionalidade do artista, os desenhos e textos de Julião Machado receberam o título de *Chronica Theatral*.

---

<sup>12</sup>Sobre o tema, consulte-se a tese de Aline dell'Orto Carvalho Romon, a qual vem sendo desenvolvida na École des Hautes Études en Sciences Sociales em co-tutela com a PUC-Rio, sob o título *Les réseaux de la caricature à Rio de Janeiro, 1844-1898*, e apresentada em comunicações como *Être caricaturiste à Rio de Janeiro au XIX<sup>e</sup> siècle*, no *Séminaire Lire le Brésil*, em junho de 2015.

<sup>13</sup>Trata-se de uma referência ao Theatro São Pedro de Alcântara (1857-1916), localizado na Praça da Constituição, no centro do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/>. Acesso em: 22/12/15.



Figura 14. *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 6.

A encenação da ópera pelos atores, o músico tocando um instrumento, os três personagens representando o público e a bailarina segurando um relógio associam-se aos textos de punho próprio que integram a imagem, respectivamente: “Com o cambio a 9 é um tenor

perigoso”, “mmmmm, é uma serra.”; “Se não quebra os pratos e se não fura o bombo é porque absolutamente não pode”; “Exemplar de um fidalgo d’então”, “À sahida: não há meio de se ser um Archimedes sério com lyricos assim”, “Reflexão duma dama retirada da scena: uma dança dez horas, apenas! Não sabem o que é trabalhar!...”; “‘Time is money’. Tradução: As horas custam dinheiro. Daqui a razão porque a empresa resumiu 24 horas em 8. De resto, 8 são as horas de trabalho. Fez a economia de um...symbolo.” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 6). O elo entre os desenhos e os textos trata-se do humor, de modo que mesmo quando nos números 26 e 27 da revista, Julião insere uma crônica, a ocupar o espaço daquela de Bilac, esse texto se integra completamente à composição, embora esta pudesse dele prescindir.

Neste primeiro número, portanto, podemos visualizar a proposta embrionária da *chronica theatral* que viria a ser elaborada a partir de desenhos de Julião Machado e textos de Bilac, João Piloto, Rabello ou do próprio artista, mobilizando uma *estética do espetáculo*, sendo este último termo entendido como um entretenimento, conforme Pontes (2012) e Charle (2012). Assim, antes de serem considerados “*affiches* com estilo *Art Nouveau*”, podemos inferir que esses desenhos são expressões gráficas de humor, caracterizadas por motivos da vida noturna na cidade, cujo mais emblemático no cenário do Rio de Janeiro da época era o espetáculo teatral, em uma composição de página inteira, com desenhos e textos marcados pelo humor, em relação de complementariedade, assim como por formas bem preenchidas e estilizadas; uma estética que seria expandida nos anos seguintes para a obra de outros artistas e do próprio Julião Machado.

## 2.2 O CARTAZ ARTÍSTICO E O CARTAZ MURAL

Publicado no dia 03 de dezembro de 1903, o número 93 da revista *Tagarela* apresenta em sua capa um desenho de página inteira, assinado por J. Carlos, com a caricatura de um homem caminhando a passos largos, bagagem em mãos, lançando de canto o olhar para algo que estaria ficando para trás. Trata-se de uma referência ao artista Julião Machado, que naquele momento deixava o país em viagem à Europa. Com o texto intitulado “Mais um...” (TAGARELA, 03/12/1903, nº 93, p. 1), assinado por “Nós Todos”, o desenho dialogava:

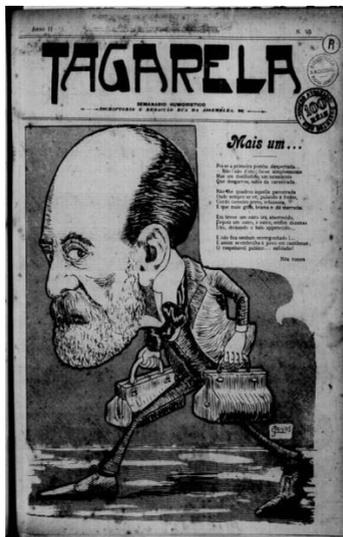


Figura 15. *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 1.

Foi-se a primeira pomba despertada...  
 - Não! não é isto; foi-se simplesmente  
 Mas um desiludido, um intendente  
 Que desgarrou, saíu da carneirada.

Não lhe quadrou aquela parceirada  
 Onde sempre se vê, pulando á frente,  
 Gordo carneiro preto, reluzente,  
 E que mais grita, brama e dá marrada.

Em breve um outro irá, aborrecido,  
 Depois um outro, e outro, enfim dezenas  
 Irão, deixando o bolo apetecido..

E não fica nenhum envergonhado!...  
 E assim se embrulha o povo em cantilenas;  
 O respeitável público... esfolado!

Nas páginas seguintes da mesma revista, ambos na terceira coluna, estão os desenhos de Raul Pederneiras com o foco em Julião. O primeiro, uma caricatura que apresenta o artista com distinção, presta a ele uma homenagem, estabelecendo uma relação com a nota que o antecedia.

Parte para a Europa nosso querido Julião Machado. E' sina nossa gozarmos pouco dos bons talentos e vivermos de saudades. Boa viagem ao Julião, mil abraços, e que não se esqueça de nós, amigos sempre e sempre (TAGARELA, 03/12/1903, nº 93, p. 3).



Figura 16. *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 3.



Figura 17. *Tagarela*, 03/12/1903, nº 93, p. 5.

O segundo, na coluna intitulada *Poetas e Águias LXXIX*, é um retrato de Julião Machado em perfil, acompanhado de um texto assinado por Peres Junior, diretor do semanário: “Partes. E’ justo. – O grande, o bello céu amado, Deves de novo vêr, da Patria estremeçada. Não te esqueças, porém de nós; toma cuidado! ... e aceita o meu adeus, aqui, de despedida.” (TAGARELA, 03/12/1903, nº 93, p. 5). Assim, os desenhos de J. Carlos e Raul, analisados em relação com os textos publicados, podem ser entendidos como registros da proximidade entre Julião Machado e os outros desenhistas que integravam o semanário *Tagarela*, naquele momento propriedade de Raul Pederneiras. Nesse sentido, interessa compreender se a presença da estética do espetáculo na *chronica theatral* de Julião Machado teria sido incorporada por outros artistas em expressões gráficas de humor. Nosso foco recai, portanto, sobre os artistas que estabeleceram uma relação de trabalho com Julião

Machado ainda cinco anos antes, em 1898, na revista *O Mercurio*, caso de Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro.

Nela, notamos que a estética do espetáculo presente na *chronica theatral* de Julião fora transposta, inicialmente, para outros desenhos de sua própria autoria, elaborados com base em expressões gráficas de humor, os quais nem sempre apresentam a finalidade de abordar os espetáculos teatrais, embora isso também ocorra e a temática seja utilizada, por vezes, como um recurso para abordar outras questões. Demonstram esse aspecto, por exemplo, os desenhos presentes no número 6 da revista, na medida em que mantendo o formato de página inteira, letras garrafais bem preenchidas, desproporcionalidade entre os personagens e temporalidades distintas, os temas do teatro e da vida noturna perpassam esses desenhos, residindo nos detalhes: no primeiro, a inscrição “*L’amour est un enfant de bohème*”, início do refrão da ópera Carmen, baseada na novela de Prosper Mérimée (1803-1870), no desenho de um coração, e a figura de um *pierrot* ao fundo; no segundo, os personagens com binóculos em cima de um chapéu, ao lado de um bar, identificado pelo termo em francês “*buvette*”. Enquanto um recupera o tema da sedução, inclusive pelo uso da cor vermelha, o outro se refere à moda da época para a ocasião dos teatros. A chave para o humor, presente em ambos, reside na associação entre o desenho e os termos em destaque, indicando seja a relação de conquista entre uma jovem moça e um burguês, figura típica do velho, barrigudo, seja pela moda do chapéu espalhafatoso que impedia a visão dos demais espectadores no teatro.

Em outro desenho de Julião Machado, publicado no número 65 da revista, o tema da festa também aparece e a expectativa de um personagem na ida ao evento, assim como sua impressão na volta, é registrada: alegre, tocando uma sanfona, responde que vai à Penha quando perguntado sobre aonde ia; cabisbaixo, com a sanfona fechada, responde irritado que vem da Penha, sinalizando para o fato de que a festa não teria sido boa. Essa espécie de crônica festiva mobiliza os elementos já referidos que caracterizam a estética do espetáculo empregada por Julião Machado. Dois anos mais tarde, no número 21 da *Revista da Semana*, suplemento do *Jornal do Brasil*, a tradicional festa da Penha, “ponto de reunião dos numerosíssimos romeiros que vão prestar as suas homenagens a Nossa Senhora da Penha” (REVISTA DA SEMANA, 07/10/1900, nº 21, p. 169), volta a ser a temática em outro desenho de Julião, no qual a esfera e as letras em caixa alta, preenchidas,

estão presentes, colocando em destaque o assunto e os personagens.



**Figura 18.** *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p. 3.



Figura 19. *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p. 2.



Figura 20. *O Mercurio*, 04/10/1898, n° 65, p. 6.



**Figura 21.** *Revista da Semana*, 07/10/1900, nº 21, p. 5.

Nesse ínterim, muito embora possamos observar certa alteração na técnica empregada – em vez de um contorno preciso marcando o preenchimento das formas, traços esfumados, delineando as feições e características dos personagens –, notamos a continuidade da estética do espetáculo nos desenhos de Julião Machado, os quais ficarão conhecidos por cartaz artístico. Raul e Calixto, por sua vez, publicaram na revista *O Mercurio* desenhos que incorporam elementos dessa estética, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, como a página inteira e a presença de uma figura geométrica como recurso de destaque ou a referência ao tema do teatro e à figura de *pirot*.

No desenho publicado no número 46, por exemplo, Raul apresenta um casal, trajado à moda para frequentar uma exposição de belas artes, evidenciado por meio de um losango no plano de fundo. Já Calixto, apresenta em seu desenho, publicado no 38º exemplar da revista, um *pirot* como o personagem principal. Enquanto o humor é produzido por Raul pelo fato de os personagens ignorarem o significado do termo “pastéis”, conforme expresso no texto que acompanha o desenho “Vamos almoçar na exposição de belas artes; dizem os jornaes que há lá soberbos pastéis” (*O MERCURIO*, 12/09/1898, nº 46, p. 5), Calixto o constrói por meio da crítica à recorrência da presença de

*pierrot* nos jornais: “- Isto de entrar em scena todos os dias já vae se tornando ruxura!... E’ preciso que me vá sahindo na aragem” (O MERCURIO, 31/08/1898, nº 38, p. 2), assinalando para o desejo de uma mudança nos temas abordados. Assim, notamos que, tanto do ponto de vista da forma, quanto do conteúdo, Raul e Calixto realizam uma apropriação<sup>14</sup> de alguns elementos da estética do espetáculo empregada por Julião Machado.



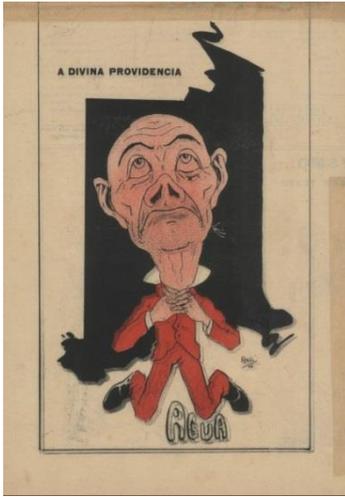
**Figura 22.** *O Mercurio*, 12/09/1898, nº 46, p. 5.

**Figura 23.** *O Mercurio*, 31/08/1898, nº 38, p. 2.

Em outra série de desenhos, Raul, concentrando-se em tipos populares, apresenta um personagem protagonizando a falta de água na cidade. Os seus desenhos, publicados nos números 21, 26 e 31 da revista, podem ser lidos de modo conjunto, uma vez que apresentam a mesma temática: o personagem ajoelhado, com lágrimas nos olhos, em prece à “divina providência”, pedindo por água; caminhando, com um

<sup>14</sup>Empregamos o conceito de apropriação segundo Roger Chartier (2009, p. 83): “A apropriação tal como nós a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionadas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem”.<sup>14</sup> Citação original: “L’appropriation telle que nous l’entendons vise une histoire sociale des usages et des interprétations, rapportés à leurs déterminations fondamentales et inscrits dans les pratiques spécifiques qui les produisent”.

lâmpião em uma mão e um balde em outra, sob o título “A Divina providência (2ª edição)”, buscando por ela; e, banhando-se na chuva em agradecimento à prece atendida, como indica o texto: “Muito obrigada!”.



**Figura 24.** *O Mercurio*, 10/08/1898, nº 21, p. 3.

**Figura 25.** *O Mercurio*, 17/08/1898, nº 26, p. 1.



**Figura 26.** *O Mercurio*, 23/08/1898, nº 31, p. 1.

Calixto, por sua vez, publica nos números 57, 63 e 69 da revista, seus desenhos em uma página inteira, com as figuras feminina e masculina: jovens, ele se aproxima dizendo: “- Sinto-me forte para amal-a e amal-a-hia com toda a força se consentisse.”, ao que ela responde, valendo-se da confusão entre o verbo “amar” e o substantivo “mala”, que provoca o humor: “- Não, Senhor, não consinto porque pôde inutilisar a mala”; um homem mais velho e uma moça na função de garçõete, oferecendo a ele uma bebida: “- O Commendador quer café “com cognac” ou “sem cognac” e ele responde “- Não, menina, prefiro sem café!”; por fim, um casal flertando em uma situação que demonstra os respectivos interesses, conforme as legendas.



**Figura 27.** *O Mercurio*, 24/09/1898, nº 57, p. 8.

**Figura 28.** *O Mercurio*, 01/10/1898, nº 63, p. 4.

ELLE (meigo):

- Pelo olhar amôr distilias  
E pela bocca vermelha...  
Dos teus olhos nas pupillas  
A minha face se espelha!...

(Arrebatado):

- Oh! Pomba da eterna graça!  
Oh! Lyrio! Oh! Alva cecem!  
Ao contemplar-te o decôte,  
Sinto umas cousas d' arromba!

ELLA (pegando a ocasião pelos cabelos):  
 - Pois, meu bem, disfarça e passa  
 Uma “d’aquellas” de cem,  
 Que eu quero ir vêr a “Mascotte”  
 Da companhia do Tomba...  
 (O MERCURIO, 08/10/1898, nº 69, p. 4).



**Figura 29.** *O Mercurio*, 08/10/1898, nº 69, p. 4.

Observamos, assim, que Raul e Calixto mobilizam tal estética, cada um de modo específico, mantendo a apropriação de seu formato, embora o conteúdo se distancie da temática do espetáculo e corresponda àquela de interesse dos artistas, o que demonstra sua independência em relação à Julião Machado. Ele mesmo, nesta revista, passando da *chronica theatral* ao cartaz artístico, experimenta a apropriação deste em outra linguagem ligada ao caráter de propaganda presente na revista, por exemplo, nos dois últimos desenhos referidos em que os anúncios aparecem da seguinte forma: um localizado acima do desenho, fora do enquadramento, referente à Agua de Quina Vieira, indicada para o tratamento de queda de cabelos e, outro, localizado no lado direito da página, referente à Agua Ingleza de Freire Aguiar, objeto de um desenho de página inteira para o número 50 da revista, assinado por J.M., um dos pseudônimos de Julião Machado (FONSECA, 1999, p. 216).

Empregando a estética do espetáculo, o artista utiliza a metáfora do mágico e o tema da peça Fausto, de Goethe, para compor o personagem e o texto que complementa o desenho: “Os Faustos de hoje

só se libertarão da... taxinomia se tomarem a água mineral ingleza preparada por este magico” (O MERCURIO, 16/09/1898, nº 50, p. 5). No mesmo número, a revista oferece uma página à divulgação da empresa e enfatiza que a composição fora elaborada a partir de uma caricatura, o que estaria relacionado ao bom gosto e espírito. Nesse caso, correspondendo ao industrial Freire Aguiar, ela demonstra que o cartaz artístico era feito com base em expressões gráficas de humor.

Creando nas paginas d’*O Mercurio* uma seção especial para os nossos grandes industriaes nenhum nos pareceu mais merecedor das nossas homenagens que este brasileiro dignissimo, illustre homem de sciencia e conceituado industrial.

Assim, offerecemos ao publico, não o seu retrato, o que seria burguez, corriqueiro e fora dos moldes da nossa folha, mas uma magnifica caricatura, como se faz em toda a parte onde existe bom gosto e espirito (O MERCURIO, 16/09/1898, nº 50, p. 7).



**Figura 30.** *O Mercurio*, 16/09/1898, nº 50, p. 5.

Divulgando outro produto, um desenho de Julião Machado fora publicado no número 54 da revista, o qual está indisponível nos acervos pesquisados, mas aparece reproduzido no número 66. Trata-se daquele realizado para a Cerveja Teutonia, o mais emblemático de sua carreira

em *O Mercurio*, o qual traz como personagens um “majo” e um “yankee”, nos termos da imprensa do Rio de Janeiro, conforme apontado nas críticas sobre a sua recepção, transcritas e publicadas no exemplar de número 61. Sob as manchetes “O nosso cartaz”, “Triumpho em toda a linha”, “Elogios da imprensa”, “Arte inexcelsível”, “Ninguém nos vence na reclame americana.”, “Telegramas de Cheret, o grande artista parisiense do cartaz.”, “Um abraço de Mac-Kinley!!”, “‘O Mercurio’ na ponta!!!” (*O MERCURIO*, 29/09/1898, nº 61, p. 2), a revista ressalta o seu caráter inovador entre os demais periódicos, assim como o do cartaz artístico empregado à propaganda.

Com o n. 54 do nosso extraordinario jornal, unico no seu genero em toda a Europa e America, Africa e Asia inclusive, publicamos um enorme cartaz-artistico, encommenda *especial* da bem montada fabrica de cerveja *Teutonia*, que tem humanitariamente contribuido para o melhoramento moral e physico d’esta população.

O quanto fizemos para satisfazer os notaveis industriaes fundadores d’esta grande fabrica, melhor do que nós dirão os importantes órgãos da imprensa fluminense, cujas calorosas referencias pedimos licença para transcrever, agradecendo ao mesmo tempo a dedicada atenção (*O MERCURIO*, 29/09/1898, nº 61, p. 2).

Nesse sentido, os aspectos noticiados remetem ao pioneirismo do gênero no Brasil e à sua semelhança com os cartazes produzidos na Europa e nos Estados Unidos, o que teria sido alcançado por meio da combinação de cores, do seu grande formato e uso como anúncio, algo que deveria ser apreciado pelo comércio local. A presença dessas características e o sucesso do cartaz atribuído tanto a Julião Machado, quanto à revista *O Mercurio*, aparece nas notas veiculadas pelo *Jornal do Commercio*, nas seções *Imprensa* e *Varias*, pela *Gazeta de Notícias*, *O Debate* e *Jornal do Brasil*.

O *Jornal do Commercio* de 26 do corrente na sua secção *Imprensa*, escreveu:

“O n. 54 d’*O Mercurio* está excellente pelos desenhos e pelo texto, justificando a acceitação que tem tido e compensando com ella os esforços dos que nelle trabalhão.

A este numero acompanha uma reclame da cerveja Teutonia, devida ao lapis de Julião Machado e digna de todo o apreço pela felicidade da idéa, pelo desenho e combinação de côres.

Aqui é o primeiro que vemos no genero.”

No dia 27, o mesmo conceituado orgão, na sua secção *Varias* volveu a referir-se a este trabalho d’arte nos seguintes termos:

“O *Mercurio*, folha diaria illustrada e impressa a côres, que tanto tem agradado aos seus leitores, cujo numero avulta todos os dias, iniciou supplementos de cartazes artisticos, á semelhança e iguaes aos usados na Europa e nos Estados-Unidos. Esse primeiro supplemento illustrado é assignado por Julião Machado, um dos espirituosos desenhistas da folha, e faz reclame a uma marca de cerveja nacional.

E’ verdadeiramente um cartaz artistico, como o fazem os francezes. A concepção de Julião Machado é muito feliz e de toda a actualidade. Um *majo*, representativo da Hespanha, e o *yankee* do typo classico da imprensa e de illustrações americanas, chapéu á Bolivar com larga fita azul estrelada, casaca de abas com cauda de bacalháu, com as estrellas symbolicas da União, calção a funil, longas melenas, nariz adunco e barbicha de bode, disputão um *chopp* da cobiçada cerveja, questão muito mais liquida para os dous do que a das Filippinas. O cartaz é de grande formato, e ainda satisfaz um dos principaes preceitos do genero – chama a attenção e de longe.

[...] A *Gazeta de Noticias*, a quem tanto deve o progresso mental d’esta terra, disse:

[...] Trouxe-nos esse bregeiro collega um exemplar dos annuncios que pretende inaugurar n’esta Capital, annuncios coloridos, á semelhança do genero *affiches* tão usado na Europa e na America do Norte.

E’ de crêr que o nosso commercio encoraje esta iniciativa, que lhes poderá ser de grande vantagem.”

O *Debate*, a esplendida folha *verde* do nosso jornalismo, assim se exprime:

[...] O numero de hontem, então, merece uma referencia especial, porquanto além das paginas do costume traz um supplemento admiravel.

Ha quem diga que se trate alli d'uma *réclame* á cerveja Teutonia; nós, porém, acreditamos que, si *réclame* existe, é tão sómente ao talento e á imaginação do Julião.”

E o attrahente *Jornal do Brasil*, que n'esta terra representa a actividade yankee da imprensa, noticiou:

“Como supplemento ao seu numero de hontem, apresentou o *Mercurio* aos seus innumerados leitores um excellente cartaz a côres da cerveja Teutonia, maginifico trabalho do artista Julião Machado.

O esplendido cartaz é digno da casa que o mandou fazer, do artista que o executou e das officinas em que foi impresso.” (Contínua)

(O MERCURIO, 29/09/1898, nº 61, p. 2).

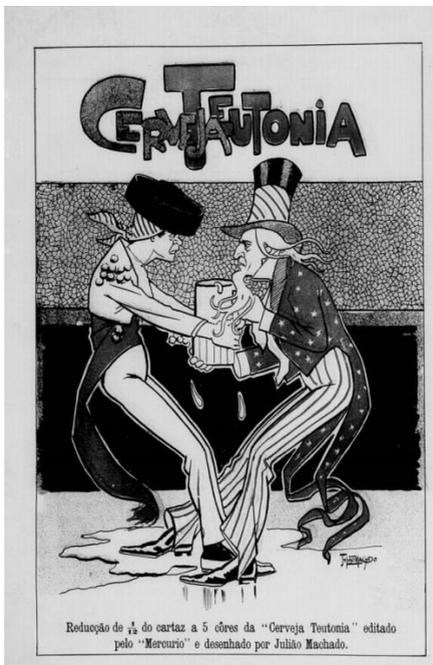


Figura 31. O Mercurio, 05/10/1898, nº 66, p. 8.

Como indica o final do texto, a continuidade das notícias fora publicada no número seguinte da revista, com os títulos “O nosso cartaz”, “Triunpho em toda a linha”, “Elogios da imprensa...”, “O mercúrio na ponta”, referindo-se aos periódicos *A Notícia*, *Cidade do Rio*, *A Ronda* e *A Tribuna*, os quais reiteram a singularidade do cartaz artístico publicado pelo fato de ser um anúncio ilustrado, colorido, atual e original, com valor de obra de arte (na medida em que é aludido pelo termo “quadro”), bem como o seu sucesso pelo trabalho artístico de Julião Machado como desenhista, o que reforça a ideia de que a base do cartaz é o desenho e, mais especificamente, a expressão gráfica de humor.

A *Notícia*, a folha rósea que é uma das mais queridas do publico, escreveu:

“Temos á vista um grande cartaz colorido, *réclame* á cerveja *Teutonia*, modelo dos annuncios illustrados do *Mercurio*. O trabalho artistico é excellent e devido ao habilissimo desenhista e caricaturista Julião Machado.”

A valente *Cidade do Rio*, que é disputado por seus numerosissimos leitores como um veio de ouro, disse:

“O *Mercurio*, a bella folha diaria illustrada e impressa á cores que vae realizando o milagre de desfazer a differença e fastio da nossa população pela leitura de jornaes, acaba de ter uma idéa de truz.

Iniciou uma série de supplementos constando de cartazes annuncios, impressos tambem a côres, mas de cartazes que nada deixam a desejar aos que são usados nas primeiras capitães da Europa e dos Estados-Unidos.

O primeiro publicado e que nos foi oferecido, está acima de toda a expectativa.

A concepção é feliz; representa um *majo*, o typo em que figuram o hespanhol a disputar um chopp a um *yankee*, com o mesmo empenho com que fôra disputada a formosa perola das Antilhas.

O quadro tem, além do mais, o valôr da actualidade.

Damos parabens ao *Mercurio* pela sua idéa e desejamos que o nosso commercio dê-lhe o apreço que elle por todos os motivos merece.”

A *Ronda*, o nosso brilhante collega da manhã que está competindo com os melhores jornaes, dedicou-nos as seguintes linhas:

“O *Mercurio*, a extraordinaria revista que se publica n’esta Capital, illustrada por Arthur Lucas, J. Machado e Raul Pederneiras, distribuio com o numero do sabbado ultimo, um bello e originalissimo annuncio-réclame como nunca foi feito no Brasil, sobre a cerveja Teutonia, de que são fabricantes os Srs. Muller & Vilmar.

E’ um exemplo que deve ser adoptado pelo nosso commercio.

Parabens aos dignos proprietarios do *Mercurio*, os Srs. Gastão & Alves.”

A *Tribuna*, esta poderosa combatente que se tem brilhantemente imposto á estima publica, noticiou:

“Com o ultimo numero d’O *Mercurio*, a interessantissima folha diaria illustrada, que já tem dous mezes de existencia, recebemos um supplemento que é um artistico e trabalhoso cartaz para annuncio de uma cervejaria.

Impresso a cinco côres e bem desenhado, é incontestavelmente este um dos mais completos e difficeis trabalhos que temos visto, dos feitos aqui.” (O MERCURIO, 30/09/1898, nº 62, p. 2).

Ainda neste exemplar, *O Mercurio* noticia o recebimento de dois telegramas que assinalam a recepção internacional do cartaz feito para a Cerveja Teutonia, caso da França, atestado pelo artista Jules Chéret (1836-1932), e dos Estados-Unidos, pelo político William Mac-Kinley (1843-1901).

[...] E a prova está no telegramma que Cheret (se não foi elle foi pessoa de igual nome) nos endereçou a respeito do nosso grandioso cartaz:

“Paris, 26 Setembro.

“Soube successo Julião cartaz *Mercurio*.  
Saudações.”

Tambem de Washington recebemos um telegramma que, se não ha confusão do

telegraphista, é indubitavelmente do grande Mac-Kinley;

“Noticiam-me successo americano cartaz *Mercurio*. Um abraço.”

E que se diz a isso?

Quem mais tem conseguido?

Ahi está o que pódem a força de vontade e a força de imaginação, porque tem sido estas duas a nossa bussola. (O MERCURIO, 30/09/1898, nº 62, p. 2).

Reclamando o êxito para si, *O Mercurio* publica em seu exemplar de número 66 uma página intitulada “SUCCESSO!”, com os seguintes termos em destaque: “O grande cartaz.”, “Successo sobre successo.”, “TRIUMPHO DA **TEUTONIA**”, “OS SRS. MULLER & VILMAR” e “COMO SE GANHA A GLORIA”. Figurando como um cartaz artístico aclamado pela crítica da imprensa, a sua ampla repercussão fora objeto de publicidade pela revista, a qual colocava em destaque as reações provocadas, como o “bocquiamento” e o “êxtase”, as características do cartaz que levaram a tal recepção, seja a sua composição ou a presença da cor, sendo esta entendida como o “elemento de novidade e de belleza”, o modo como ele circulava para além da publicação impressa, nos muros da cidade, o desejo de guardar que suscitava, o successo da cerveja não somente pela qualidade de sua fabricação, mas pelo alcance do anúncio, e os méritos da revista *O Mercurio* devido à nova forma de propaganda, entendida como um anúncio moderno.

É inquestionável o enorme successo do cartaz que o inspirado lapis do extraordinario Julião Machado (discipulo de Cormon) compôz para a *Cerveja Teutonia*, por encommenda que nos fizeram os Srs. Muller & Vilmar, os activissimos agentes d’essa já celebre marca de cerveja.

Os rasgados elogios que toda a imprensa fluminense nos dispensou, o bocquiamento das rodas populares extasiadas diante dos muros em que figuram os exemplares d’estes cartazes, a procura que elle tem tido pela gente de bom gosto que o deseja guardar, provam bem claramente que nunca, n’esta Capital, houve annuncio tão interessante, tão sensacional, tão verdadeiramente annuncio-réclame.

Justamente orgulhados com o resultado d'este annuncio vamol-o reproduzir em reduçãõ, não obstante ser-nos impossivel imprimil-o com as cinco côres que tem o original; mas falhando a elle este elemento de novidade e de belleza, restarlhe-ha o merito da composiçãõ, que é eminentemente actual pela applicaçãõ do assumpto.

Satisfazemos por este modo, posto que incompleto, o desejo da maioria dos nossos leitores que, diariamente, nos reclama este supplemento, aliás *especial*, o que quer dizer, não encommendado para ser distribuido pela folha. O successo, porém, que obtive a reduçãõ do bello cartaz do *Matte Larangeira* (tambem impresso a côres, mas de pequeno formato) que foi profusamente distribuido com o nosso ultimo numero na elegante festa do Jardim Botanico em favor do Recolhimento de Nossa Senhora Auxiliadora, leva-nos á reduçãõ que hoje offerecemos aos leitores d'*O Mercurio*, que são a parte mais distincta, mais esthéticamente educada da sociedade fluminense.

Ao mesmo tempo que satisfazemos aos leitores, prestamos homenagem ao genio emprehendedor, á intelligente actividade commercial dos Srs. Muller & Vilmar que, educados na escola moderna do commercio, de espirito cultivado e preparado por proveitosas viagens em paizes adiantados, comprehendem que fazer commercio lucrativo não é regatear um annunciosinho de dez linhas, apertado entre milhares de babuzeiras, n'uma columna pesada de jornal.

Não somos nós que o dizemos, são os factos que o affirmam.

O successo da *Cerveja Teutonia*, esse triumpho alcançado sobre as suas congeneres, não resulta unicamente da sua provada excellencia de preparo, porque esta qualidade só poderia ser apreciada lentamente, pela recommendaçãõ vagarosa dos consumidores, o que daria divulgaçãõ feita em mais de anno; resulta tambem, e em maior parte, do annuncio bem feito, da reclame justa. E se os honrados industriaes que

fundaram a fabrica-modelo de Mendes, conseguiram fazer dos seus productos a ultima palavra do progresso industrial na fabricaço da cerveja, os Srs. Muller & Vilmar conseguiram em diminuto, em insignificante espaço de tempo, vulgarizal-os por todo o mercado da Capital, fazel-os predilectos do publico e tornal-os preferidos. E' esta a grande victoria do annuncio moderno (O MERCURIO, 05/10/1898, nº 66, p. 7).

O excerto supracitado nos permite observar, também, a existência de dois outros cartazes artísticos, elaborados para a empresa *Matte Larangeira*. Um deles, da autoria de Calixto Cordeiro, publicado no exemplar 63, possivelmente é aquele ao qual a revista se refere, afirmando que sua redução obteve sucesso e que sua distribuição ocorrera em uma festa no Jardim Botânico, evento registrado em um desenho de Julião Machado, intitulado “Festa de Caridade no Jardim Botânico”, publicado na capa do mesmo número.

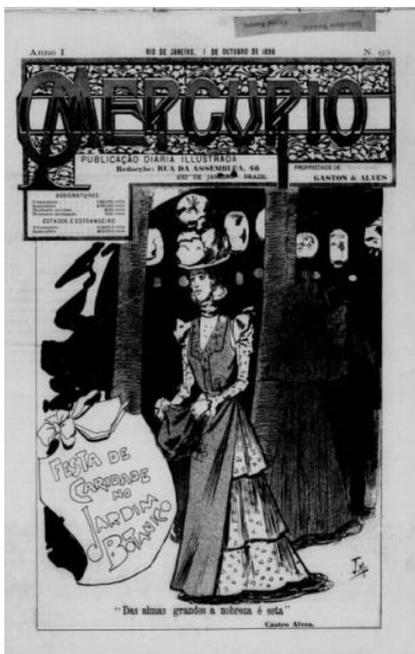


Figura 32. *O Mercurio*, 01/10/1898, nº 63, p. 1.

Na página anterior, seguindo o mesmo padrão da publicação do cartaz para a Água Mineral Ingleza Freire de Aguiar e para a Cerveja Teutonia, fora publicada uma página inteira dedicada à apresentação da empresa Matte Laranjeira, a qual complementava o anúncio na medida em que explicava as propriedades do produto, seus benefícios e modo de preparo. Entre tais informações, importa destacar um excerto no qual é registrada a originalidade do cartaz publicado, cuja autoria não é mencionada.

Reproduzimos hoje em nossa folha o originalíssimo cartaz que um dos nossos desenhistas fez para a importante companhia Matte Laranjeira e aproveitando a oportunidade não nos dispensamos de escrever a respeito d'esta higienica bebida alimenticia (O MERCURIO, 01/10/1898, nº 63, p. 7).



**Figura 33.** *O Mercurio*, 01/10/1898, nº 63, p. 8.

O outro cartaz citado, apesar de não ter sido localizado nos acervos pesquisados, fora elaborado por Julião Machado e publicado no número 66 da revista, tendo recebido ampla cobertura na imprensa, de acordo com as notícias veiculadas no exemplar de número 71, sob os títulos “O SEGUNDO CARTAZ” e “Continúa o successo”. Para *O Debate*, o exemplar possuía grande valor e a revista estaria agradando os leitores, provocando o riso entre eles; *A Ronda*, por sua vez, ressalta o mérito de Julião Machado quanto à beleza do desenho e, o da revista, pela publicação de cartazes considerados chiques; por fim, a *Gazeta da Tarde*, considera o exemplar valioso pela qualidade das gravuras e do texto, assim como milagrosa a sua venda ao preço de 200 réis.

Pela distribuição do nosso segundo cartaz encomendado pela Companhia *Matte Larangeira*, cuja reprodução demos, reduzida, no numero de sabbado ultimo, merecemos dos seguintes collegas as maiores gentilezas que nos têm penhorado.

*O Debate*, com a generosa fidalquia que o caracteriza e torna-o dos nossos órgãos da imprensa um dos mais respeitados, publicou a noticia abaixo, que emocionadamente e com o coração aberto agradecemos.

“*O Mercurio*. – Com o n. 66 d’*O Mercurio*, foi hontem distribuido um bellissimo réclame do “Matte Larangeira”, desenhado com muita felicidade pelo Julião Machado.

Esse *Mercurio* vale ouro; vale até versos, e a prova ahi vai:

*O Mercurio* anda na ponta...  
 (Já se vê que é na da frente,  
 Pois de outra não se faz conta...)  
 Não ha leitor descontente.  
 Nem um ao menos se aponta  
 N’esse Rio de Janeiro,  
 Que ande com elle *de ponta*.  
 Sempre catita e faceiro,  
 Seria mesmo uma affronta  
 Dizer-lhe que a graça é pouca.  
 Do burguez quasi que espouca,  
 De tanto rir, a barriga.  
 A cidade vive tonta,  
 (O Pederneiras que o diga)

Vive a Riopolis louca,  
*O Mercurio* anda na ponta!

A *Ronda*, a nossa valente collega que nos tem sido uma doce namorada, tantos são os carinhos que nos dispensa, noticiou:

“*O Mercurio*, o nosso ilustradissimo collega, distribuiu com o seu n. 66, um bello annuncio-cartaz do excellente Matte Larangeira, a saborosa bebida nacional.

Julião Machado provou, mais uma vez, o merito do seu lapis invejavel.

O commercio d’esta capital e dos Estados não precisa mais fazer encommendas d’esses annuncios chics que nos embasbacavam, agora tem *O Mercurio*, que dispõe de elementos para satisfazer aos mais exigentes.”

Deixamos muito propositalmente para o ultimo logar a nossa distincta e affectiva *Gazeta da Tarde*, o inflexivel e brilhante orgão vespertino em que a victoriosa penna de Gastao Bousquet e o estrellado talento de Orlando Teixeira augmentam os seus titulos de recommendação á estima publica, porque a collega fez referencias a uma involuntaria, e já agora grave falta, que comettemos.

Escreveu a collega:

“*O Mercurio*. – Nas suas transcripções, a proposito do bello cartaz de Julião Machado, *O Mercurio* esqueceu-se de transcrever o que dissemos. Apezar de tudo voltamos á carga, elogiando o milagroso diario illustrado. Milagroso, sim Senhor! Pois aquillo tudo, tão bonito, custa só duzentos reis!! O numero de hontem vale um dinheirão! E o texto é tão bom quanto as gravuras! Tudo de primeira ordem. *O Mercurio* na ponta! Na pontissima!”

Realmente houve da nossa parte para com a nossa collega esta falta, mas involuntaria, porque resultou do seu não comparecimento, por dois dias, em o nosso escriptorio, salvo se alguem,

atrahido por sua encantadora leitura *raptou-a* da nossa mesa, o que já nos tem acontecido.

Mas, n'este caso, a culpa é menos nossa que das seducções de tão gentil e formosa folha.

De fôrma alguma deixariamos de acolher os elogios da *Gazeta da Tarde* e reunil-os aos com que fomos distinguidos por outros jornaes, por muitos motivos, já pela devida consideração em que a temos, já pela enorme sympathia que a ella nos prende. Desde o apparecimento d'*O Mercurio* que a cortezia e a bondade da collega nos tem captivado e, diremos mais, augmentado a estima que sempre nos mereceu a sua provecta e talentosa redacção;

Depois d'isso, não queremos que a *Gazeta* nos perdôe, porque, realmente sentimo-n'os culpados, o que não se daria si se não tratasse da *Gazeta da Tarde*, mas que amenise-nos o merecido castigo, dando-nos a ventura de beijar-lhe a mão delicada e nobre de luctadora leal. (O MERCURIO, 11/10/1898, nº 71, p. 2).

Seja como “trabalho d' arte”, “suplemento illustrado”, “affiche”, “cartaz”, “cartaz a côres”, “réclame”, “annuncio”, “annuncio illustrado”, “annuncios coloridos”, “annuncios chics”, “annuncio-cartaz”, “annuncio-reclame”, “cartazes-annuncios”, “cartaz-artístico” ou “artísticos e trabalhosos cartazes para annuncio”, a forma de arte à qual estas denominações se referem diz respeito ao que chamamos de cartaz mural, um gênero de anúncios criado por meio da apropriação da estética do espetáculo presente no cartaz artístico e na *chronica theatral* de Julião Machado. A recepção de seus leitores, no momento em que fora veiculado, denota essas diferentes apropriações da estética do espetáculo, bem como a dificuldade em definir uma produção artística que surgia como novidade na capital e, seu reconhecimento como obra de arte, uma vez que ele próprio vinha sendo anunciado na revista da seguinte forma: “Fazer um annuncio illustrado e colorido no Mercurio é tel-o em todas as paredes, em todas as collecções, em todas as casas” (O MERCURIO, 01/10/1898, nº 63, p. 6).

Assim, avançamos em relação à ideia de que a estética dos desenhos de Julião Machado não se trata da *Art Nouveau*, excluindo a possibilidade de que a sua eventual presença na produção de outros artistas estaria vinculada a ele. Em vez disso, demonstramos que a produção artística de Julião Machado esteve ligada a uma estética do

espetáculo, a qual fora apropriada por outros artistas e por ele mesmo em outros desenhos, caso do cartaz artístico e do cartaz mural, sendo, sobretudo, uma estética já existente e praticada particularmente na capital francesa ao final do século XIX.

### 2.3 A GERAÇÃO *CHAT NOIR* E OS MESTRES DOS *AFFICHES*

Comumente mencionada na historiografia, consta que a chegada de Julião Machado ao Brasil ocorreu no ano de 1894<sup>15</sup> (LUSTOSA, 2009, p. 39; MAGNO, 2012, p. 468). No entanto, a ausência de notícias naquele ano sobre sua vinda, bem como de publicações de sua autoria em jornais e revistas da época, e mesmo em trabalhos acerca do tema, sinaliza para seu desembarque no país somente no ano seguinte, em 1895. Indo ao encontro dessa hipótese, uma nota publicada na coluna *Hospedes e viajantes*, do *Jornal do Brasil*, no dia 29 de janeiro de 1895, deixa saber que nesta data Julião esteve hospedado no Rio de Janeiro: “No grande hotel Victoria, acham-se hospedados os srs: [...] Julião Machado, de Lisboa” (JORNAL DO BRASIL, 29/01/1895, nº 29, p. 2). Também na revista *Ilustração Portuguesa*, datada de 01 de setembro de 1913, a passagem de um texto sobre Julião Machado permite situar naquele ano a sua vinda ao Brasil.

Feito homem de princípios, espirito largo, recetividade ampla, golpe de vista imediato, Julião partiu para o Brazil ha dezoito anos, dando ázas á sua imaginação de rebelde insatisfeito de tudo o que não fosse a realidade do seu sonho de esteta ruskiniano, em que á sua arte visse ligada a mais feliz das concécções de perfectibilidade humana... Chegou, viu e venceu. (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 270).

A suposição parece fazer sentido se considerarmos que Julião veio para o Brasil “em fins de 1894” (FONSECA, 1999, p. 216) e que

---

<sup>15</sup>No trabalho de Lustosa (2013, p. 328), consta a data de 1884: “*La cause en est l’arrivé au Brésil du Portugais Julião Machado em 1884*”. No entanto, acreditamos tratar-se apenas de um equívoco na tradução de seu texto para o francês, pois, no texto “Humor e caricatura na imprensa brasileira das primeiras décadas do século 20”, a autora menciona a data de 1894: “Julião desembarcou no Rio em 1894” (LUSTOSA, 2009, p. 39).

naquele momento as viagens transoceânicas de navio possuíam uma longa duração. Diante da imprecisão da data de sua chegada e de sua vinda, interessa destacar, apenas, que no ano de 1894 Julião Machado ainda integrava o campo artístico francês e, não, o brasileiro. Tal distinção parece ser importante na medida em que, de acordo com Pierre Bourdieu<sup>16</sup> (2013, p. 391), a noção de campo levaria em consideração a existência de fatores que incidem em uma estrutura na qual os artistas estão inseridos, embora não diretamente sobre eles.

Na verdade, é aqui que intervém a noção de campo à qual eu fiz alusão várias vezes, noção que leva em conta o fato de que os fatores enumerados – os fatores morfológicos, os fatores econômicos, etc. – pesam não diretamente sobre os artistas ou sobre tal ou qual dentre eles, mas sobre um campo relativamente autônomo. Eles pesam sobre a estrutura desse campo e eles não exercem uma causalidade direta (BOURDIEU, 2013, p. 391).<sup>17</sup>

Segundo esta perspectiva, o campo social dos artistas conduziria o movimento no interior do campo artístico, o que coloca a necessidade de compreendê-los a partir de sua inserção em uma estrutura, em um campo, com uma lógica e dinâmica própria, caso, por exemplo, de Julião Machado.

Tendo vivido em Paris antes de chegar ao Rio de Janeiro, entre os anos de 1892 e 1894 (FONSECA, 2012, p. 114) ou a partir de 1890 (FONSECA, 1999, p. 216), após deixar Lisboa, embora conste que “ao

---

<sup>16</sup>A noção de campo artístico, conforme citado, fora tópico de uma aula proferida por Pierre Bourdieu, em 16 de fevereiro de 2000, no *Collège de France*, como parte do curso reunido no livro *Manet, une révolution symbolique* (2013). Esta perspectiva também foi posta em destaque por Roger Chartier, em 28 de novembro de 2013, no Seminário *Histoire culturelle en question*, realizado igualmente no *Collège de France*.

<sup>17</sup>Citação original: “En fait, c’est ici qu’intervient la notion de champ à laquelle j’ai fait allusion plusieurs fois, notion qui prend en compte le fait que les facteurs énumérés – les facteurs morphologiques, les facteurs économiques, etc. – pèsent non pas directement sur les artistes ou sur tel ou tel d’entre eux, mais sur un champ relativement autonome. Ils pèsent sur la structure de ce champ et ils n’exercent pas une causalité directe, ceci étant extrêmement important pour distinguer l’analyse que je propose de celle de Clark que j’ai évoquée plusieurs fois” (BOURDIEU, 2013, p. 391).

contrário do que idealizou, o artista não conseguiu ganhar a vida como caricaturista em Paris” (FONSECA, 2012, p. 116), que sua estadia “durou apenas alguns anos, o suficiente para que terminasse de gastar todo o dinheiro deixado por seu pai” (FONSECA, 2012, p. 116) ou “o que restara da fortuna” (FONSECA, 1999, p. 216), Julião Machado pôde ter tido uma viagem mais profícua do que supõe a historiografia, na medida em que realizou estudos no *Atelier Cormon*, “dirigido por Fernand Cormon, um pintor conservador em seu trabalho, mas com atitude relativamente tolerante em relação às aspirações dos jovens” (FONSECA, 2012, p. 114), e que esteve imerso na vida cultural da cidade. Muito possivelmente de seu pertencimento ao campo artístico francês viria a sua resposta à pergunta “- Submete as suas produções a preconceitos de escola, ou sente-se influenciado por alguns caricaturistas de nome?” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 272):

Não conheço “escolas” de caricatura. Ela é a arte dos “rebeldes”. Ser-lhe-ia impossível, pois, submeter-se a formulas, ou a regras, sem as quaes não póde haver escolas. Estimo os caricaturistas que preferem a Verdade – quase sempre fria e aspera para a maioria – á “blague”, ou ás jocosidades agradáveis ao seu publico. Prefiro os “azedos” ou os que sentem”, como Forain, Willette e Herman-Paul. São os que aspiram a mais alguma coisa que provocar o riso fácil dos que pódem rir de tudo. Forain foi o que maior influencia teve na orientação do meu criterio. Não poderia vir d’isso a menor vaidade, bem sei, mas digo porque devo responder sinceramente (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 272-273).

Ao mencionar Forain, Willette e Hermann-Paul, na entrevista recuperada por Fonseca (2012, p. 114), Julião Machado evidencia o seu conhecimento a respeito dos artistas que publicavam nas revistas satíricas francesas. Conforme aponta Laurent Bihl (2011c, p. 23), os três artistas alcançaram popularidade no período entre 1881 e 1914, sendo René Georges Hermann-Paul (1864-1940) situado na gama de casos particulares, enquanto Louis-Henri Forain (1852-1931) e Adolphe Willette (1857-1926), ao lado dos artistas Albert Robida (1848-1926), Théophile Steinlen (1859-1923), Léandre e Caran d’Ache (1858-1909),

são apontados como integrantes da geração *Chat Noir*, posterior à Lei de Imprensa francesa, datada de 29 de julho de 1881, a qual instituiu a liberdade de expressão. Nessa conjuntura, os três artistas produziram desenhos de caráter político, mas, sobretudo, dedicaram-se ao que foi denominado de “caricaturas de modos” (OBERTHÜR *apud* BIHLA, 2011, p. 140), colaborando principalmente com periódicos de “espírito boêmio fim de século”<sup>18</sup>, conforme define Jarnier (2011, p. 165).

Em *Gil Blas* (1879-1940), por exemplo, afirma-se que a caricatura ocupava um frágil lugar em razão de outro uso: “Se o *Gil Blas* apelou à desenhistas, como Forain, Hellé, Hermann-Paul, ou Willette, ele destinou globalmente somente um frágil lugar à caricatura, utilizada como um *faire-valoir* às vezes ambíguo das vedetes do mundo do espetáculo parisiense” (VERNOIS, 2011, p. 131).<sup>19</sup> Nesta revista, a partir de 1889 também com pauta literária, ainda de acordo com a autora (2011, p. 130), os temas versavam sobre a vida cultural da capital, as questões políticas, mas, também sobre os “ecos mundanos”, e, naquele ano, o jornal inovava ao promover a inserção de vinhetas nas colunas, o que foi feito por artistas como Forain. Talvez dessa referência tenha vindo a inspiração de Julião Machado para as vinhetas das colunas na revista *A Cigarra*, tanto no que diz respeito às de *Theatros* e *Vida Nocturna*, quanto às de *Chronica* e *Política*, o que pode ser considerado tendo-se em mente que “consta que Julião foi leitor deste periódico quando morou em Paris” (FONSECA, 2012, p. 144) e que, em 1898, fundou *Gil Blas*, uma revista homônima, veiculada no Rio de Janeiro.

No mesmo espectro deste periódico, encontrava-se, por exemplo, o *Le Pierrot* (1888-1891).<sup>20</sup> Fundado por Willette, consoante Jarnier (2011, p. 165), longe “de ser uma imprensa distrativa ou humorística, o jornal de Willette combina desenho, literatura e poesia em um ‘espírito monmartriano’”.<sup>21</sup> De acordo com Jarnier (2011, p. 164), “todos os desenhos são de Willette, em quem se reconhece muito cedo uma

---

<sup>18</sup>Citação original: “En ce sens, Le Pierrot s’apparente à d’autres revues à l’esprit bohème fin de siècle, dont le Chat noir et Le Courier français” (JARNIER, 2011, p. 164).

<sup>19</sup>Citação original: “Si le *Gil Blas* fit appel à des dessinateurs, comme Forain, Hellé, Hermann-Paul, ou Willette, il n’accorde globalement qu’une faible place à la caricature, utilisée comme un *faire-valoir* parfois ambigu des vedettes du monde du spectacle parisien” (VERNOIS, 2011, p. 131).

<sup>20</sup>Conforme Jarnier (2011, p. 164).

<sup>21</sup>Citação original: “Loin également d’être une presse dystrayante ou humoristique, le journal de Willette combine dessin, littérature et poésie dans un ‘esprit monmartrois’” (JARNIER, 2011, p. 165).

filiação com Antoine Watteau, pintor do século XVIII das ‘festas galantes, de *Pierrot* e de *Colombina*’”.<sup>22</sup> Assim como nos desenhos de Willette, a figura de *pierrrot* aparece com frequência nos desenhos de Julião Machado, também ligado ao mesmo universo temático: “Willette coloca frequentemente em imagens cenas de sedução onde o personagem masculino toma a aparência de um jovem homem ou de um homem de idade madura” (JARNIER, 2011, p. 164).<sup>23</sup> A inspiração para o personagem teria vindo de sua aparição no *Le Chat noir*, conforme aponta o autor: “O título honra seu personagem de predileção, aparecido no *Le Chat noir*, em 1882” (JARNIER, 2011, p. 164).<sup>24</sup> Neste periódico, ao lado de Steinlen, Willette também atuou e, conforme Bihl (2011a, p. 140), trata-se do primeiro “jornal de cabaré”, o qual possuía um estatuto marginal e se constituía em órgão de interesses de Monmartre. Alguns anos depois surgira o jornal *Le Mirliton* (1885-1906), no qual atuaram Forain, Steinlen e Toulouse-Lautrec, sendo estes dois últimos os principais responsáveis por sua notoriedade, conforme destaca Bihl (2011d, p. 150).

Mas é sobretudo a dupla amizade de Steinlen e de Toulouse-Lautrec que leva a uma colaboração frutuosa em termo de notoriedade. De publicidade, Lautrec não precisava.<sup>25</sup>

Tal popularidade estaria relacionada ao fato de que Toulouse-Lautrec havia se tornado muito conhecido durante a existência deste periódico: “Aos vinte e sete anos, Toulouse-Lautrec não tem ainda em 1891, a supremacia que vão lhe dar, no curso dos anos seguintes, seus

---

<sup>22</sup>Citação original: “Tous les dessins sont de Willette, chez qui on reconnaît très tôt une filiation avec Antoine Watteau, peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle des « fêtes galantes, de *Pierrot* et de *Colombine*” (JARNIER, 2011, p. 165).

<sup>23</sup>Citação original: “Willette met le plus souvent en images des scènes de séduction où le personnage masculin prend l’apparence d’un jeune homme ou d’un homme d’âge mûr” (JARNIER, 2011, p. 164).

<sup>24</sup>Citação original: “Le titre met à l’honneur son personnage de son prédilection, apparu dans *Le Chat noir*, en 1882” (JARNIER, 2011, p. 164).

<sup>25</sup>Citação original: “Mais c’est surtout la double amitié de Steinlen et de Toulouse-Lautrec qui débouche sur une collaboration fructueuse en terme de notoriété” (BIHL, 2011d, p. 150).

*affiches* e litografias” (BOURRELIER, 2007, p. 108).<sup>26</sup> Também nesse ínterim, é possível que Julião Machado tenha tomado ciência do trabalho do artista, na medida em que realizara estudos no mesmo *atelier*, o de *Cormon*, e que, em 1891, Lautrec alcançara amplo sucesso com seu primeiro *affiche*:

O sucesso de seu primeiro *affiche*, *Au Moulin-Rouge*, é imediato. A partir de então, ele se exprimirá paralelamente por litografias destinadas às ilustrações, aos álbuns e aos *affiches*, tão bem ou melhor que pelos quadros. O expressionismo que está no seu gênio se magnifica com estas técnicas que lhe permitem utilizar áreas planas, abandonar os efeitos de perspectiva, acentuar as formas japonisantes. Estes procedimentos são também aqueles de Bonnard e de seus amigos, estudiosos mais novos que ele vai acabar de liberar dos dogmas acadêmicos (BOURRELIER, 2007, p. 109).<sup>27</sup>

Estas características técnicas e estéticas, referentes à litografia e aos *affiches*, sem os efeitos de perspectiva e com formas japonisantes, podem ser observadas também na produção artística de Julião Machado. Fonseca (2012, p. 139) realiza, por exemplo, uma comparação entre um cartaz de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, datado de 1893, e um desenho de Julião Machado, de 1898, afirmando que existe “a similaridade de algumas técnicas usadas como base em suas imagens. A questão do uso das silhuetas chapadas, por exemplo, deve-se à incorporação das convenções japonesas”.

---

<sup>26</sup>Citação original: “À vingt-septs ans, Toulouse-Lautrec n’a pas encore en 1891, la suprématie que vont lui donner, au cours des années suivantes, ses affiches et lithographies” (BOURRELIER, 2007, p. 108).

<sup>27</sup>Citação original: “Le succès de sa première affiche, *Au Moulin-Rouge*, est immédiat. Désormais, il s’exprimera parallèlement par des lithographies destinées aux illustrations, aux albums et aux affiches, aussi bien ou mieux que par des tableaux. L’expressionnisme qui est dans son gênio se magnifie avec ces techniques qui lui permettent d’utiliser des aplats, d’abandonner les effets de perspective, d’accentuer les formes japonisantes. Ces procédés sont aussi ceux de Bonnard et de ses amis, studieux cadets qu’il va achever de libérer de dogmes académiques” (BOURRELIER, 2007, p. 109).



**Figura 34.** *Divan Japonais*, 1893. Toulouse-Lautrec.

**Figura 35.** *O Mercurio*, 27/07/1898, nº 9, p. 2.

Além disso, a autora acrescenta que ocorre nos desenhos de Julião “a incorporação das representações bidimensionais, em que o contorno é sempre marcado e o fundo trabalhado separadamente” (2012, p. 139). Ao propor uma abertura na interpretação da obra de Julião Machado, para além daquela fornecida por Herman Lima, a autora aponta uma influência de Toulouse-Lautrec em sua obra.

Contudo, conhecendo a produção gráfica de Julião e sua história, pode-se articular outras considerações sobre sua formação artística e influências. Por exemplo, a partir da análise de algumas imagens produzidas por Julião, conclui-se que existem indícios de uma influência do trabalho de Toulouse-Lautrec (fig. 3.24). As características mais acentuadas dessa influência são o uso frequente da técnica do espargido e a representação de silhuetas chapadas, que lembram os cartazes de Lautrec (FONSECA, 2012, p. 138-139).

Apesar de Fonseca situar tais características no âmbito da técnica, entendemos que elas podem ser localizadas no escopo das composições

que apresentam uma estética do espetáculo: página inteira, contornos marcados, formas preenchidas e estilizadas, com motivos ligados ao tema dos divertimentos na vida noturna da cidade. Cabe ressaltar, ainda, que essa possibilidade estética surge em função da nova técnica, o que corrobora a afirmação de Cardoso (2011, p. 24) de que “os espaços podiam ser deixados em branco mesmo, para posterior impressão das imagens por litografia”, a qual fora “inventada pelo alemão Senefelder (nascido em Praga, de origem bávara), aperfeiçoada pelo alsaciano Engelmann (transplantada sua oficina de Mulhose para Paris)” (CARDOSO, 2011, p. 22), assim descrita por Fonseca (2012, p. 39).

Seu funcionamento era baseado na incompatibilidade da tinta graxosa com a água, assim, passava-se do desenho, invertido, para a pedra calcária apropriada com tinta, lápis litográfico ou papel de transporte. Para fixar o desenho na pedra, passava-se uma solução aquosa de ácido nítrico e goma arábica. Dessa forma, na hora da impressão, a água não permitia que a tinta permanecesse onde devia ficar branco no papel.

Lautrec atuou, ainda, a partir de 1893, na *Revue Blanche*, onde ficara reconhecido por sua qualidade técnica (BOURRELIER, 2007, p. 105-107), obscurecendo, inclusive, o mestre do *affiche*, Jules Chéret.

É na primeira exposição pessoal de Toulouse-Lautrec que Thadée Natanson<sup>28</sup> consagra, em fevereiro de 1893, sua primeira crônica: ele constata que Chéret, até então o mestre incontestável do *affiche* parisiense, está eclipsado<sup>29</sup> (BOURRELIER, 2007, p. 109).

Em 1886, os desenhos de Chéret foram publicados no *Le Courrier français* (1884-1913), conforme aponta Bourrelier (2007, p. 119). Pela qualidade e frequência da publicação, *Le Mirliton* é

---

<sup>28</sup>Thadée Natanson (1868-1951) e seus dois irmãos, Alexandre (1867-1936) e Louis-Alfred (1873-1932) Natanson, foram fundadores da *Revue Blanche* em 1889. Sobre eles e esta revista, consulte-se: BOURRELIER, 2007.

<sup>29</sup>Citação original: “C’est à la première exposition personnelle de Toulouse-Lautrec que Thadée Natanson consacre, en février 1893, sa première chronique : il constate que Chéret, jusque-là le maître incontesté de l’affiche parisiennne, est eclipse” (BOURRELIER, 2007, p. 109).

considerado justamente o seu oposto, “referência primeira da imprensa monmartriana”<sup>30</sup>, nos termos de Bihl (2011d, p. 150), onde Hermann-Paul, Forain e Willette também publicaram seus desenhos, o que no caso de Willette “totaliza uma colaboração de aproximadamente vinte três anos, exceto por rupturas pontuais por causa de conflitos” (BIHL, 2011b, p. 146).<sup>31</sup> Para o autor (2011, p. 146), o *Le Courrier français* “corresponde sem contestação à eclosão de uma nova geração de desenhistas satíricos, frutos vindos da sociabilidade montmartriana dos anos 1880, da qual ele fideliza uma parte dos crayons”.<sup>32</sup> No excerto seguinte, Bihl (2011b, p. 147) infere que a produção do periódico estava pautada no trabalho de Chéret.

O periódico inunda a capital de publicidades Géraudel graficamente próximas das Artes-déco, sobre a base do trabalho de afichista de Chéret. Este emprega cores primárias sobrepostas em três ou quatro tiragens, procedimento pelo qual se obtém todas as variedades possíveis de cores. A meio caminho entre *affiches* de arte e obras satíricas, estes suplementos ditos “litográficos” (Chéret, Willette, Louis Morin) são inseridos nos exemplares para assinantes e fazem muito rapidamente a felicidade dos colecionadores, combinando já anúncios e perenização do suporte.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup>Citação original: “Le Mirliton est l’exact opposé du Courrier français, référence première de la presse montmartroise” (BIHL, 2011d, p. 150).

<sup>31</sup>Citação original: “Citons Willette, lequel totalise une collaboration d’environ vingt-trois ans, hors ruptures ponctuelles pour causes des conflits” (BIHL, 2011b, p. 146).

<sup>32</sup>Citação original: “Le titre correspond sans conteste à l’éclosion d’une nouvelle génération de dessinateurs satiristes, issus de la sociabilité montmartroise des années 1880, dont il fidélise une part des crayons” (BIHL, 2011b, p. 146).

<sup>33</sup>Citação original: “Le périodique inonde la capitale de publicités Géraudel graphiquement proches des Arts-déco, sur la base du travail d’affichiste de Chéret. Celui-ci emploie des couleurs primaires superposées en trois ou quatre tirages, procédé par lequel on obtient toutes les variétés possibles de coloris. À mi-chemin entre affiches d’art et oeuvres satiriques, ces suppléments dits ‘litographiques’ (Chéret, Willette, Louis Morin) sont insérés dans les exemplaires pour abonnés et font très vite le bonheur des collectionneurs, combinant déjà réclame et pérennisation du support” (BIHL, 2011b, p. 147).

Conforme destaca Bourrelier (2007, p. 588), referindo-se à colaboração de Chéret com a *Revue Blanche*, o seu trabalho antecedia mesmo o de Lautrec:

As outras capas são realizadas por uma cinquentena de artistas. Entre eles, figuram antes desenhistas antigos, tradicionais, tendo com frequência uma grande notoriedade: Chéret, o mestre do *affiche* antes de Lautrec.

Esta produção artística de Jules Chéret também parecia ser do conhecimento de Julião Machado, uma vez que um dos seus desenhos fora reproduzido na capa do primeiro número da revista *O Mercurio*, criada por Julião em 1898, acompanhado da seguinte legenda: “Reprodução livre de um de Cherét, impresso em Paris, em grande formato. No próximo numero encetaremos uma secção especial neste gênero” (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 1). Nesse excerto, além de indicar uma referência à Chéret, Julião estabelece uma relação entre a sua obra e a do artista, ao afirmar que seria realizada uma seção no mesmo gênero. Assim como Julião conhecia o trabalho de Cherét, parece que o contrário também era verdadeiro, conforme o referido telegrama recebido pela revista *O Mercurio* em 05/10/1898.



**Figura 36.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 1.

**Figura 37.** Detalhe em cores da capa de *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 1.

Compartilhando à época uma tendência técnica e estética, ligada principalmente à produção de Jules Chéret e, posteriormente, de Toulouse-Lautrec, artistas como Willette, Forain e Hermann-Paul faziam parte de um mesmo campo artístico que apreendia o “espírito boêmio fim de século”, o “espírito monmartriano”, a “sociabilidade montmartriana” e “as vedetes do mundo do espetáculo parisiense”. A proximidade da localização das revistas em que trabalhavam com as salas de espetáculo, inclusive, sugere a sua imersão na vida noturna da capital francesa.



Salles de spectacle autour de la Revue Blanche

Figura 38. Mapa das Salas de Espectáculo em torno da *Revue Blanche*.

Enquanto o *Le Courier français* estava localizado em Pigalle, no bairro Monmartre, o *Le Mirliton* viria a se instalar em torno da *Revue Blanche*, próximo ao *cabaré Chat noir* e ao *Le Salis*, como afirma Bihl (2011d, p. 150): “Este aqui acaba de se mudar para o boulevard Rochechouart, nº 84, nos locais do primeiro *Chat noir*, e ele pode bem aproveitar esta proximidade”.<sup>34</sup> Certamente, a localização da sede dos periódicos em Monmartre fora sugestiva para os adjetivos que receberiam, tais como “jornal de cabaré” e “imprensa monmartriana”. Assim, podemos identificar que a constituição de uma estética do espetáculo na obra de Julião Machado deriva da relação que ele estabeleceu com os referidos artistas, seja por sua formação, pela circulação de revistas ou ideias. Ao colocarmos Julião Machado em relação com esses desenhistas do campo artístico francês, vemos que os postulados de uma “nova tendência”, “nova estética” ou “estética inaugurada” não se sustentam. A *estética do espetáculo* praticada por Julião Machado já vinha sendo desenvolvida na França *fin-de-siècle*<sup>35</sup> e era distinta da estética *Art Nouveau*, embora tenha sido desenvolvida igualmente no período da *belle époque*.

---

<sup>34</sup>Citação original: “Celui-ci vient d’emménager au 85 boulevard Rochechouart, dans les locaux du premier Chat Noire, et il compte bien de profiter de cette proximité” (BIHL, 2011d, p. 150).

<sup>35</sup>O termo diz respeito ao modo como ficou conhecido o final do século XIX na França: “Os franceses das décadas de 1880 e 1890 referiam-se a si mesmos como *fin de siècle*, e, uma vez que os ditames da moda francesa dominavam o mundo ocidental, o termo passou a macar o término do século XIX como não tinha marcado nenhum outro até então” (WEBER, 1988, p. 9).



### 3 O ANO 1900 EM TRÊS EXPOSIÇÕES: A *BELLE ÉPOQUE* E AS ARTES NA VIRADA DO SÉCULO

#### 3.1 PARIS 1900: A CIDADE ESPETÁCULO E A COEXISTÊNCIA DE TENDÊNCIAS ARTÍSTICAS

Sob a curadoria de Christophe Leribault, Alexandra Bosc, Dominique Lobstein e Gaëlle Rio, realizou-se no *Petit Palais*, Museu de Belas Artes da cidade de Paris, entre os dias 02 de abril e 17 de agosto de 2014, a exposição *Paris 1900, a cidade espetáculo*<sup>36</sup>, cujo objetivo era fazer reviver o cenário e o espírito *fin-de-siècle*.

Como os turistas vindos admirar Paris colocada em cena, o visitante de hoje, poderá descobrir as outras facetas da Paris de então. Ele passará da *Art Nouveau* à moda e às belas-artes, ao mundo do espetáculo e da noite, últimos divertimentos à véspera da Primeira Guerra mundial (LERIBAULT; BOSC; LOBSTEIN; RIO, 2014).<sup>37</sup>

Passados cem anos deste marco do fim da *belle époque* francesa, a exposição, organizada em seis seções temáticas, permite visualizar os motivos pelos quais se convencionou chamar de tal modo o período que se estende de 1880 a 1914:

A França de 1900 pode celebrar seu equilíbrio reencontrado e vislumbrar o porvir com otimismo, depois de um século de sobressaltos políticos. Ela é daqui em diante republicana, economicamente florescente e dotada de uma diplomacia sólida que lhe assegura dias tranquilos. Mais que nunca admirada por seu esplendor artístico e intelectual, sua capital sabe também atrair os poderosos e magnatas do mundo inteiro, para os prazeres que ela promete a quem aprecia o luxo, a gastronomia

---

<sup>36</sup>Título original: “Paris 1900, la ville spectacle”.

<sup>37</sup>Citação original: “Comme les touristes vênus admirer Paris mis en scène, le visiteur d’aujourd’hui, pourra découvrir les autres facettes du Paris d’alors. Il passera de l’Art Nouveau à la mode et aux beaux-arts, au monde des spectacles et de la nuit, ultimes diverssiments à la veille de la Première Guerre mondiale” (LERIBAULT; BOSC; LOBSTEIN; RIO, 2014).

e as distrações de todo gênero. Tudo está no lugar para que Paris triunfe sobre seus colegas e se erija em capital do mundo, o tempo de uma Exposição Universal que marcará a mudança de século.<sup>38</sup>

Caracterizada por uma conjuntura política e econômica estável, assim como por um círculo cultural e artístico profícuo, a Paris do final do século XIX vivia uma bela época: possuía motivos para celebrar o seu passado recente e vislumbrar um futuro promissor. Expressão icônica daquele tempo, a Exposição Universal de 1900 compunha a primeira seção da exposição *Paris 1900*, intitulada *Paris, vitrine do mundo*<sup>39</sup>, a qual fora apresentada ao público do século XXI por meio de um conjunto documental de desenhos, aquarelas, fotografias, jornais e *souvenirs* no intuito de fazer com que “o visitante de 2014 se colocasse na pele daquele de 1900”<sup>40</sup> (LERIBAULT, 2014, p. 4) e conhecesse o complexo projeto em torno daquela Exposição.

Ocupando 112 hectares, a Exposição Universal de 1900 iniciava-se na *Place de la Concorde*, com a *Porte monumental*, estendendo-se do *Petit Palais* e do *Grand Palais*, por meio da ponte Alexandre-III, à margem esquerda do rio Sena, até a esplanada dos *Invalides*, à rua das Nações e ao *Champ-de-Mars*, de onde se tinha acesso, também, ao *Palais du Trocadéro*. Alguns desses lugares foram construídos especialmente para a Exposição, conforme destaca a historiadora Sandra Jatay Pesavento (1997, p. 222): “Paris se renovara com algumas novas construções, como o *Grand Palais*, o *Petit Palais* e a ponte Alexandre III, obras que deveriam sobreviver à exposição”, o que de fato aconteceu. Por tal infraestrutura dispersa em vários pontos da cidade, 51

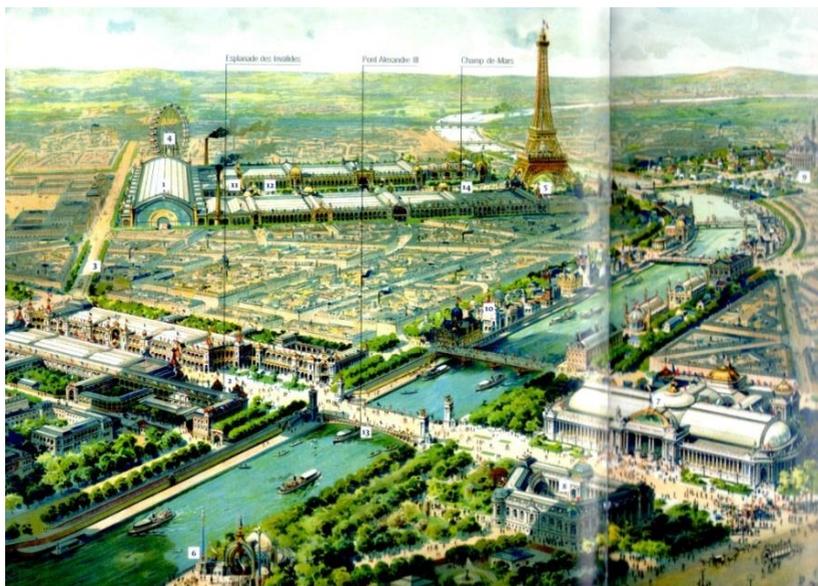
---

<sup>38</sup>Citação original: “La France de 1900 peut célébrer son équilibre retrouvé et envisager l’avenir avec optimisme, après un siècle de soubresauts politiques. Elle est désormais républicaine, économiquement florissante et dotée d’une diplomatie solide qui lui assure des jours tranquilles. Plus que jamais admirée pour son rayonnement artistique et intellectuel, sa capitale sait aussi attirer les puissants et magnats du monde entier, pour les plaisirs qu’elle promet à qui apprécie le luxe, la gastronomie et les distractions en tout genre. Tout est en place pour que Paris dame le pion à ses consoeurs et s’érige en capitale du monde, le temps d’une Exposition universelle qui marquera le changement de siècle” (LERIBAULT; BOSC; LOBSTEIN; RIO, 2014).

<sup>39</sup>Título original: “Paris, vitrine du monde”.

<sup>40</sup>Citação original: “Nous avons souhaité que le visiteur de 2014 se mette dans la peau de celui de 1900” (LERIBAULT, 2014, p. 4).

milhões de visitantes circularam e puderam apreciar os cânones do século XIX, assim como as novidades que inauguravam o novo século.



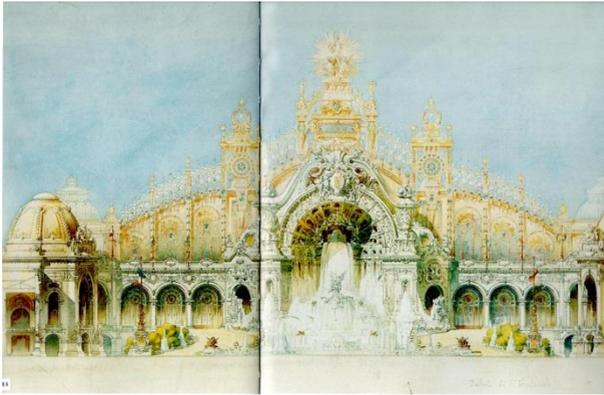
**Figura 39.** *Vue panoramique de l'exposition universelle de 1900.* Baylac.

No *Champ-de-Mars*, por exemplo, a Torre Eiffel, conservada da Exposição Universal de 1889, coexistia com uma das principais atrações, o *Palais de l'Electricité*, construído para “celebrar a nova energia”<sup>41</sup> (PEYRAT, 2000, p. 41), que, embora já tivesse sido apresentada na exposição anterior, a de 1889, desta vez, conforme aponta Mabire (2000, p. 21), iluminava quase toda a exposição, “deixando, a noite, uma impressão de encantamento ao público parisiense”.<sup>42</sup> Ressignificada por meio da iluminação pública, *Paris à noite* fora objeto de outra seção da exposição *Paris 1900*, na qual os organizadores reuniram obras de artistas, como Henri de Toulouse-

<sup>41</sup>Citação original na íntegra: “On avait construit spécialement ce Palais pour célébrer la nouvelle énergie, la reine de cette fin de siècle et du nouveau qui s’annonçait” (PEYRAT, 2000, p. 41).

<sup>42</sup>Citação original: “Si cette dernière [l’électricité] était déjà présente en 1889, avec les fameuses fontaines lumineuses, cette fois, c’est l’Exposition presque tout entière qui se trouve éclairée laissant, la nuit, une impression d’enchantement au public parisien” (MABIRE, 2000, p. 21).

Lautrec, Théophile-Alexander Steinlen e Adolphe Willette, para recuperar um dos aspectos mais característicos da vida noturna da cidade, propiciada pela existência da iluminação pública, o espetáculo.



**Figura 40.** *Palais de l'Électricité.*

Com a modernização da iluminação pública, a noite parisiense se tornou um lugar acessível onde o trabalho cede o lugar ao relaxamento. Mesmo para os menos afortunados, do *café-concert* ao *music-hall*<sup>43</sup>, do baile ao circo, o espetáculo se encontra por toda a cidade. Paris desenvolve sua reputação de capital da festa, onde a tentação e corrupção provocam tanto os frissons do prazer quanto o do perigo. Aristocratas e magnatas da indústria ou do comércio do antigo ao novo mundo em estadia na capital, atraídos pela aura sensual e festiva das noites parisienses que reforça o mito da *Belle Époque* (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).<sup>44</sup>

<sup>43</sup>Sobre estas formas de divertimento, consulte-se: WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>44</sup>Citação original: “Avec la modernisation de l'éclairage public, la nuit parisienne devien um lieu accessible où le travail cède la place au délassement. Même pour les moins fortunés, du café-concert au music-hall, du bal au cirque, le spectacle se trouve partout dans la ville. Paris développe sa réputation de capitale de la fête, où tentation et corruption provoquent tout autant les frissons du plaisir que ceux du danger. Aristocrates et magnats de l'industrie ou du commerce de l'ancien et du nouveau monde séjournent dans la capitale, attirés

Os bailes, os cabarés, as turnês do espetáculo *Le Chat Noir*, o circo e o hipódromo foram alguns dos motivos presentes nos desenhos, pinturas e esculturas da mostra que deixavam transparecer aquilo que os organizadores chamaram de “aura sensual e festiva das noites” (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014). Tornada acessível, a noite, antes “mal-iluminada” e “sombria”, conforme destaca Pesavento (2002, p. 46), transformara Paris na “Cidade Luz”<sup>45</sup>, o que coaduna a ideia da *belle époque* como um período em que a noite parisiense se constituía a partir da relação entre o espetáculo e a festa, a diversão e os prazeres. No entanto, a noite não seria o único elemento a caracterizá-la de tal forma, de acordo com Walter Benjamin (2000, p. 197).

A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos boulevares noturnos fizeram de Paris a *Ville Lumière*. – Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas.

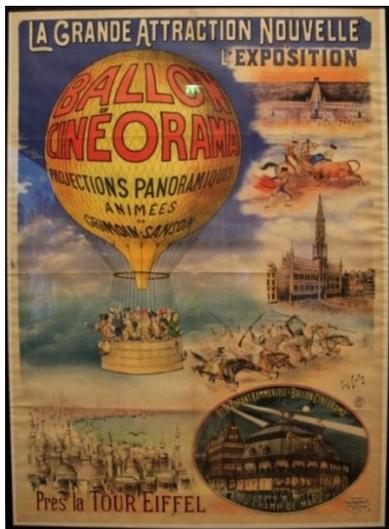
É, também, como afirma Benjamin, na continuidade, o espelhado das vitrines dos bistrôs, dos cafés, do rio Sena, das fotografias, e, por extensão, podemos dizer, das lentes de um cinematógrafo. Colocado em destaque na seção *Paris em cena*, recuperando o tema da litografia de Louis Galice (1864-1935) sobre uma das atrações da Exposição Universal de 1900, apresentado na primeira seção da exposição, o cinematógrafo fora exposto em uma vitrine, provocando um jogo de espelhos.

Apesar de ter sido apresentado pelos irmãos Lumière em 1895, ainda era considerado uma novidade, como lembra Pesavento (1997, p. 220): “os jornais não cansavam de exprimir opiniões sobre esse novo aparelho, que captava não apenas o movimento, mas a própria vida”. Também nesse sentido Flávia Cesarino Costa (2012, p. 17) compreende a emergência de aparelhos que projetavam filmes: “Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular”.

---

par l’aura sensuelle et festive des nuits parisiennes qui renforce le mythe de la Belle Époque” (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).

<sup>45</sup>Termo original: “Ville Lumière” (MABIRE, 2000, p. 21).



**Figura 41.** *La grande attraction nouvelle de l'exposition.* Louis Galice.



**Figura 42.** O cinematógrafo na exposição *Paris 1900*.

Desse modo, o cinematógrafo aparecia como uma opção de divertimento, “a forma mais popular de espetáculo cênico tinha gerado a forma mais popular de divertimento no século XX – de fato, a invenção do século” (WEBER, 1988, p. 211), e como um instrumento educativo, na medida em que oferecia um registro sobre a vida, uma ideia que também é assinalada no estudo de Luani de Liz Souza (2015, p. 68): “Na exposição de 1900, o cinematógrafo era a expressão da modernidade e de uma forma de educação”. Enquanto no cartaz para a Exposição Universal de 1900 o cinematógrafo era apresentado ao lado de outras opções de divertimentos, como as corridas de cavalos, na exposição *Paris 1900* era posto ao lado de cartazes de divulgação das peças de teatro e óperas encenadas à época, os quais retomavam a vida cultural da cidade, que naquele momento era incrementada com inovações tecnológicas, entre outras, o fono-cinema-teatro, que “permitia escutar Sara Bernhardt declamando *Hamlet*” (PESAVENTO, 1997, p. 222).

Renomada atriz do período, Bernhardt fora motivo central dos *affiches* elaborados por Mucha no final do século XIX, alguns dos quais apresentados ao público também na exposição *Paris 1900*. Nesses cartazes, litografias coloridas, Mucha “alude fontes Bíblicas fazendo uso do texto Hebraico, tanto no mosaico atrás da cabeça da menina, quanto

no painel sustentando o jarro de água”<sup>46</sup> (MUCHA, 2013, p. 48), no caso de *Samaritaine* (1897), ou combina elementos de uma estética do espetáculo com outros circunscritos à estética *Art Nouveau*, com ornamentos e motivos da natureza, caso de *Gismonda* (1894), uma aproximação que é reconhecida por Sarah Mucha (2013, p. 45).

Mucha concebe originalmente seu cartaz nos tons brilhantes os quais eram populares com cartazes de artistas parisienses contemporâneos como Chéret e Toulouse-Lautrec. Foi somente quando ele trabalhou na pedra que ele desenvolveu os tons de pastel mais suaves tão únicos para *Gismonda*.<sup>47</sup>



**Figura 43.** *La Samaritaine*, 1897. Mucha.

**Figura 44.** *Gismonda*, 1894. Mucha.

<sup>46</sup>Citação original: “Mucha alludes to the Biblical sources by making use of Hebrew text both in the mosaic halo behind the girl’s head and also in the panel supporting the water jar” (MUCHA, 2013, p. 48).

<sup>47</sup>Citação original: “Mucha originally conceived his pôster in the bright hues which were popular with contemporary Parisian poster artists such as Chéret and Toulouse-Lautrec. It was only as he worked on the stone that he developed the softer pastel shades so unique to *Gismonda*” (MUCHA, 2013, p. 45).

Sarah Bernhardt, na opinião de alguns, incorporava o mito da parisiense, a qual era o símbolo da Porta monumental da Exposição Universal de 1900, projeto de René Binet (1866-1911) que apresenta em seu topo a estátua de uma mulher, denominada Parisiense. Esse elemento, recuperado da Exposição Universal de 1900, remete à seção *O mito da parisiense*<sup>48</sup>, na exposição *Paris 1900*.

A porta monumental que dava acesso à Exposição universal estava dominada por uma estátua. A Marianne republicana esperada havia cedido lugar a uma Parisiense vestida por Jeanne Paquin e esculpida por Paul Moreau-Vauthier. Uma tal substituição era eloquente e marcava o papel desta figura universalmente admirada que um cronista contemporâneo definia assim: “A Parisiense difere de outras mulheres pela elegância plena de tato apropriada a cada circunstância da vida; suas características são a sobriedade, o gosto, uma distinção inata e qualquer coisa de indefinível que se encontra somente nela, mistura de antigo e de modernismo e nós chamamos de chique”<sup>49</sup> (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).

---

<sup>48</sup> Título original: “Le mythe de la parisienne”.

<sup>49</sup> Citação original: “La porte monumentale qui donnait accès à l’Exposition universelle était dominée par une statue. La Marianne républicaine attendue avait laissé la place à une Parisienne habillé par Jeanne Paquin et sculptée par Paul Moreau-Vauthier. Une telle substitution était éloquent et marquait le rôle de cette figure universellement admirée qu’un chroniqueur contemporain définissait ainsi: ‘La Parisienne diffère des autres femmes par une élégance pleine de tact, appropriée à chaque circonstance de la vie ; ses caractéristiques sont la sobriété, le goût, une distinction innée et ce quelconque chose d’indéfinissable que l’on ne trouve que chez elle, mélange d’allure et de modernisme et nous appelons le chic” (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).



**Figura 45.** *Projet pour la porte monumentale de l'exposition universelle de 1900*, em torno de 1898. René Binet.

A esta figura da parisiense, mulher elegante, de bom gosto e com atitudes distintas, que permeava o imaginário da época, Sarah Bernhardt estava associada. Referindo-se à estátua da Porta monumental, Pesavento (1997, p. 224) afirma o seguinte: “Figura de mulher com longas vestes, lembrava tanto Sarah Bernhardt quanto as musas de Mucha, constituindo-se com [sic] que um símbolo da *Art Nouveau*, que fazia a sua estréia na exposição”. A Parisiense fora, então, interpretada como um símbolo da nova estética que a Exposição Universal de 1900 colaborava em divulgar. Tema de outra seção, *Paris Art Nouveau* fora referenciada em *Paris, vitrine do mundo*, com a reprodução de um portal de metrô elaborado por Hector Guimard (1867-1942), de acordo com Winock (2003, p. 353):

ele, que não havia se candidatado ao concurso para a realização da decoração da rede de metrô, criada para a Exposição Universal de 1900 e inaugurada dias antes (não sem incidentes), fora a pessoa escolhida para realizar a obra.

Na exposição de 2014, um audiovisual com a já referida performance da artista Loie Fuller conduzia o visitante ao tema. Na mesma seção, outros expoentes da *Art Nouveau* foram colocados em

evidência, como a escultura do busto dourado e prateado de Sarah Bernhardt, intitulado *A Natureza*<sup>50</sup>, elaborado por Mucha entre 1899 e 1900; o mobiliário de René-Jules Lalique e Eugène-Samuel Grasset; as obras de arte de Hector Guimard e Grasset. Na exposição, a *Art Nouveau* fora abordada como uma revolução estética.



**Figura 46.** Audiovisual com a performance de Loie Fuller.

Em ruptura com a tradição acadêmica e os estilos inspirados do passado, a *Art Nouveau* é fundada sobre uma observação minuciosa do mundo natural que alimenta seu repertório de formas e de ornamentos. Este movimento internacional cultiva a assimetria e a linha curva, dita “*en coupe de fouet*”. Ele deve muito à arte do Japão da qual o mais ardente defensor em Paris, Siegfried Bing, com sua galeria na rua de Provence, nº 6, foi o promotor do termo mesmo de *Art Nouveau*. Este movimento afirma igualmente como princípio a unidade da arte e influencia a maioria dos domínios da criação, do maior ao mais ínfimo: o Castelo Béranger de Hector Guimard, rua La Fontaine, é disso uma expressão arquitetural maior a qual respondem as sumptuosas jóias de René Lalique ou de Alfons Mucha, em um sobressalto de inventividade que se estende até às técnicas mais tradicionais que são marfim, encadernação, a tapeçaria ou o vitral

---

<sup>50</sup>Título original: “La Nature”.

(LERIBAULT; BOSC; LOBSTEIN; RIO, 2014).<sup>51</sup>



**Figura 47.** *La nature*, 1899-1900. Mucha.

Um comentário de Winock (2003, p. 349) acerca da *Art Nouveau* pode elucidar, ainda, o texto que introduzira a seção *Paris Art Nouveau*, citado anteriormente: “Esta reflexão evoca duas ideias: a novidade estética e sua dimensão internacional. A França não foi a inventora da *Art Nouveau*.<sup>52</sup> De fato, a partir destes dois excertos, é possível

---

<sup>51</sup>Citação original: “En rupture avec la tradition académique et les styles inspirés du passé, l’Art Nouveau est fondé sur une observation minutieuse du monde naturel qui alimente son répertoire de formes et d’ornements. Ce courant international cultive l’asymétrie et la ligne courbe, dite ‘en coupe de fouet’. Il doit beaucoup à l’art du Japon dont le plus ardent défenseur à Paris, Siegfried Bing, avec sa galerie six rue de Provence, est le promoteur du terme même d’Art nouveau. Ce mouvement affirme également comme principe l’unité de l’art et influence la plupart des domaines de la création, du plus grand au plus infime: le Castel Béranger d’Hector Guimard, rue La Fontaine, en est l’expression architecturale majeure à laquelle répondent les somptueux bijoux de René Lalique ou d’Alfons Mucha, dans un sursaut d’inventivité qui s’étend jusqu’aux techniques les plus traditionnelles que sont l’ivoire, la reliure, la tapisserie ou le vitrail” (LERIBAULT; BOSC; LOBSTEIN; RIO, 2014).

<sup>52</sup>Citação original: “Cette réflexion évoque deux idées : la nouveauté esthétique et sa dimension internationale. La France n’a pas été l’inventrice de l’Art Nouveau. Dans une large mesure, elle l’a même repoussé, usant d’expressions

compreendermos a *Art Nouveau* como uma estética diferente daquela que vinha sendo praticada e que, embora tenha sido introduzida na França a partir de Siegfried Bing (1838-1905), com a criação da *Maison de l'Art Nouveau*, em 1895, fora desenvolvida também em outros locais. Mais claramente, Winock (2003, p. 342) afirma que “não é possível isolar a França do movimento artístico internacional. A inovação vem com frequência de longe; este é um período iluminado de criatividade em todos os domínios, e sem fronteiras”.<sup>53</sup> Assim, a *Art Nouveau* trata-se de uma tendência estética difundida em diversos países, com suas respectivas variações, tendo, no entanto, como característica comum a organicidade das formas e a sua manifestação na arquitetura, no mobiliário, nos objetos para a decoração de interiores, nas artes plásticas e gráficas, nas quais os motivos *Art Nouveau* se adaptavam facilmente devido à técnica litográfica, e mesmo cromolitográfica, empregada em sua reprodução, como aponta Restellini (2013, p. 33): “A utilização da linha e dos motivos planos, característicos da *Art Nouveau*, se adaptava perfeitamente à cromolitografia, um procedimento então inovador de fabricação dos *affiches*”.<sup>54</sup>

Se tentamos caracterizar este Moderno estilo que se encontra também em Munique, Bruxelas, Berlim, Paris, Nancy ou Barcelona, sem dúvida seria preciso insistir sobre o principal traço comum, aquele de movimento, que se trata de formas deslizantes, fluidas, vibrantes, fundidas para melhor explodir. Alguns tiveram a tentação de colocar em relação o estilo móvel da *Art Nouveau* com a invenção do cinema, meio talvez de sobrepor as contradições entre a arte e a

---

péjoratives pour le désigner : le ‘Modern style’ - une façon de dire que ce n’était pas de chez nous, que cela nous venait des Anglais – ou, pire encore, le ‘style nouille’. En France, un nom plus que tout autre symbolise cette nouvelle tendance : Hector Guimard” (WINOCK, 2003, p. 349).

<sup>53</sup>Citação original: “Sans doute ne faudrait-il pas isoler la France du mouvement artistique international. L’innovation vient souvent d’ailleurs; c’est une période éclatante de créativité dans tous les domaines, et sans frontières” (WINOCK, 2003, p. 342).

<sup>54</sup>Citação original: “L’utilisation de la ligne et des motifs plats, caractéristiques de l’Art nouveau, s’adaptait parfaitement à la chromolitographie, un procédé alors innovant de fabrication des affiches” (RESTELLINI, 2013, p. 33).

indústria, entre a beleza e a utilidade<sup>55</sup> (WINOCK, 2003, p. 355).

Para além de compreender a *Art Nouveau* como um movimento disperso, é preciso destacar que não fora uma tendência hegemônica na medida em que coexistiu com outras correntes artísticas no mesmo período. A seção *Paris capital das Artes*<sup>56</sup> nos fornece elementos em favor desta afirmação. Tendo sido realizada em um dos locais que sediou a Exposição Universal de 1900 e que simboliza, ao lado do *Grand Palais*, as belas artes em Paris, a exposição nos comunica ainda sobre a coexistência de tendências artísticas. Os diferentes tipos de representação expostos na primeira seção, como os desenhos de Mucha e o cartaz de Louie Galice, entre outros, apontam para essa pluralidade, intuito da curadoria.

Escolhido entre as peças maiores da virada do século, a mostra proposta nesta sala não pretende a exaustividade mas ilustra a variedade de correntes presentes. Da pintura da história acadêmica aos últimos fogos do realismo, ao momento em que o simbolismo conhece uma renovação e o impressionismo seu reconhecimento definitivo, Auguste Rodin se impõe no pavilhão da Alma, e a geração da Nabis tenta perseguir seu caminho original (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup>Citação original: “Si l’on tente de caractériser ce Modern style que l’on trouve aussi bien à Munich, Bruxelles, Berlin, Paris, Nancy ou Barcelone, sans doute faudrait-il insister sur le principal trait commun, celui de mouvement, qu’il s’agisse de formes glissantes, jaillissantes, vibrantes, nouées pour mieux exploser. Certains ont eu la tentation de mettre en relation le style mouvant de l’Art Nouveau avec l’invention du cinéma, moyen peut-être de surmonter les contradictions entre l’art et l’industrie, entre la beauté et l’utilité...”(WINOCK, 2003, p. 355).

<sup>56</sup>Título original: “Paris, capitale des Arts”.

<sup>57</sup>Citação original: “Choisi parmi les pièces majeures du tournant du siècle, l’échantillonnage proposé dans cette salle ne prétend pas à l’exhaustivité mais illustre la variété des courants en présence. De la survie de la peinture d’histoire académique aux ultimes feux du réalisme, au moment où le symbolisme connaît un regain et l’impressionisme sa reconnaissance définitive, Auguste Rodin

Enquanto a exposição *Paris 1900* apresentava-se como uma síntese do que havia sido a capital francesa na virada do século XIX para o XX, uma “cidade espetáculo”, a Exposição Universal de 1900, espetáculo à parte, pretendia ser uma síntese do século XIX, a realização de uma das “grandes festas didáticas” nacionais para o mundo, nos termos de Kuhlmann Júnior (2001), uma vez que, segundo interpreta Pesavento (1997, p. 218): “Seus organizadores pretendiam que ela fosse a síntese do século XIX, realizasse um balanço das realizações e conquistas, determinasse a filosofia do século”. Esta ideia, presente no decreto de 13 de julho de 1892, conforme Peyrat (2000, p. 31), o qual instituiu a realização da Exposição, fora recuperada não apenas por Pesavento, mas também por outros autores. Mabire (2000, p. 19) a retoma para estabelecer uma relação entre a Exposição e o ideal de progresso, enquanto Peyrat (2000, p. 31) a reivindica para pensar o ano de 1900 no contexto da Revolução Industrial e das novas perspectivas abertas para o campo político e intelectual. Le Tellier (2000, p. 159), por sua vez, admite que não poderia explicar de melhor maneira a ideia do decreto e, por conseguinte, da Exposição, qual seja, a de “reconfortar o homem, animando-o de uma alegria profunda pelo porvir... e dando um impulso vigoroso ao espírito humano”.<sup>58</sup> Winock (2003, p. 344), propõe, ainda, pensar a Exposição Universal como a celebração da modernidade, com a “exaltação de todas as formas novas da técnica”.<sup>59</sup>

Ao enfatizar suas conquistas no decorrer do século XIX e apontar para as possibilidades de seu sucesso no século XX, a cidade de Paris, por meio da Exposição Universal de 1900, pretendia apresentar-se às outras nações como a “capital do mundo”. Para tanto, os esforços de divulgação empreendidos pelo organizador geral da Exposição, Alfred Picar, e pelo presidente, Émile Loubet, foram fundamentais.

Estas visitas oficiais comportam também recepções e jantares no *Palais de l'Élysée* que oferecem ao Presidente a oportunidade de

---

s'impose au pavillon de l'Alma, et la génération des Nabis tente de poursuivre son chemin original” (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014).

<sup>58</sup>Citação original: “... reconforter l'homme en l'animant d'une joie profonde pour l'avenir... et donner une impulsion vigoureuse à l'esprit humain” (LE TELLIER, 2000, p. 159).

<sup>59</sup>Citação original: “la modernité célébrée par L'Exposition Universelle de 1900, exaltation de toutes les formes nouvelles de la technique” (WINOCK, 2003, p. 344).

demonstrar aos Franceses que a República se tornou o centro do mundo e então que de uma certa maneira ela ultrapassa todas as outras nações (MABIRE, 2000, p. 28).<sup>60</sup>

Assim, a Exposição Universal de 1900 apresentava os diversos elementos que caracterizavam a sociedade da época. Retomados na exposição Paris 1900, concentrados na primeira seção, *Paris, vitrine do mundo*, eles parecem corresponder aos temas das outras seções nas quais são expandidos e ganham maior visibilidade, a exemplo daqueles destacados: o *Palais de l'électricité*, uma referência à *Paris à noite*, os cartazes de atrações, como o cinematógrafo, à *Paris em cena*, a representação da Porta monumental ao *Mito da parisiense*, a decoração do portal de metrô à *Paris Art Nouveau*, as representações de diferentes artistas à *Paris, capital das Artes*.

Nesse sentido, a análise da exposição *Paris 1900* permite recuperar as características principais da *belle époque* francesa, como (i) o progresso técnico manifesto na arquitetura e nas atrações da Exposição Universal de 1900, (ii) a vida noturna da cidade caracterizada pelos espetáculos, (iii) os divertimentos, como o cinema e o teatro, (iv) o foco na figura feminina e em ícones como Sarah Bernhardt, (v) a *Art Nouveau* e (vi) a coexistência de tendências artísticas. Tais aspectos permitem pensar a *belle époque* francesa como um período no qual Paris transformava-se em uma cidade espetáculo e pretendia afirmar-se como a capital do mundo, das festas, da moda e das artes. Particularmente no que concerne a este último tópico, interessa demonstrar que antes de “existir uma estampa 1900, um estilo ‘*Belle Époque*’ que se tenta hoje fazer reviver”<sup>61</sup>, como afirma Winock (2003, p. 354), coexistiram na *belle époque* tendências artísticas como a *Art Nouveau* e o que denominamos, neste estudo, de Arte do Espetáculo.

Essa coexistência explicaria a expressão “*affiches Art Nouveau* de Mucha”, empregada por Lustosa (2013, p. 328), na medida em que o termo “*affiches*” está relacionado à estética do espetáculo, mas quando adjetivado por “*ArtNouveau*”, é situado nesta outra vertente artística.

---

<sup>60</sup>Citação original: “Ces visites officielles comportent aussi des soirées et des dîners au Palais de l'Élysée qui offrent au Président l'occasion de démontrer aux Français que la République est devenue le centre du monde et donc que d'une certaine manière elle surpasse toutes les autres nations” (MABIRE, 2000, p. 28).

<sup>61</sup>Citação original: “Il existe bien une estampille 1900, un style ‘*Belle Époque*’ que l'on tente aujourd'hui de faire revivre” (WINOCK, 2003, p. 354).

Confundidas frequentemente uma com a outra e até mesmo com a *belle époque*, as duas formas de arte possuem, no entanto, especificidades em relação à sua estética e ao motivo pelo qual emergem. Enquanto a Arte do Espetáculo é caracterizada, tal como referido anteriormente, por uma estética do espetáculo, com motivos que se ocupam da vida noturna da cidade e formas bem preenchidas, estilizadas, com contornos marcados, enfatizando a *belle époque*, a *Art Nouveau* apresenta uma estética diferenciada, voltada para os motivos da natureza e, em alguns casos, em oposição à *belle époque*.

### 3.2 VIENA 1900: A CIDADE METRÓPOLE E O *JUGENDSTIL*

Inaugurado no ano de 2001, o *Leopold Museum*, situado na cidade de Viena, criado a partir do fundo privado de igual nome, abriga uma coleção permanente intitulada *Viena 1900: a coleção Leopold*, a qual reúne “diversas técnicas artísticas (desenho, aquarela, pintura, gravura ou estampa) mas também o artesanato de arte como a joalheria, a porcelana, a decoração, o mobiliário”<sup>62</sup> (LEOPOLD; WIENHÄUPL, 2012, p. 7). No começo do século XXI, o museu tornou público este acervo artístico da Viena de cem anos atrás, concernente ao expressionismo e ao *Jugendstil* austríaco, dispondo-o em nove espaços temáticos. De modo particular, a análise de alguns destes espaços permite compreender a emergência desta outra vertente da *Art Nouveau*. De acordo com os diretores do projeto, Diethard Leopold e Peter Weinhäupl (2012, p. 7): “Este rico material permite hoje ilustrar de maneira inigualável o período que vai dos princípios do movimento Secessão – ou seja, aproximadamente, a partir de 1895 – até o fim da Primeira Guerra mundial, em 1918”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup>Citação original: “La collection s’ouvrit alors non seulement aux diverses techniques artistiques (dessin, aquarelle, peinture, gravure ou estampe) mais aussi à l’artisanat d’art comme la joaillerie, la porcelaine, la décoration, le mobilier (armoires, commodes, bureaux, chaises) et à bien d’autres choses encore” (LEOPOLD; WIENHÄUPL, 2012, p. 7).

<sup>63</sup>Citação original: “Ce riche matériau permet aujourd’hui d’illustrer de manière inégalable la période allant des débuts du mouvement Sécession – c’est-à-dire, environ, à partir de 1895 – à la fin de la Première Guerre mondiale, en 1918” (LEOPOLD; WIENHÄUPL, 2012, p. 7).

A *Secessão*, um dos temas em destaque na exposição, refere-se à Associação de Artistas da Áustria<sup>64</sup>, fundada em 1897 como uma dissidência de artistas vienenses contrários aos moldes acadêmicos vigentes. À frente do grupo, o artista Gustav Klimt (1862-1918) assinara em 03 de abril daquele ano uma missiva direcionada à Casa dos Artistas de Viena<sup>65</sup>, manifestando o desejo dos artistas deixarem a organização diante da impossibilidade de fazerem valer a sua concepção de arte, qual seja, a de uma obra de arte total.<sup>66</sup> Na interpretação de Leopold (2012a, p. 14), essa ideia diz respeito à “onipresença da arte na vida”<sup>67</sup>, o que explicaria a sua difusão em expressões artísticas tão variadas, que compreendem tanto as artes gráficas e plásticas, como os objetos de decoração, mobiliário e arquitetura.

A partir desse momento, a *Secessão* desenvolve o *Jugendstil* tomando como referência a *Art Nouveau*, conforme aponta Smola (2012, p. 21): “Os artistas da *Secessão* se referiam à modernidade dos outros países do mundo. Seu estilo se inspirava na *Art nouveau* belga ou francês”.<sup>68</sup> O autor acrescenta, ainda, que “eles tinham em comum um gosto pelo simbolismo e por um formalismo rigoroso, com uma tendência à utilização de áreas planas que denotam uma influência da Ásia do Sudeste” (SMOLA, 2012, p. 21-22).<sup>69</sup> Essas características vão ao encontro de outras apontadas no texto da curadoria para a seção consagrada ao tema do *Japonismo*. Coadunando essa ideia, Smola (2012, p. 31) aponta para a relação entre o *Jugendstil* e a arte japonesa, estabelecendo também uma ligação entre ele, a *Art Nouveau* e a Arte do Espetáculo, por meio da menção à Toulouse-Lautrec e Mucha.

Os artistas da *Secessão* se inspiraram entre outros nos katagami, estes estêncis em tecidos japoneses, mas igualmente na nova arte parisiense, como os *affiches* de Henri de Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha. A combinação de superfícies vazias com

---

<sup>64</sup>Título original: “Vereinigung bildender Künstler Österreichs”.

<sup>65</sup>Título original: “Wiener Künstlerhaus”.

<sup>66</sup>Termo em alemão: “Gesamtkunstwerk”.

<sup>67</sup>Citação original: “L’omniprésence de l’art dans la vie” (LEOPOLD, 2012a, p. 14).

<sup>68</sup>Citação original: “Leur style s’inspirait de l’Art nouveau belge ou français” (SMOLA, 2012, p. 21).

<sup>69</sup>Citação original: “Ils avaient en commun un goût pour le symbolisme et pour un formalisme rigoureux, avec une tendance à l’utilisation d’aplats qui dénote l’influence de l’Asie du Sud-est” (SMOLA, 2012, p. 21-22).

textos, as decorações, de início compostas de linhas curvas e depois mais e mais ortogonais e bidimensionais, como eram as características desta nova arte da superfície da qual se falava tanto em Viena.<sup>70</sup>

Se, por um lado, artistas como Mucha utilizavam a forma do cartaz tal qual Lautrec e Chéret, por outro, incorporavam motivos distintos dos que eles empregavam: em vez de motivos dos espetáculos, os da natureza. A presença desse hibridismo no *Jugendstil* pode ser observada nos cartazes elaborados para as exposições da Secessão, nos quais identificamos o emprego da técnica litográfica, “a nova arte da superfície”, e a combinação entre a forma dos *affiches* e os motivos ornamentais, a exemplo daqueles criados por Ferdinand Andri (1871-1956) e Alfred Roller (1833-1893), para a décima exposição da Secessão, em 1901, e a décima quarta, em 1902, respectivamente.



**Figura 48.** Cartaz para a exposição da Secessão, 1901. Ferdinand Andri.

**Figura 49.** Cartaz para a exposição da Secessão, 1902. Alfred Roller.

<sup>70</sup>Citação original: “Les artistes de la Sécession s’inspirèrent entre autres des katagami, ces pochoirs à tissus japonais, mais également du nouvel art parisien, comme les affiches d’Henri Toulouse-Lautrec et Alphonse Mucha. La combinaison de surfaces vides avec *des pavés* de texte, les décorations, d’abord composées de lignes courbes puis de plus en plus orthogonales et bidimensionnelles, telles étaient les caractéristiques de ce nouvel art de la surface dont on parlait tant à Vienne” (SMOLA, 2012, p. 31).

Uma das especificidades da estética desenvolvida pela Secessão, no entanto, reside na predominância dos motivos geométricos em relação aos florais na composição, o que levará o *Jugendstil* a ser considerado o precursor da *Art Déco*, uma tendência artística decorativa, conforme indica o texto da curadoria: “Com isso, o estilo secessionista inaugurou futuros movimentos como o Funcionalismo e a Art Déco”.<sup>71</sup> Essa inovação, conforme aponta Smola (2012, p. 31), teria sido uma das contribuições dos artistas da Secessão<sup>72</sup>, os quais “realizaram para *Ver Sacrum* estonteantes vinhetas, desenhos decorativos e composições gráficas que viriam a enriquecer o corpus das formas *Jugendstil*”.<sup>73</sup> Tema de outra seção da exposição, *Ver Sacrum* fora uma revista publicada pelo grupo entre 1898 e 1903, sob a influência da revista alemã *Jugend*<sup>74</sup>, da cidade de Munique. Ao lado das exposições da Secessão, a revista cumpria o importante papel de divulgação do movimento, inclusive possibilitando a apropriação de sua estética por outros artistas, caso, por exemplo, do espanhol Juan Gris (1887-1927), segundo McCully (2005, p. 18).

O estilo linear dos desenhos e das letras, especialmente na capa (il. 1), não só reflete as fontes de *Jugendstil* alemão, como também o design modernista - referimo-nos à forma espanhola de *Jugendstil* ou *art nouveau* – do final e início do século. Gris conhecia os numerosos jornais ilustrados de Madrid e seu amigo alemão, o cartunista Willy Geiger, assíduo colaborador do jornal de Munique, lhe proporcionou algumas cópias do *Jugend*.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup>Citação original: “*With that, the secessionist style pioneered future movements like Functionalism and Art Deco*” (LEOPOLD; WIENHÄUPL, 2001).

<sup>72</sup>Gustav Klimt, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Maiximilian Krzweil, Josef Maria Auentaller, Alfred Roller, Ferdinand Andri, Ernst Stöhr, Adolf Boehm e outros (SMOLA, 2012, p. 30-31).

<sup>73</sup>Citação original: “*réalisèrent pour Ver Sacrum d’étonnantes vignettes, des dessins décoratifs et des compositions graphiques qui vinrent enrichir le corpus des formes Jugendstil*” (SMOLA, 2012, p. 31)

<sup>74</sup>Para um estudo sobre a revista *Jugend* ou sobre o *Jugendstil*, consulte-se: DANGUY, Laurence. *L’Age de la jeunesse: La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009.

<sup>75</sup>Citação original: “*El estilo lineal de los dibujos y de las letras, especialmente en la portada (il. 1), no sólo refleja las fuentes del Jugendstil alemán, sino también el diseño modernista – nos referimos a la forma española de Jugendstil*



**Figura 50.** Capa para Blanco y Negro, 30/05/1903. Juan Gris.

Outra característica singular da revista era a pretensão ao “diálogo contemplativo com a alma”, nos termos de Smola (2012, p. 31): “A *Ver Sacrum*, a Primavera sagrada, devia também, servir de refúgio àqueles que desejavam fugir das desordens e da miséria da vida moderna, permite parar um instante para estabelecer um diálogo contemplativo com a alma”.<sup>76</sup> Este princípio parece ter sido possível ao *Jugendstil*, diferentemente da *Art Nouveau* na França, na medida em que ele emerge no contexto de publicação da obra de Sigmund Freud (1856-1939), em 1900, intitulada “A interpretação do sonho”. Para Leopold (2012b, p. 80), de acordo com esta obra, “o homem não é mais originariamente determinado pelas condições e circunstâncias exteriores, mas ao inverso, elas é que são pelos estados e impulsos

---

o *art nouveau* – de finales y principios de siglo. Gris conocía los numerosos diarios ilustrados de Madrid y su amigo alemán, el caricaturista Willy Geiger, assíduo colaborador del diario de Múnich, le proporciono algunas copias del *Jugend*” (McCULLY, 2005, p. 18).

<sup>76</sup>Citação original: “Le *Ver Sacrum*, le Printemps sacré, devait aussi servir de refuge à ceux qui voudraient fuir les désordres et la misère de la vie moderne, permettre de s’arrêter un instant pour mener un dialogue contemplatif avec l’âme” (SMOLA, 2012, p. 31).

interiores, as ‘pulsões’”.<sup>77</sup> Norbert Elias (1993, p. 203), por exemplo, referindo-se ao controle das pulsões com a formação dos estados nacionais modernos, aponta que a arte seria uma das expressões de sua externalização: “Para tudo o que faltava na vida diária foi criado um substituto nos sonhos, nos livros, na pintura”. A relação entre a arte e o inconsciente, fundamental para o entendimento do *Jugendstil*, fora abordada em outro espaço temático da exposição, destinado à *Psicanálise*, conforme destaca Leopold (2012b, p. 84-85).

Em Freud, o drama não é político, mas intrinsecamente psíquico. A subversão insurrecional tal qual Freud revela faz com que, em uma situação de repressão permanente, as pulsões sexuais e agressivas surgissem das profundezas recalçadas da psique e submergissem a consciência sob a forma de sintomas patológicos ou de sonhos. No sentido de Freud, ‘a interpretação do sonho [é] a via régia trazendo à consciência do inconsciente a vida da alma’.<sup>78</sup>

A ideia de que a interpretação dos sonhos revelaria o inconsciente da vida da alma seria transposta para as obras do *Jugendstil* como o inconsciente revelado por meio da atenção aos detalhes, uma perspectiva que nos lembra do paradigma indiciário, o qual “na década de 1870-1880 - começou a se afirmar nas ciências humanas”, conforme aponta Carlo Ginzburg (2009, p. 151), a partir de um paralelismo entre Freud, Morelli e Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes.

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente,

---

<sup>77</sup>Citação original: “l’homme n’est plus originairement déterminé par les conditions et circonstances extérieures, mais à l’inverse celles-ci le sont par les états et élans intérieures, les ‘pulsions’” (LEOPOLD, 2012b, p. 80).

<sup>78</sup>Citação original: “Chez Freud, le drama n’est pas politique, mais intrinsèquement psychique. La subversion insurrectionnelle telle que Freud la décèle fait que dans une situation de répression permanente, les pulsions sexuelles et agressives surgissent des profondeurs refoulées de la psyché et submergent la conscience sous la forme de syntômes pathologiques ou de rêves. Au sens de Freud, ‘ l’interprétation du rêve [est] la via regia menant à la connaissance de l’inconscient dans la vie d’âme’” (LEOPOLD, 2012b, p. 84-85).

sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli) (GINZBURG, 2009, p. 150).

Atentando para uma distinção entre os objetos dos quais se ocupam, Ginzburg (2009, p. 171) lembra que “uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos”. O que os três teriam em comum, no entanto, seria o método de interpretação baseado em indícios. Nesse sentido, interessante é a colocação de Leopold (2012a, p. 13).

Toda criação devia por sua vez corresponder à época e ao gosto ambiente, e ser bela, bela até à complacência, o que quer dizer fazer o papel de decoração, de fetiche e de evocação mágica de uma existência estética. Os abismos, as dúvidas, os sofrimentos se revelam apenas nos detalhes, estando visíveis somente à segunda vista – como por exemplo no célebre retrato dourado de Adele Bloch-Bauer onde ela dissimula um de seus dedos deformados na palma de sua outra mão, e onde a forma dos ornamentos seriais de seu vestido dourado remetem ao simbólico das pulsões e à estreiteza das convenções.<sup>79</sup>

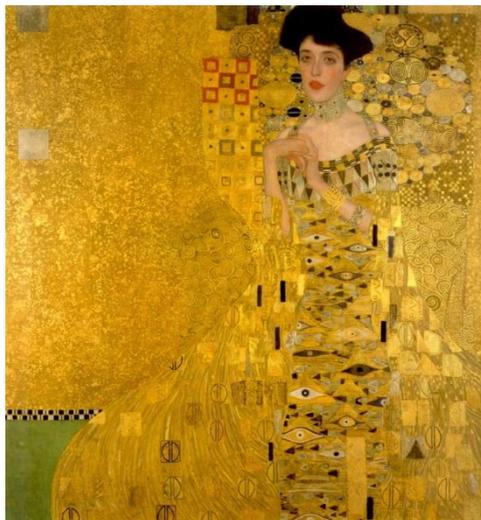
A obra mencionada, *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I* (1907), “a dama dourada”<sup>80</sup>, expressão da contribuição da Psicanálise ao *Jugendstil*, fora elaborada por Klimt, que além de integrar a Secessão,

---

<sup>79</sup>Citação original: “Toute création se devait à la fois de correspondre à l'époque et au goût ambiant, et d'être belle, belle jusqu'à la complaisance, c'est-à-dire de jouer le rôle de décoration, de fétiche et d'évocation magique d'une existence esthétique. Les abîmes, les doutes, les souffrances ne se révélant que dans le détails, n'étant visibles que'à seconde vue – comme par exemple dans le célèbre portrait doré d'Adele Bloch-Bauer où celle-ci dissimule un de ses doigts déformés dans la paume de son autre main, et où la forme des ornements sériels de sa robe dorée renvoie à la fois à la symbolique des pulsions et à l'étroitesse des conventions” (LEOPOLD, 2012a, p. 13).

<sup>80</sup>Para um estudo sobre a história desta obra de arte e de seu processo de restituição, veja-se: O'CONNOR, Anne-Marie. *A dama dourada: retrato de Adele Bloch-Bauer. A extraordinária história da obra-prima de Gustava Klimt*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2015.

fazia parte do movimento Reforma da Vida<sup>81</sup>, desenvolvido no final do século XIX em vários países da Europa.



**Figura 51.** Retrato de Adele Bloch-Bauer I, 1907. Gustav Klimt.

Por volta do ano 1900 a colina tinha se tornado uma colônia de artistas onde muitos dos protagonistas dos grandes esforços utópicos na arte e na sociedade se encontravam” Entre eles, “os teosófos em torno de Rudolf Steiner, os membros do movimento “Lebensreform” [Reforma da vida] e anarquistas como Mikhail Bakunin. Eles vinham do norte e queriam realizar suas utopias sob o sol do sul (OBRIST, 2014, p. 46).

A utopia mencionada refere-se à proposta de retorno à natureza em um conjunto de práticas cotidianas ligadas ao corpo e aos aspectos que o permeiam, como a alimentação natural e vegetariana, o nudismo e o vestuário solto, os exercícios físicos ao ar livre, as atividades artísticas improvisadas, como a dança de Isadora Duncan (1877-1927) e a vida no campo. Tratava-se de efetivar o desejo de uma alteração no modo de vida da sociedade na *belle époque*, período no qual emergiram

---

<sup>81</sup>Termo original: “*Lebensreform*”.

inovações tecnológicas vinculadas à Segunda Revolução Industrial, como a eletricidade, o automóvel, o telefone e o cinema, algumas das quais mencionadas na seção anterior.

Especificamente no que concerne à reforma do vestuário, com a modista Emilie Flöge, Klimt desenhou um vestido largo que recebeu as denominações de vestido caseiro ou vestido solto<sup>82</sup>, cujo propósito era a liberdade do corpo. A relação entre ambos, que se daria também no âmbito pessoal, é abordada na exposição *Viena 1900*, na seção *Cartões postais de Klimt para Emilie Flöge*<sup>83</sup>, a qual reúne correspondências e fotografias, dos anos de 1900 a 1918, que conduzem a alguns indícios sobre a relação que os artistas estabeleceram com a natureza.



**Figura 52.** Fotografias de Klimt e Flöge.

Em algumas delas, Klimt e Flöge aparecem usando o vestido solto, retratados em meio à natureza. A associação entre tal cenário e a indumentária expressa um modo de vida ligado ao mundo natural. A predileção pelo campo em detrimento à cidade é um dos aspectos que permite situar a produção artística de Klimt em oposição à *belle époque*,

<sup>82</sup>OLIVEIRA, Ana Claudia M. A. *Expressionismo como modo de vida e moda*. In: Jacob Guisburg. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, v. 1, p. 543-574.

<sup>83</sup>Titulo original: “Klimt Postkarten an Emilie Flöge”. Em inglês: “Klimt’s postcards to Emilie Flöge”.

na medida em que estabelecer uma relação com a natureza significava seguir no contra fluxo da modernidade, buscando outra experiência de vida, mais ligada à desaceleração do tempo.

Assim, diferentemente da *Art Nouveau*, o *Jugendstil* aparece como um movimento situado na contra corrente da *belle époque*. Enquanto na França, Paris vivia a cidade espetáculo, na Áustria, Viena constituía-se em uma cidade metrópole, um aspecto da época que fora tema da seção *Viena torna-se uma metrópole*.<sup>84</sup> Esse processo de transformação da cidade suscitou posicionamentos distintos, inclusive, sobre a própria concepção urbanística. No centro do embate estavam Camillo Sitte (1843-1903) e Otto Wagner (1841-1918), como indica Weinhäupl (2012, p. 97-98): o primeiro “partia do corpo social e dos movimentos orgânicos dos habitantes”<sup>85</sup> e o segundo “pensava a cidade em termos de pragmatismo e de economia, estimando que ela devia oferecer de maneira discreta e mecânica as condições de higiene, de transporte e de arquitetura necessárias às transformações rápidas”.<sup>86</sup> A escola que prevaleceu, no entanto, fora a de Wagner, mais alinhada à ideia de remodelação da cidade.

Figura renomada na arquitetura do final do século XIX, o arquiteto recebeu destaque na seção *A Viena de Otto Wagner*.<sup>87</sup> Os projetos executados por ele, com o auxílio de outros artistas do grupo, por sua vez, revelam um hibridismo na arte, na medida em que reúnem em um mesmo monumento arquitetônico, correntes como o funcionalismo, assumindo o princípio de equilíbrio entre vida e função, e o *Jugendstil*, filiando-se à Secessão, “quando a rotunda com a tradição estava definitivamente selada” (SARNITZ, 2005, p. 14), utilizando motivos florais e geométricos para a decoração de fachadas.

Assim, demonstramos que, além da coexistência com a Arte do Espetáculo, a *Art Nouveau* coexistiu com o *Jugendstil* e, ele próprio, fora expresso em duas vertentes: uma ligada às artes decorativas, com referências da *Art Nouveau*, caso de Wagner, outra às artes contemplativas, notadamente o caso de Klimt, na interface com o

---

<sup>84</sup>Título original: “Vienna becomes a metropolis”.

<sup>85</sup>Citação original: “Sitte (1843-1903), partait du corps social et des mouvements organiques des habitants” (WEINHÄUPL, 2012, p. 97).

<sup>86</sup>Citação original: “Il pensait la ville en termes de pragmatisme et d’économie, estimant qu’elle devait offrir de manière discrète et mécanique les conditions d’hygiène, de transport et d’architecture nécessaires à des transformations rapides” (WEINHÄUPL, 2012, p. 98).

<sup>87</sup>Título original: “Otto Wagner’s Vienna”.

simbolismo. Em suma, tanto a coexistência de estéticas, quanto o hibridismo nas artes remetem a paradoxos importantes da *belle époque*, que dizem respeito, por um lado, à transformação urbana e à *Art Nouveau* como uma arte decorativa, no sentido do embelezamento, e, ao mesmo tempo, por outro, ao retorno à natureza, e, ao *Jugendstil* como uma arte contemplativa, no sentido inverso, operando uma crítica à modernidade, a rejeição da tradição em função de uma nova sensibilidade, ligada ao mundo interior. Tal paradoxo pode ser observado em outras sociedades do período, guardadas as devidas particularidades, como é o caso da capital do Brasil na virada do século XIX para o XX.

### 3.3 RIO 1900: A CIDADE IDEALIZADA E AS FOTOGRAFIAS DE CARTÕES-POSTAIS

No âmbito das atividades comemorativas dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, realizou-se no Centro Cultural Justiça Federal (CCJF), entre os dias 26 de fevereiro e 29 de março de 2015, a exposição *A cidade idealizada: o Rio de Janeiro através dos cartões postais (1900-1930)*. Sob a curadoria de Cícero Antônio Fonseca de Almeida, foram reunidos 141 cartões postais, de um conjunto documental disperso em coleções particulares, com o objetivo de apresentar ao público imagens da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, concernentes ao que se pretendia veicular na época como “uma imagem atraente e sedutora, voltada para possíveis visitantes nacionais e estrangeiros, uma espécie de ‘vitrine da modernidade’”, conforme aponta a curadoria (ALMEIDA, 2015a). Para tanto, foram organizados onze painéis que contemplavam os seguintes temas: Avenida Central, Corcovado e Pão de Açúcar, O Porto e Avenida do Mangue, Augusto Malta, Marc Ferrez, Um réquiem para o Rio de Janeiro, Supremo Tribunal Federal, Praça XV, Copacabana, A Exposição Nacional de 1908 e A Exposição Internacional de 1922. Distribuídos na sala do Gabinete de Fotografia do CCJF, estes painéis temáticos recuperavam os postais como registros do processo de reformas urbanas<sup>88</sup>, assim como da natureza que se impunha na

---

<sup>88</sup>A esse respeito, Jeffrey D. Needell (1993, p. 61) também se refere: “Os cartões-postais mostravam que determinados prédios particulares, como o do Jornal do Commercio, atraíam a atenção geral, mas a imaginação popular era dominada pelo conjunto de edifícios públicos localizados nas extremidades sul

paisagem do Rio de Janeiro, inclusive, como um desafio para a remodelação pretendida, conforme indica Pesavento (1999, p. 166).

De um lado, teríamos o gosto pelo monumento, como criação arquitetônica do homem destinada a fixar, no espaço, a memória do tempo, tendência que se acentua na França, a partir do século XVIII; de outro, teríamos a pujança a natureza, que, no caso, se imporia à cidade como uma decoração monumental: a conjugação entre floresta tropical, montanha e mar em torno do litoral recortado de baías e ilhas. E é tentando compor a inspiração arquitetural neoclássica com o enquadramento da natureza – uma cidade colonial à beira-mar – que ele elabora seus projetos.

Nesta passagem, a autora refere-se aos projetos de intervenção realizados pelo arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), no contexto da Missão Artística francesa<sup>89</sup> no Rio de Janeiro, em 1816. Apesar disso, e embora a exposição *A cidade idealizada* enfoque as reformas urbanas realizadas nas três primeiras décadas do século XX, Pesavento (1999, p. 165) aponta que a abertura para ideias de transformação da cidade fora possibilitada a partir de 1808, com a vinda da família real ao Brasil e sua instalação no Rio de Janeiro. No entanto, somente mais tarde, na década de 1870, uma tentativa de remodelação teria ocorrido na capital federal, tomando-se como referência aquela empreendida pelo prefeito de Paris, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). O alinhamento do Rio de Janeiro com as propostas urbanísticas da capital francesa, consoante Pesavento (1999, p. 159), possivelmente seria vindouro da participação de Francisco Pereira Passos (1836-1913) na Comissão de Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro (PESAVENTO, 1999, p. 168), uma vez que ele tomara conhecimento

---

da avenida: o Teatro Municipal (1909), o Palácio Monroe (1906), a Biblioteca Nacional (1910) e a Escola de Belas-Artes (1906)”.

<sup>89</sup>A Missão Artística Francesa de 1816, conforme André Caparelli (2011, p. 28), diz respeito à vinda de artistas franceses ao Brasil para criar a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Citação original: “Au XIX<sup>e</sup>, la circulation de ‘passeurs’ e de ‘biens’ culturels entre la France et le Brésil devient de plus en plus progressive à partir de la Mission Artistique de 1816, quand D. João VI fait venir un groupe d’artistes Français pour créer l’École des Beaux-Arts à Rio de Janeiro”.

delas em sua estadia na França: “Os trabalhos executados pelo prefeito do Sena causaram viva impressão no jovem Pereira Passos, quando de sua estada em Paris, a partir de 1857, completando seu aperfeiçoamento como engenheiro na famosa *École des Ponts et Chaussées*” (PESAVENTO, 1999, p. 167). Naquele momento, pois, pretendia-se remodelar a ainda existente “cidade colonial à beira-mar”, caracterizada por “suas ruas estreitas, seu casario baixo entremeado de alguns sobrados, com um traçado irregular de ruas, ruelas e becos, entremeados de paços, praças e chafarizes” (PESAVENTO, 1999, p. 164). No entanto, a tentativa de 1874 fora frustrada por não ter obtido respaldo financeiro e político, como explica Jeffrey Needell (1993, p. 53).

O plano, contudo, não chegou a ser implantado, sofrendo críticas públicas e de profissionais e a oposição do imperador ao que este chamou apropriadamente de “haussmannização”. Mais sintomática, talvez, era a fragilidade política do plano, dependente de forças que se desarticularam de um momento para o outro. As propostas de Pereira Passos pressupunham investimento privado e apoio governamental. Sob o impacto da crise de 1875, o espírito empreendedor e os recursos com os quais o engenheiro contava desapareceram. Pior, como consequência do pânico, caiu o Ministério para o qual trabalhava, deixando-o sem a indispensável proteção política.

Em 1902, com Rodrigues Alves (1848-1919) na presidência do Brasil e Pereira Passos à frente da prefeitura do Rio de Janeiro, outra tentativa fora feita, desta vez com sucesso. Para Needell (1993, p. 55), as reformas conduzidas por Pereira Passos estavam relacionadas ao apoio de um grupo de autoridades que possuía uma referência em comum: “Na verdade, a primazia de Haussmann em relação a outros planejadores era reconhecida não apenas por Pereira Passos, mas também por colegas seus que participaram das reformas de 1903-6”. As transformações por ele empreendidas diziam respeito, então, a um “projeto político”, nos termos de Pesavento (1999, p. 173).

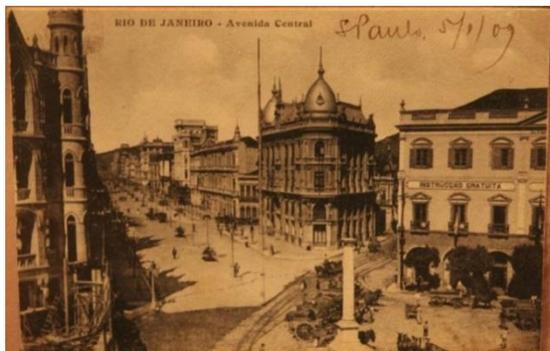
Podemos entender as intervenções na capital federal como um projeto político, que respondia às preocupações de um novo poder, o qual desejava afirmar a sua presença através de uma

requalificação da paisagem. Corresponhia, no caso, às aspirações de uma elite política desejosa de dar nova feição e identidade ao país através da reforma de sua capital.

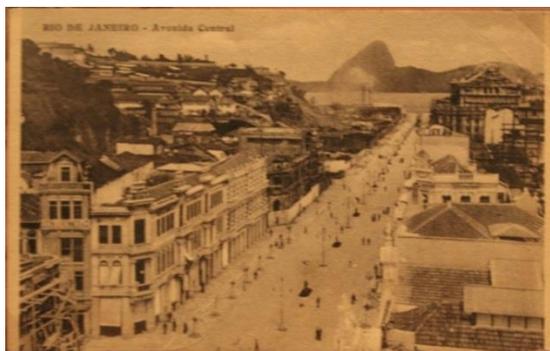
Como uma demanda da crise de identidade colocada, tal requalificação da paisagem previa o alargamento de ruas, o melhoramento do cais do porto, obras de saneamento e construções baseadas na arquitetura em voga na Europa, ou seja, alterações referentes à estrutura necessária ao comércio e ao escoamento da produção cafeeira, à limpeza e ao embelezamento da cidade; soluções para os problemas de “circulação, higiene e estética”, “princípios que orientavam a ação e o debate sobre o urbano na França”, como destaca Pesavento (1999, p. 168). Nesse sentido, o centro do Rio de Janeiro, local onde “estes elementos individualizantes - monumentos, traçado urbano, tipo de construção arquitetônica, paisagem, costumes e procederes – são observáveis na cidade, *locus* da origem da urbe, núcleo histórico, religioso e político” (PESAVENTO, 1999, p. 163), fora o alvo imediato das transformações. Seu principal símbolo e um dos temas da exposição *A cidade idealizada*, a *Avenida Central*, atual Avenida Rio Branco, construída em 1904, fora pensada como um “novo eixo viário e comercial”, como aponta Almeida (2015a).

Em dois dos postais expostos, por exemplo, as reformas em curso e a presença da natureza na paisagem urbana podem ser observadas. Elaboradas a partir de perspectivas diferentes, as suas fotografias permitem visualizar as reformas em construções localizadas à esquerda de seu enquadramento, assim como a longa avenida, na diagonal cercada por prédios e morros, estendendo-se até o encontro com o mar. Sem poder transpor os limites geográficos desse “centro espremido entre o mar e as montanhas” (PESAVENTO, 1999, p. 167), a remodelação avançava por ele e expandia-se sobre a paisagem natural, provocando o que Venâncio Filho (2013, p. 46) explica como “a constante vivência da tensão entre o construído e a natureza que caracteriza a cidade”. Além disso, a avenida aparecia como uma metáfora de outra tensão, como aponta Needell (1993, p. 67).

A avenida, com a *belle époque* que simbolizava, pulsava entre dois pólos: a realidade colonial e o dinamismo da Metrópole, em constante contraponto, uma tensão básica para a explicação e a experiência do mundo aqui em discussão.



**Figura 53.** Cartão-postal Rio de Janeiro – Avenida Central.

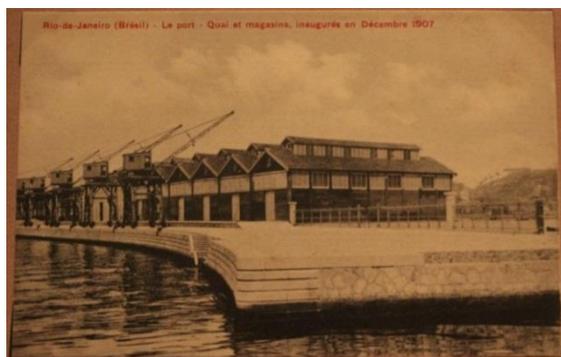


**Figura 54.** Cartão-postal Rio de Janeiro – Avenida Central.

Outra amostra desta relação seria a construção do Porto e da Avenida do Cais, inaugurados em 1907, cujos registros nos postais guardam o momento em que as obras foram realizadas e a feição que a paisagem assumira após a sua conclusão. Enquanto na primeira fotografia notamos a ausência de uma estrutura à beira-mar adequada para a chegada e a saída de embarcações ou passageiros, na segunda, a moderna construção do Porto e da Avenida do Cais se apresenta na paisagem, indicando os investimentos realizados em tecnologias para a recepção e distribuição de mercadorias, consoante Almeida (2015a): “O Porto foi construído para abrigar grandes embarcações, entre a Prainha e a Praça Mauá – e a Ponta do Caju, próxima e São Cristóvão, e contava com 20 armazéns principais e 32 secundários, tendo sido equipado também com 52 guindastes”. Assim, tanto a Avenida Central, quanto o Porto e a Avenida do Cais, surgiam como construções ligadas à referida ideia de circulação, seja de produtos ou de pessoas.

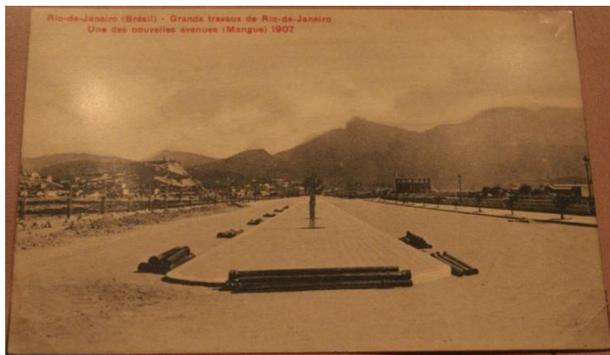


**Figura 55.** Cartão-postal Rio de Janeiro (*Brésil*) – *Quai du port (en construction)*.

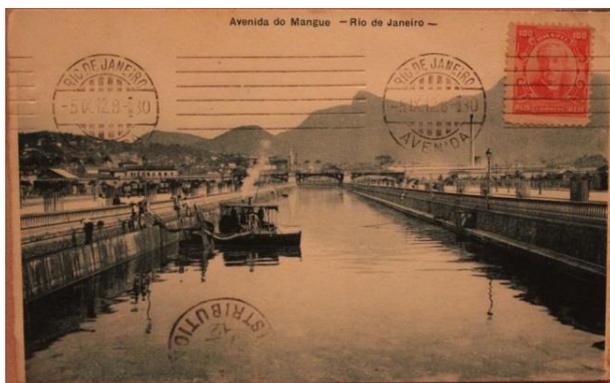


**Figura 56.** Cartão-postal Rio de Janeiro (*Brésil*) – *Le port – Quai et magasins, inaugurées en Décembre 1907*.

No mesmo painel da exposição em que o *Porto* aparecia como tema, também se atribuía destaque à abertura da *Avenida do Mangue*, finalizada em 1907, a qual foi “considerada uma das primeiras grandes obras de saneamento da cidade”, conforme ressalta a curadoria (ALMEIDA, 2015a). Iniciando a partir da Avenida do Cais, estendia-se “com 95 metros de largura e 1.380 metros de extensão” (ALMEIDA, 2015a), tendo em seu centro o Canal do Mangue que seguia até a Baía de Guanabara, ocasionando novamente o encontro do centro com o mar. Nos postais, é possível identificar tanto a reforma empreendida, mostrando a nova avenida, quanto o canal que a integrava e o seu espaço em uso.



**Figura 57.** Cartão-postal *Rio-de-Janeiro (Brésil) - Grands travaux de Rio-de-Janeiro Une des nouvelles avenues (Mangue) 1907.*



**Figura 58.** Cartão-postal Avenida do Mangue – Rio de Janeiro.

Tal avenida tornou-se, ainda, emblemática no escopo da remodelação urbana por estar associada à limpeza na cidade que com ela pretendia-se realizar. Nesse sentido, como aponta Needell (1993, p. 57), Pereira Passos “atacou também algumas tradições cariocas. Proibiu a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta”, entre outros exemplos, contando com a “participação de Oswaldo Cruz, escolhido para liderar o esforço de erradicação da peste bubônica, da febre amarela e da varíola na cidade” (NEEDELL, 1993, p. 55), uma ideia que é reforçada por Lilia Moritz Schwarcz (1994, p. 144).

Os médicos da faculdade carioca, em primeiro lugar, buscavam sua originalidade e identidade na

descoberta de doenças tropicais, como a febre amarela e o mal de Chagas, que deveriam ser prontamente sanadas pelos programas higienicos, prova maior de avanço e contribuição. Frente aos números alarmantes, que revelavam que no Brasil morria-se, acima de tudo, por causa de moléstias contagiosas (3), partiam esses profissionais para uma ampla política de intervenção pública, tornando-se cada vez mais abrangente sua atuação.

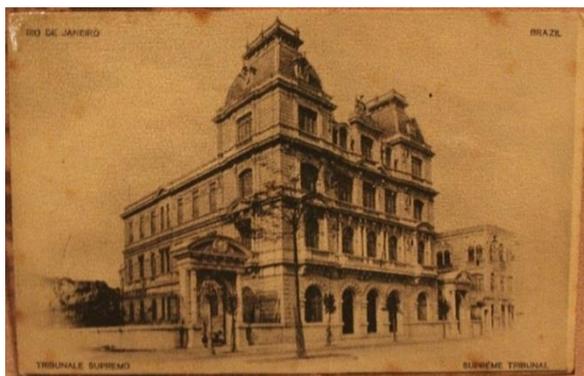
Tais medidas estavam vinculadas ao acolhimento de teorias raciais no Brasil, bases do discurso médico-higienista, as quais eram difundidas na capital por meio dos “*homens de ciencia*”.

As personagens que integram essas instituições, são esses — hoje — obscuros *homens de ciencia* que em finais do século XIX, e do interior dos locais em que trabalhavam, tomaram para si a quixotesca tarefa de abrigar uma ciência positiva e determinista, e, utilizando-se dela, procuraram liderar e dar saídas para o destino desta nação. Misto de cientistas e políticos, pesquisadores e literatos, esses intelectuais irão se mover nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam, haja visto que, nesse momento, indagar sobre que nação era essa significava, de alguma maneira, se perguntar sobre que raça era a nossa ou, então, se uma mestiçagem tão extremada não seria um sinal em si de decadência e enfraquecimento (SCHWARCZ, 1994, p. 139-140).

Podemos dizer que a este discurso estaria ligada à ideia de embelezamento da cidade, sustentada pelo mencionado princípio de estética. Caracterizada por Needell (1993, p. 39) como o período que se estende de 1898 a 1914, a “*belle époque carioca*” seria considerada sinônimo das reformas urbanas e do “afrancesamento” do Rio de Janeiro. Nesse âmbito, desenvolveu-se na cidade uma arquitetura que buscava a junção de elementos clássicos e modernos e que possuía, portanto, o ecletismo como referência, demonstrando que “as fachadas eram, acima de tudo, um elogio carioca ao ecletismo francês” (NEEDEL, 1993, p. 62).

O ecletismo tardio (décadas de 1860-1920) sofreu influências do romantismo, tanto em seu sentido exótico quanto histórico; do classicismo, em função de seus fortes vínculos com as diversas manifestações europeias deste estilo; e do barroco, no uso do “contraponto de ritmos visuais”. Era a quintessência do século XIX, em sua síntese pragmática e sensível de todas essas influências a fim de alcançar um efeito intuitivo. Para esta finalidade, utilizava-se muito o vidro e o ferro fundido, que acabavam de se tornar disponíveis (NEEDEL, 1993, p. 62).

Tema de outro painel da exposição, o *Supremo Tribunal Federal*, inaugurado no dia 03 de abril de 1909, “é um dos mais expressivos exemplares da arquitetura eclética da cidade e mantém, até hoje, elementos decorativos do seu período de construção, como as portas monumentais da entrada, a escadaria de mármore e ferro, e os vitrais” (ALMEIDA, 2015a), ao que poderíamos acrescentar as portas *Art Nouveau* em seu interior. Nos postais, observamos o destaque para a fachada do STF, situado na antiga Avenida Central, bem como a sua integração e imponência junto à Avenida Rio Branco, onde abriga atualmente o CCJF. A sua permanência na paisagem urbana do Rio de Janeiro até a atualidade, indica, por sua vez, que esta fora uma das edificações preservadas das demolições ordenadas pelo projeto político de remodelação da cidade nas primeiras décadas do século XX, as quais indicavam que “nas mudanças da *belle époque*, a elite celebrava não só o que era feito, mas também o que era desfeito” (NEEDEL, 1993, p. 67).



**Figura 59.** Cartão-postal Rio de Janeiro, Brazil, Tribunal Supremo.



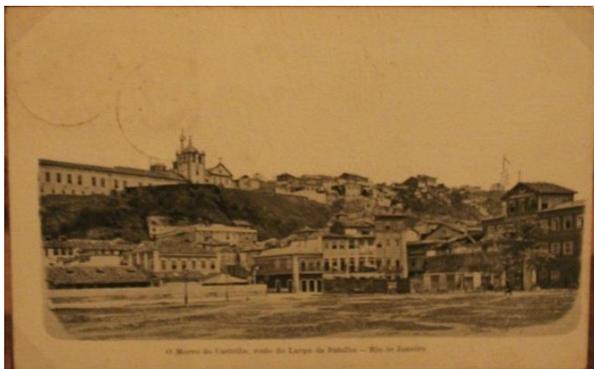
**Figura 60.** Cartão-postal Rio de Janeiro, Avenida Rio Branco.

Enquanto algumas construções como esta permanecem presentes na cidade do Rio de Janeiro, outras permeiam apenas o seu imaginário, constituindo-se em *Um Réquiem para o Rio de Janeiro*, tema acolhido em outro painel da exposição, no qual Almeida (2015a) destaca a ocorrência de demolições:

As constantes alterações urbanísticas sofridas pela cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, acarretaram na demolição total ou parcial de morros, conjuntos arquitetônicos, igrejas, prédios públicos, monumentos, etc..

Nos postais, vemos, por exemplo, os casos do Morro do Castelo e do Palácio Monroe, que estavam situados nas proximidades da atual Cinelândia e foram demolidos, respectivamente, na década de 1920 e no ano de 1976, conforme aponta a curadoria (ALMEIDA, 2015a), sendo o primeiro um dos pontos estratégicos mais antigos de defesa da cidade e, o segundo, o pavilhão brasileiro construído para a Exposição de Saint Louis, em 1904, depois “transportado e remontado no Rio, onde virou marco na paisagem” (ALMEIDA, 2015a).

Assim, para que novas edificações fossem possíveis, outras tantas tiveram que ser demolidas, o que implicara, *grosso modo*, a construção de lugares de memória em detrimento do apagamento de outros, o que ocorrera sob a justificativa dos ideais de modernização e progresso, conforme indica a curadoria da exposição (ALMEIDA, 2015a): “Com as demolições, abria-se caminho para a ‘modernização’, mote utilizado pelos poderes públicos para desapropriações de terrenos e edificações, onde seriam erguidos os novos marcos do progresso”.



**Figura 61.** Cartão-postal Morro do Castelo – Rio de Janeiro.



**Figura 62.** Cartão-postal Rio de Janeiro – Palácio Monroe.

Nesse sentido, a remodelação visava destruir a Cidade Velha – e com ela a identidade de uma cidade colonial – para em seu lugar construir uma “cidade maravilhosa” ou o “país das maravilhas”, nos termos de Pesavento (1999, p. 163), o que indica que transformar a cidade do Rio de Janeiro, a capital federal, seria investir na construção de uma identidade nacional para o Brasil, alinhada à capital francesa que, como vimos, afirmava-se como uma referência para o mundo. Não obstante, Pesavento (1999, p. 173) atenta para o fato de que esse alinhamento não seria resultado da inspiração nas obras empreendidas por Haussmann, mas, antes, a invenção de um desejo identitário próprio da sociedade do Rio de Janeiro.

A transformação do Rio de Janeiro em uma *Paris-sur-mer* se deve à conhecida ação de Pereira Passos, prefeito da cidade de 1902 a 1904, em articulação com o governo federal, na época, encabeçado por Rodrigues Alves. Não se trata de considerar que uma *Paris-sur-mer* tenha emergido como resultado das práticas urbanistas dos “herdeiro” [sic] nacionais do Barão de Haussmann, pois as representações não espelham obrigatoriamente o seu referente. Elas, antes de mais nada, dizem respeito a esta capacidade do imaginário de ‘inventar o mundo’, tornando-o convincente, desejável, plausível.

Que a remodelação tenha sido exitosa no sentido de realizar reformas urbanas de magnitude, tais quais as de Paris, importava menos que a sua força simbólica: “não importava que a Rua do Ouvidor fosse quase um beco ou que a Avenida Central não tivesse a pompa e a dimensão da parisiense Champs Elysées, pois a sensação de viver numa metrópole dava sentido à existência” (PESAVANETO, 1999, p. 161). Ou seja, a questão que estava posta naquele momento dizia respeito mais ao efeito simbólico da remodelação e, menos, ao efeito da semelhança entre as cidades do Rio de Janeiro e Paris:

se a reforma do Rio de Janeiro, promovida pelo prefeito ‘Chico Passos’, foi feita no intuito de construir uma *Paris-sur-mer* na sua vertente tropical, o distanciamento entre a intenção e o resultado não invalida a força da construção imaginário. Mesmo que, em termos práticos, a aproximação com Paris se reduzisse a alguns elementos isolados, como os *boulevards* ou a fachada eclética ou *art-nouveau* dos prédios da majestosa avenida Central, a vida urbana, em sua globalidade, era vivenciada como condizente com um *ethos* moderno (PESAVANETO, 1999, p. 161).

No imaginário da cidade idealizada, o Rio de Janeiro, a *Paris-sur-mer*, apresentava a singularidade da relação entre as construções e a natureza, conforme indica Paulo Venâncio (2013, p. 47): “É o impacto natural que define as primeiras impressões da cidade – a natureza dominando e contrastando fortemente com a cidade construída”. Impressões como essas parecem ter sido bem apreendidas na proposta

da exposição *A cidade idealizada*, uma vez que, enquanto registros daquele período, os cartões-postais recuperam as imagens das transformações urbanas, bem como da natureza que compunha a paisagem e que não ficara isenta de intervenções, casos do *Corcovado* e do *Pão de Açúcar*, também temas da exposição. Este último aspecto fora colocado em evidência por meio da seleção de postais com fotografias realizadas por *Augusto Malta* e *Marc Ferrez*.

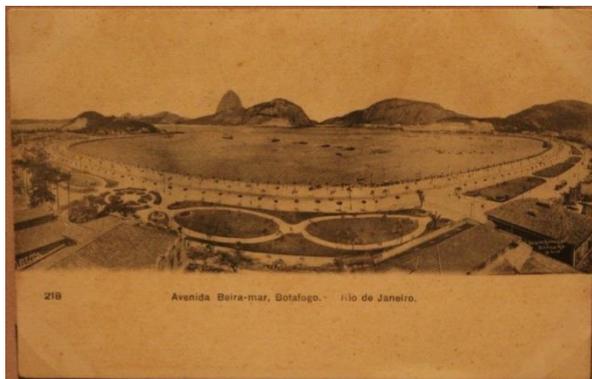
O brasileiro Augusto Malta (1864-1957), a convite do prefeito Pereira Passos, realizou registros fotográficos da cidade no ano de 1903, de acordo com a curadoria (ALMEIDA, 2015a):

Suas lentes retrataram as edificações e bairros condenados à demolição para a construção das novas avenidas, além das próprias obras, o que torna sua contribuição essencial para a compreensão do período.

Por outro lado, os postais selecionados deixam ver outra perspectiva da produção fotográfica de Malta, talvez aquela mais ligada ao seu próprio olhar como artista, que contempla as paisagens naturais da cidade. Ao mesmo tempo em que Malta apreende as reformas urbanas, neste caso já consolidadas, registra o ato contemplativo em direção à natureza. Entre os postais do centro do Rio de Janeiro, destacam-se aqueles que apresentam vistas panorâmicas da cidade, como uma grande-angular com vista para a Avenida Beira-mar do Botafogo ou do próprio Botafogo para a orla marítima, uma técnica que também seria empregada pelo fotógrafo francês Marc Ferrez (1843-1923): “Ferrez não cessou de aperfeiçoar seu equipamento, utilizando aparelhos panorâmicos, fotografias de grandes dimensões e constituiu álbuns completos sobre os pontos de vista mais extraordinários do Rio” (LAGO, 2005, p. 185).<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup>Citação original: “Ferrez ne cessou de perfectionner son équipement, mi tau point des appareils panoramiques, prit des photographies de grandes dimensions et constitua des albums complets sur les points de vue les plus extraordinaires de Rio” (LAGO, 2005, p. 185).



**Figura 63.** Cartão-postal Avenida Beira-mar, Botafogo – Rio de Janeiro.

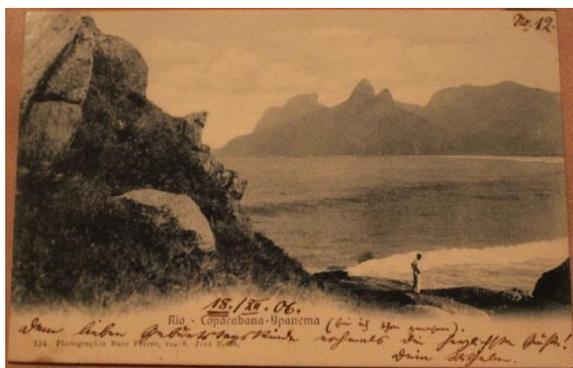


**Figura 64.** Cartão-postal Uma vista de Botafogo – Rio-Brasil.

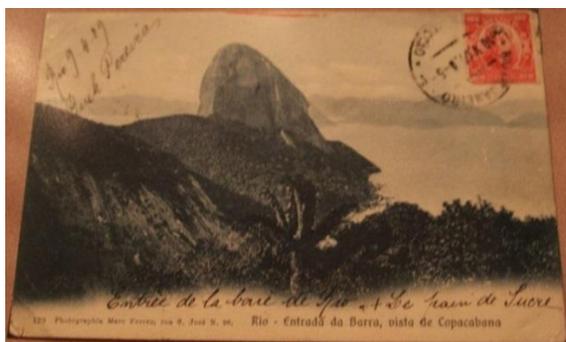
Do mesmo modo que Malta, Ferrez registrou o processo de remodelação urbana, assim como realizou fotografias das paisagens naturais do Rio de Janeiro, as quais impressas em postais, foram recuperadas pela exposição *A cidade idealizada*. Para Lago (2005, p. 181): “A beleza espetacular do Rio de Janeiro, sua baía magnífica, suas montanhas e sua vegetação não cessaram de nutrir a inspiração de Marc Ferrez”.<sup>91</sup> Já do ponto de vista da composição de suas fotografias, para Almeida (2015a), ele “desenvolveu uma habilidade inconfundível”, qual seja: “O desafio de equilibrar os contrastes entre áreas bastante iluminadas e áreas escuras, além da escolha de ângulos e temas,

<sup>91</sup>Citação original: “La beauté spectaculaire de Rio de Janeiro, as baie magnifique, ses montagens et as végétation n’ont cessé de nourrir l’inspiration de Marc Ferrez” (LAGO, 2005, p. 181).

resultaram em registros de grande qualidade”. Tanto a técnica, quanto a estética apresentada por Ferrez seriam associadas, por sua vez, ao trabalho do fotógrafo francês Auguste Stahl (1828-1877): “Atualmente, à medida que se descobre novas fotografias iniciais, feitas por Ferrez entre 1867 e 1875, a influência de Stahl sobre o jovem fotógrafo aparece mais e mais manifesta” (LAGO, 2005, p. 187). Nos postais, as vistas das praias seriam privilegiadas, caso de *Copacabana*, tema de outro painel, as quais enfatizam a relação entre o mar e as montanhas, assim como entre o homem e a natureza. Datados de 1906 e 1909, esses postais manuscritos e selados apontam para a ampla circulação das imagens, que cumpriam o papel de divulgar a cidade, juntamente com as *Exposições de 1908 e 1922*, mais tarde realizadas.



**Figura 65.** Rio – Copacabana – Ipanema.



**Figura 66.** Cartão-postal Rio - Entrada da Barra, vista de Copacabana.

Para Needell (1993, p. 42), “a *belle époque* significou tanto a continuidade do passado colonial quanto o potencial de mudança do

novo período”. Assim, diferentemente de outras capitais europeias, como Paris e Viena, o Brasil na virada do século XIX para o XX era um país recém-republicano, recém-livre de mão de obra escrava e em vias de iniciar um processo de modernização urbana que seria consolidado, apenas, na segunda metade do século XX, como aponta Venâncio Filho (2013, p. 48).

Os anos 50 assistem à liquidação final daquela cidade colonial cujas características se prolongam no Império e na República; cidade de urbanização irregular e desorganizada, subindo pelos morros em busca de algum ar fresco, em temor constante da febre amarela que aterrorizava os estrangeiros, durante mais de dois séculos dependente em tudo do trabalho escravo, seja para transporte de gente e carga, seja para pequenos ofícios, trabalhos domésticos etc. Precária em quase tudo que diz respeito a serviços públicos, insalubre, suja, anti-higiênica; de ruas imundas e tortuosas, lamacentas e descalçadas, impossíveis de se andar a pé e submetida aos caprichos inconstantes da natureza desmesurada dos trópicos americanos.

Não obstante, o país desejava incorporar, a seu modo, as ideias de progresso e modernização encampadas por outras sociedades. As fotografias inseridas nos cartões-postais denotam, então, esse intuito de divulgação das imagens do Rio de Janeiro como uma espécie de “vitrine da modernidade” de uma cidade, que senão moderna e progressista, era idealizada como tal. Por meio da análise desta exposição, com ênfase nos cartões postais, pretendemos demonstrar, por outro lado, que a “*belle époque carioca*”, na expressão de Needell (1993, p. 39), apresenta um paradoxo: a coexistência da remodelação urbana e das paisagens naturais que viriam a ser modificadas. Nessa conjuntura, a capital do Brasil na virada do século oferecera a abertura para a entrada de uma nova arte que cumpriria a dupla função de corroborar o embelezamento da capital e o olhar contemplativo sobre a natureza que nela se impunha.



## 4 UMA ARTE NOVA NO RIO DE JANEIRO *DÉBUT-DE-SIÈCLE*

### 4.1 AS DECORATIVAS: ECOS NO CORCOVADO E A CAPITAL *ART-NOUVEAU*

Ponto de inflexão das principais ideias e tendências que marcaram, ao mesmo tempo, o fim e o começo de um século, o ano de 1900 aparece como um balizador de expectativas para as nações, evidenciado na Exposição Universal de 1900, ocasião que reuniu a maior parte delas: “40 dos 56 convidados, dos quais todas as grandes potências, estavam ali” (PEYRAT, 2000, p. 37).<sup>92</sup> Figurando na lista dos dezesseis países faltantes, o Brasil, porém, ficara a par do evento.

Quando fim de novembro, a estátua da Porta monumental foi descida de seu pedestal, o mundo inteiro havia ouvido falar da Exposição de Paris e os ecos que reverberavam os flancos do Corcovado ou as fachadas da Time Square eram bem elogiosos (LE TELLIER, 2000, p. 179).<sup>93</sup>

Além disso, demonstrando a atenção com o que ocorria na capital francesa, o país acompanhara à distância as atrações e novidades do certame universal, publicando a sua cobertura na imprensa, caso da *Revista da Semana*. Em torno de dois meses após a sua inauguração, no dia 08 de junho de 1900, disposta no centro da página, uma fotografia da Porta monumental da Exposição Universal de Paris ganhara destaque na revista, assim como a estátua da Parisiense, que era o símbolo da Exposição e, conforme indica a legenda, também da cidade: “A porta monumental da Exposição de Paris. No alto há uma statua colossal de uma mulher que representa a cidade de Paris” (REVISTA DA SEMANA, 03/06/1900, nº 3, p. 4). Um mês mais tarde, em 8 de julho de 1900, o Palácio da Eletricidade da Exposição Universal fora evidenciado, ocupando quase a metade de uma página, com duas fotografias referindo-se a ele: uma da parte superior de sua porta e,

---

<sup>92</sup>Citação original: “40 des 56 pays invites, dont toutes les grandes puissances, seraient bien là” (PEYRAT, 2000, p. 37).

<sup>93</sup>Citação original: “Lorsque fin de novembre, la statue de la Porte monumentale fut descendue de son socle, le monde entier avait entendu parler de l’Exposition de Paris et les échos que renvoyaient les flancs du Corcovado ou les façades de Time Square étaient bien flatteurs” (LE TELLIER, 2000, p. 179).

outra, da “grande estrela, cheia de lampadas” em seu topo. Ainda, duas imagens divulgavam a Exposição, com vistas da Rua de Argel e do globo terrestre, considerado “uma das maravilhas da Exposição” (REVISTA DA SEMANA, 08/07/1900, nº 8, p. 3).



**Figura 67.** *Revista da Semana*, 03/06/1900, nº 3, p. 4.  
**Figura 68.** *Revista da Semana*, 08/07/1900, nº 8, p. 3.

A repercussão do evento na *Revista da Semana* indica a circulação de ideias que havia entre o Brasil e a França por meio dos periódicos, como também o papel da imprensa nesse “*transfert culturel*”,<sup>94</sup> no sentido empregado por Ferreira (2011, p. 65), para quem esse conceito “é um princípio ao qual se chega, a partir de ações as mais diversas, de atitudes, e de relações com outros e com sua própria

<sup>94</sup>Para um estudo sobre as abordagens metodológicas a partir do conceito de “*transfert culturel*” ou para o conhecimento de pesquisas que fazem seu uso para compreender as relações entre a França e o Brasil, por meio da imprensa, consulte-se: GUIMARÃES, 2011; ou, ainda, os Anais do Colloque international Lectures Croisées: Brésil-Europe XIX<sup>e</sup> siècle, realizado entre os dias 4 e 6 de setembro de 2013 na Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines e na Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, em Paris.

cultura”.<sup>95</sup> Dito de outro modo, ainda de acordo com a autora, “sempre se leva em conta o *transfert culturel* a partir de perspectivas materializadas ou construídas em pleno domínio imaginário” (FERREIRA, 2011, p. 65).<sup>96</sup> Entre elas, a imprensa, por meio de sua materialidade e discursos, desempenha um papel ativo nas trocas culturais entre os países, conforme destaca André Caparelli (2011, p. 31): “a circulação de informações em uma escala internacional não é somente um aspecto de troca cultural dado na imprensa. A imprensa se torna rapidamente o lugar privilegiado da contra-crítica jornalística”.<sup>97</sup> Pesquisando a construção da identidade nacional no Brasil, por exemplo, Caparelli (2011, p. 25) aponta, ainda, que: “A imprensa não é somente um objeto portador, a tela de fundo destes discursos nacionalistas. Considerando-a como tal nós negligenciamos o essencial da imprensa: seu papel ativo na mediação destes discursos”.<sup>98</sup>

Coadunando essa ideia, entendemos que a *Revista da Semana* atuou como mediadora e agente de trocas culturais entre Paris e o Rio de Janeiro<sup>99</sup>, uma vez que, ao reportar a Exposição Universal de 1900, teria sido exitosa no que diz respeito à divulgação de uma nova tendência artística no país. Em números imediatamente posteriores à publicação dessas notícias e fotografias na *Revista da Semana*, Raul Pederneiras

---

<sup>95</sup>Citação original: “Le concept de transfert culturel est un principe auquel on arrive, à partir d’actions les plus diverses, d’attitudes, et de relations avec les autres et avec sa propre culture” (FERREIRA, 2011, p. 65).

<sup>96</sup>Citação original: “On compte toujours sur le transfert culturel, à partir de perspectives matérialisées ou construites en plein domaine imaginaire” (FERREIRA, 2011, p. 65).

<sup>97</sup>Citação original: “Pourtant la circulation des informations à une échelle internationale n’est qu’un aspect de l’échange culturel donné dans la presse. La presse devient vite le lieu privilégié de la contre-critique journalistique” (CAPARELLI, 2011, p. 31).

<sup>98</sup>Citação original: “Mais la presse n’est pas seulement un objet porteur, la toile de fond de ces discours nationalistes. En la considérant comme telle nous négligeons l’essentiel de la presse : son rôle actif dans la médiation de seus discours” (CAPARELLI, 2011, p. 25).

<sup>99</sup>Importa sublinhar que outras revistas desempenharam este papel, como a *Revista Moderna* (1897-1899), publicada em Paris para circulação em cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro. Particularmente no que se refere à divulgação da *Art Nouveau*, notamos que, embora as capas de seus exemplares apresentem características dessa estética, parece não ter havido o seu desenvolvimento na arte gráfica do Rio de Janeiro durante o período em que fora veiculada. No entanto, para conclusões mais assertivas, faz-se necessário um estudo aprofundado do tema em outros trabalhos.



No número 14 da revista, de 19 de agosto de 1900, uma charge apresenta o tema de uma peça teatral que não teria alcançado sucesso entre o público, pois, os personagens em cena protegem-se de uma chuva de pedras vinda da plateia. A legenda complementa o desenho: "Um temporal na temporada lyrica ou a balada como ponto de discórdia" (REVISTA DA SEMANA, 19/08/1900, nº 14, p. 4). Nele, como no anterior, o artista inova ao incorporar uma moldura decorativa, neste caso, com o gato preto, em uma referência à turnê *Chat Noir*. Assim, notamos que nestas duas charges, a estética do espetáculo coexiste com aspectos de outra estética principiada por Raul.



Figura 70. Revista da Semana, 19/08/1900, nº 14, p. 4.

No dia 04 de novembro de 1900, na charge publicada no número 25 da revista, duas das características mencionadas anteriormente reaparecem: a repetição de figuras, miniaturas de rostos caricaturados, e a moldura como ornamento, um mosaico com a inscrição “As três Marias”. Em seu interior, observamos o desenho de três estrelas nas quais estão contidos tais rostos e os nomes dos países que elas representam, respectivamente, Chile, Argentina e Brasil. A legenda que traz o título “Astronomia política”, indica o tema da charge: “Três estrelas de primeira grandeza que podem ser vistas pelas outras nações... somente ao meio dia” (REVISTA DA SEMANA, 04/11/1900, nº 25, p. 10). A presença desses elementos decorativos evoca uma vertente artística que fora evidenciada nas charges seguintes. No dia 25 de novembro de 1900, Raul apresenta o personagem Zé Povinho em relação com o seguinte texto, o qual faz uma referência à expressão italiana “dolce far niente”, inscrita na lateral da cama desenhada.

SYMBOLISMO LEGISLATIVO: Quadro allegorico encontrado nas escavações da Cadeia Velha. No verso havia a seguinte inscrição: Viver na santa ociosidade/Passar a vidinha regalada.../Ai! Como a bella imunidade/Ai! Como é bom não fazer nada... (REVISTA DA SEMANA, 25/11/1900, nº 28, p. 11).

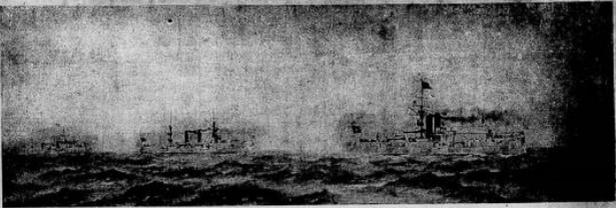
Já no número 19 da revista, datado de 23 de setembro de 1900, a charge em forma de tríptico trata de um tema social, pretendendo ser um “Projecto de painel-decorativo-nephelibata para... a entrada da Barra...”, apresentando uma sequência de charges intitulada “A pindahiba”, com referência à peste, à guerra e à fome que aconteciam nos estados do Rio de Janeiro, Acre e Ceará. Nestes dois desenhos, os termos “painel decorativo” e “simbolismo legislativo” aparecem como indícios das referências utilizadas pelo artista para as composições: as artes decorativas e o simbolismo, correntes da arte moderna, problematizada por Ernst Hans Gombrich (1999, p. 557) da seguinte maneira.

Quando as pessoas falam a respeito de “Arte Moderna”, usualmente pensam num tipo de arte que rompeu de todo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sequer sonharia realizar nos tempos antigos. Alguns gostam da idéia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do

tempo. Outros preferem o chavão “ah, os bons velhos tempos” e acham que a arte moderna está completamente errada. Contudo, sabemos que a situação é realmente mais complexa, e que a arte moderna, não menos do que a arte antiga, surgiu em resposta a certos problemas bem-definidos.

4 DE NOVEMBRO DE 1900 REVISTA DA SEMANA N. 25 — 205

---



**DIVISÃO BRANCA** — Reprodução do quadro a óleo do pintor de marinhas Carlos Ballister

**DOCUMENTOS E INFORMAÇÕES**

**A abecridade aplicada á agricultura.** — No Baviere de-se estar em uma ótima pratica a applicação da electricidade á agricultura. No districto Odenfurt formou-se um syndicato agricola para o estabelecimento de apparatus electricos.

A corrente electrica produzida, parte pela queda de agua, parte pelo vapor, deve ser levada pelo terreno com a tensão de 3.000 volts. Quando de distribuição collocados em cada hectare permitto o emprego da corrente para fazer funcionar os sistemas de arrosos etc.

Os meliores electricos empregados são simples e fortes, qualidades indispensaveis a instrumentos empregados nos lavatorios de fogos.

A installação é bastante apresentada para a illuminação electrica das cidades.

---



**PEPITO ARIOLA,** pianista-compositor de 3 annos de idade

**O serviço telegraphico na França.** — Terevse interessante o desenvolvimento que tem lido a telegraphia na França.

Em 1892 havia apenas alli 43 estações e 3.348 kilometros de linhas.

Em 1898 as estações subiam a 189 e as linhas a 28.970 kilometros.

Em 1900 existiam já 3.476 estações e 206.420 kilometros de linhas.

Em 1899 as estações atingiam ao numero de 17.850 e as linhas chegavam a 206.501 kilometros.

O numero de telegrammas particulares expedidos em 1899 foi de 47.756, produzindo uma receita de 265.750 francos.

Em 1900 o numero de telegrammas foi de 23.083.386, produzindo a receita de 41.372.386 francos.

O numero dos despachos pnestomaticos foi de 19.288.

Esses despachos são entregues sem deslinhação de tempo a duas horas depois de terem sido entregues ao estabado.



**PEPITO ARIOLA,** pianista-compositor de 3 annos de idade

---



**TRES MARIAS**

**ASTRONOMIA POLITICA**

Tres astros de brilhante grandeza que podem ser vistas pelas outras nações... ram fozes pela nossa fracosca.

**Estadística dos Estados Europeos.** — No Anuario Pual de Estatística dos Estados Europeos, publicado pelo capitulo 1.º e 2.º, encontram-se os seguintes dados sobre os Estados Europeos:

A população da Europa, calculada em 187 milhões de habitantes, em 1896, é hoje de 208 milhaes.

Os progressos dos diversos Estados da Europa significativos foram um total de 10 bilhoes de receita e de 38 bilhoes de despesa.

O commercio exterior dos Estados de 36 bilhoes a importação e 34,5 a exportação.

Conven não se fazer sem cidade sem somma pois grande parte da exportação de um país é naturalmente encontrada no mercado de um outro.

As estradas de ferro na Europa dispõem de 270.000 kilometros de comprimento, das quaes, cerca de metade pertencem ao Estado tendo custado 76 bilhoes.

Todos esses estatisticos foram feitos pela nossa fracosca.



**DIA DE FINADOS**

— Toca a gravitar dentro canto mais accogido para poder alcançar a vinda; com tanta alegria e laço pagote já moustiquei, distribui, duas saudades e cinco quatro amores peritos...

Figura 71. Revista da Semana, 04/11/1900, nº 25, p. 10.



OS THEATROS



A companhia espanhola de zarzuelas da actriz Concepcion Armas conseguiu encantar o publico para o Sual'Xain, promettendo-lhe um estacijo espartaco.

Para isso conta ella com bons elementos, como segun: o valioso concurso das tres fipies Castro, Perez e Lucas e dos artistas Tapias, Carbonell, Navarro, Dias, Ferrer, Guitiz, Segura e outros muitos, cujos nomes ora nos escapam á memoria.

O programma tem variado qua todas as noites e o publico sae sempre do theatro contente e satisfeito por haver assistido a um bello espartaco.

No Larinda tivemos esta semana as festas de Chaby Pinheiro e Georgina Pinto, dois artistas



Projecto de um painel-decorativo-nephelibata para... a entrada da Barra...

estimados de nosso publico. O primeiro desses espartacos se realizou com a Constanza dos Dias, ficando parte no desempenho Chelin de Carralho e Georgina Pinto, e o segundo com os Deos Geop'ri, o celebre drama de Drousselle.

No Lirico a festa de Sussone e a festa italiana.

No Apollo a festa do Coe'de.

A empresa do Hecicio fechou por alguns dias as suas portas e trabalha activamente na Via de Sazette.

DOCUMENTOS E INFORMAÇÕES

As estradas de ferro na China. — E' sabido como os chinezes, apressados pelos poderes publicos, reclusam em admitir a construcção de estradas de ferro em seu vasto paiz.

Não obstante, porém, a má vontade dos fillos do Imperio do Meio á instancia europeia conseguiu, não com pouco trabalho, arrancar do Filho do Sol o consentimento para tal fim, e apesar das revueltas, notias

e conflictos entre chins e os trabalhadores europeus, lros estradas de ferro ha actualmente em trabalho na China.

Essas ferro-vias são: a imperial chineza do Norte a Pekin a Tien-tsin e Shanghai-Kwan, com ramans para Sanchowing e Nova-Chowai, de Pekin a Fong-tsin, construida pelo governo e incorporada á estrada de Lu Han; e finalmente, a de Shanghai a Woosung.

Além destas estradas outras ha em construcção e tambem varias concessões foram feitas pelo governo imperial.

As concessões feitas são as seguintes: Ao Japão, para uma estrada de Seul a Chensho e de Seul a Fusan, na Corea; para as estradas de Esde, na Manchuria, a Russos; de Chongking a Yowai no Branca Russos-Chinez; de Pekin a Hankow, estrada de Lu Han, a sua applicação franco-inglesa; de Har-Son e Cantão e de Chongking a Hamgichai, com ramans para Ningbo e Pakow á British and Chinese Corporation; de Tientsin a Sanchowing, ao syndicato de Pekin; e quatro linhas, de Pakoi a West River, de Luchai da fronteira do Tunka a Nanking, de Lanai, tambem na mesma fronteira tunkesa, a Yunnan-Loh, e a ultima de Kwan-Sonowai e Omag.

A proposito cabi o referir um episodio que dá boa idéa da repulsa dos chinezes pela estrada de ferro.

Um dia houve grande desastre em uma estrada do ferro da China, foram os esse acontecimento como signal de que o Dragão estava irritado contra os fillos do Celeste Imperio.

Alguns que a estrada de ferro havia saído de uma das jals de Tien-tsin foram, em Tientsin, uma concessão ao balde S. Lutz, contendo 2200 metros cubicos de are commum, partido para viagens breves as 4.45 minutos da tarde com vento favoravel.

Porém as 8 horas de noite, amovendo-se o horizonte e os aerostatos, pedram, completamente e arrastado sobre a sua posição.

As 10 da noite sobreviu forte tempestade, que durou até as 4 da madrugada, zarragando o chão por entre relampagos incessantes.

Porio de 1.5 milhas de sul e um turbilhão ascendente levou o balde 1000 metros acima das nuvens. A 12 da madrugada a intensidade da tempestade atingiu o maximo, com tal tensão electrica que se viajantes mal podiam respirar.

As 4 horas da madrugada, finalmente, cessou a tempestade lentamente por tres terríveis trovões, que produziram nos aerostatos horrível impressão physica.

Apareceu, em seguida, o sol e o balde retomou o seu curso normal, indo descer em Bauras, na Coreia, ao fim da manhã.

A maior altura atingida pelo S. Lutz, foi de 3.900 metros.

O segundo cometa de 1900. — O observatorio de Paris tem recebido diversos telegrammas de St. Doully, do observatorio de Marsella sobre a descoberta deste novo astero. Esta inesperada descoberta foi feita a 25 de julho na zona da região de Arret. Algumas horas depois, este cometa estava designado na America por Bloor, do observatorio de Y. riva, e, no dia seguinte, por Hubbard, no observatorio de Stronport.

Essas observações a permitiram calcular aproximadamente a sua orbita.

Figura 73. Revista da Semana, 23/09/1900, nº 19, p. 11.

A esse respeito, o autor argumenta em favor da ideia de que no final do século XIX, em razão de um sentimento de inconformismo e descontentamento, “se desenvolveram os vários movimentos a que hoje se dá usualmente o nome genérico de ‘Arte Moderna’” (GOMBRICH, 1999, p. 536). Concentrando-se na experiência de três artistas europeus do período, Paul Cézanne (1839-1906), Van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903), Gombrich explica quais seriam os problemas no âmbito das artes que teriam fomentado a emergência de respostas estéticas por “novos movimentos que usualmente adotavam um novo ‘ismo’ como grito de guerra” (GOMBRICH, 1999, p. 557), entre os quais o expressionismo, o cubismo e o primitivismo.

Lembramos que Cézanne sentiu que o que se perdera foi o senso de ordem e equilíbrio; que a preocupação do Impressionismo com o momento fugaz os fez esquecer as sólidas e duradouras formas da natureza. Van Gogh acreditara que, rendendo-se às impressões visuais e explorando somente as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder a intensidade e a paixão através das quais – e só através das quais – o artista pode expressar seus sentimentos e transmiti-los aos semelhantes. Enfim, Gauguin estava profundamente insatisfeito com a vida e a arte como as encontrara. Ambicionava realizar algo mais simples e mais direto, e esperava encontrar entre os primitivos os meios para consegui-lo. Aquilo a que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou a sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo (GOMBRICH, 1999, p. 554-555).

Na base desses movimentos, ainda de acordo com este historiador, estaria a ideia de uma nova arte, simbolizada pela *Art Nouveau*. Podemos mesmo reconhecer no impressionismo de Van Gogh a presença de alguns elementos que a caracterizam, como os motivos

japoneses, conforme aponta Fahr-Becker (2011, s/p), referindo-se à obra intitulada “Iris”, datada de 1889.

As obras do segundo período de Van Gogh, este herói da arte clássica moderna, denotam uma sensibilidade apaixonada depois de sua descoberta da estampa policroma japonesa.<sup>100</sup>

Tal associação entre “nova arte” e “arte moderna” fora evidenciada em outras expressões gráficas de humor de Raul Pederneiras. No número 5 da revista, datado de 17 de junho de 1900, suas charges ocupavam uma página inteira intitulada “Piadas”. Apuros da soberania nacional, xifópagos e feminismo foram alguns dos temas contemplados por ele. No final da página, em diagonal, uma charge chama a atenção, não apenas pela presença da estética *Art Nouveau*, o desenho de uma mulher com adornos florais, mas também pelo apontamento que Raul oferece por meio do texto que coloca em relação com a imagem: “A arte moderna, um delírio de lyrios...”. Na medida em que os lírios compunham os motivos florais da *Art Nouveau*, a associação entre os termos “arte moderna” e “delírio de lyrios” indica que a nova arte fora interpretada por Raul como uma arte moderna.

Em outro desenho, sem assinatura, mas com a sugestiva autoria de Pederneiras, publicado no número 16, datado de 02 de setembro de 1900, situado na parte superior direita da página, o tema e a estética são recorrentes: o personagem próximo à água, cujo movimento é caracterizado por linhas curvas, a figura dos girassóis, da lua e estrela; os ornamentos em torno do desenho e as inscrições “pelo moderno” e “uma nova escola de arte” no interior dos corações indicam em tom de manifesto a reivindicação da *Art Nouveau* como uma nova escola de arte, moderna, o que nos permite sugerir que a sua presença na arte gráfica do Rio de Janeiro, particularmente esta, expressa nas charges de Pederneiras, pode ser compreendida como outra arte moderna antes do Modernismo de 1922, na medida em que se entende por ela “a rejeição da arte acadêmica e de todas as associações possíveis com esse movimento artístico e à Escola Nacional de Belas Artes” (VIVAS, 2012, p. 65).

---

<sup>100</sup>Citação original: “Les ouvres de la seconde période de Van Gogh, ce héros de l’art classique moderne, dénotent une sensibilité passionnée après se découverte de l’estampe polychrome japonaise” (FAHR-BECKER, 2011, s/p).



Figura 74. Revista da Semana, 17/06/1900, nº 5, p. 8.

2 DE SETEMBRO DE 1900

REVISTA DA SEMANA

N. 16 — 129

## O PERIGO AMARELO...



1 — Em casa de Alchim-Sem, reunida, a família vê passar turbos oficiais europeus...



2 — ... visto o amarelo foi obta de um instante para o firmosa Têchim, filha de Alchim-Sem...



3 — ... como o amor tudo pôde, elias se amaram, elias se casaram. Tudo dançou, etc. e tal!



4 — Também a rapariga merecia esse sacrificio. E, á vista do seu retrato, quem o consentira?



PELO MODEMO

Nova escola de arte...

No bumbô do infante,  
Na casa da inmensidade,  
O trovão rugiu, maldito,  
O hysano do tempestade.

Sollam raios e cortices  
Em contradancia infernal;  
Os astros fugem serenos,  
Corando de seturnal.

A chuva caira um momento,  
Cahindo sobre as colinas;  
Solla uns rugidos o vento  
De fôrça esmagada.

O mar se estorce aos pinhoes  
D'um hyslerismo malha;  
De len em len, em relance,  
Daquelle casca sem fim!

Tic.

### A estação lyrica de 1900



LIVIA BERLENDI  
aplaudida mezo-sopranô da Companhia Santana

Mas, isso era bem difficil de acostecer, porque elle não sabia de seus costumes fabricantes e macas e tinha tudo perfeitamente calculado. Os frangos comprehendem que um bom religio devia ser o complemento indispensavel do Pravedes.

— E o que elle possuia era um bello chronometro, que lhe viera por herança paterna e que tra-

### HOMEM E MACHINA



Seria bem difficil encontrar-se um homem... mais methodico do que o meu amigo Pravedes.

Todas as manha, ás 7 horas em ponto, levantavase elle da cama, automaticamente, como se fosse impellido por uma noia.

Um quarto de hora para os primeiros cuidados de toilette e café; um quarto de hora para ler o *Jornal do Brazil*; outro para o banho frio; outro para vestir-se e se oitô estava sealdado á mesa do almoço, onde ingeria com precido mathematico o seu *beef stroganoff*, dois ovos á la coque, um pão de queize e um lico de queize de Minas.

As dez passava indalivelmente na repartiço, chovesse ou fregge sol.

As cinco jantava.

As sete sahia para o passeio.

As 11 hevia de estar na cama houvesso e que houvesso.

Para os domingos e dias feridos tinha uma habella especial, que pouco differia da geral, e de onde nunca se afastava tambem.

A Prupa que comprava durava um tempo certo e determinado. Se se estragara antes disso, elle continuava a usal-a; se reunia mais, elle a tirava fóra da mesma maneira.

Figura 75. Revista da Semana, 02/09/1900, nº 16, p. 9.

Eventos como o Colóquio Internacional “Revistas Modernistas: Redes, Circulações e a Questão Transnacional”, realizado na FCRB, nos dias 02 e 03 de dezembro de 2015, com o objetivo de “analisar as revistas modernistas de artes e de literatura sugerindo novas referências para o entendimento do moderno nas décadas de 1900/1960”<sup>101</sup>, assim como estudos recentes, entre os quais o de Rodrigo Vivas (2012), a respeito de uma história da arte em Belo Horizonte, demonstram que a atribuição do marco temporal de 1922 à emergência da arte moderna no Brasil, por ocasião da Semana de Arte Moderna em São Paulo, vem sendo colocada em questão.

Os historiadores e críticos paulistas elegeram a Semana de 1922 como o marco inicial para a arte moderna brasileira. Da mesma forma, os pesquisadores do Rio de Janeiro buscaram mostrar a originalidade dos artistas cariocas, pois seria inadmissível que o antigo centro de referência cultural do país fosse visto como atrasado. Esse parece ter sido o esforço de Paulo Herkenhoff ao encontrar no Rio de Janeiro “O moderno antes do Modernismo oficial”. Um outro grupo de pesquisadores, em vez de buscar a originalidade do Rio de Janeiro, prefere relativizar o impacto da Semana de 1922. Esse caminho é encontrado na tese de Daniel Barbosa Andrade de Faria. Belo Horizonte não ficou fora desse debate e tentou estabelecer a sua própria cronologia para a arte moderna. A Primeira Exposição Moderna de Belo Horizonte realizada por Zina Aita teria acontecido em 1920 e anteciparia dois anos à exposição de arte moderna paulista (VIVAS, 2012, p. 65-66).

À parte o debate sobre o pioneirismo na arte moderna brasileira, os registros da presença da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro, ainda no ano de 1900, apontam para a existência de um alinhamento com as novas tendências em voga na Europa, particularmente na capital francesa, bem como para a elaboração de

---

<sup>101</sup>Conforme as informações disponíveis na página do evento, proposto pela FCRB/Ministério da Cultura, UFRJ/EBA e UNESP. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID\\_S=195&ID\\_M=3404](http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=195&ID_M=3404). Acesso em 24/12/2015.

outra arte moderna, seja em relação àquela de Paris em 1900 ou à brasileira da década de 1920; pois, na medida em que a estética *Art Nouveau* fora incorporada por Raul Pederneiras em expressões gráficas de humor, rejeitos da arte acadêmica, para tratar de temas sociais, políticos e culturais da época e, ainda, evidenciar o seu conhecimento, contestamos tanto a ideia de que “se em nosso país o *art nouveau* apareceu nas artes gráficas de forma discreta e sem aceitação maior, seu mérito, como afirma Flávio Motta, residiu em ter sido uma forma de reação contra o academismo oficial” (AMARAL, p. 62-63) quanto a de que sua presença nas artes gráficas teria sido tardia, conforme sustenta Amaral (1998, p. 66):

Nas artes gráficas o *art nouveau* emergiria, tardiamente, como veremos adiante, nos trabalhos de ilustração de Di Cavalcanti, inspirado em Beardsley, bem como em Ferrignac, além de Belmiro de Almeida, e em certos reclames como o já referido de “Bromil”, de 1915, de Corrêa Dias.<sup>102</sup>

Apesar disso, a publicação de outras charges com essas menções à *Art Nouveau* ocorrera outra vez somente após o intervalo de dois anos. Sob o pseudônimo de O.I.S.<sup>103</sup>, Pederneiras publicara na revista *O Malho*, em 1902, uma charge sob o título “fantasia moderno estilo político”, a qual traz no destaque de uma semiesfera, preenchida com traços ornados, um casal em seu primeiro beijo, conforme indica a legenda. Em 1903, Heitor Malaguti (1871-1925), divulga nesta mesma revista um desenho com duas cenas, separadas por meio do tronco de uma árvore desenhada com a estética *Art Nouveau*, a partir do qual os

---

<sup>102</sup> À excessão dos desenhos de Belmiro de Almeida e Corrêa Dias, os de Di Cavalcanti e Ferrignac, referidos e reproduzidos por Amaral (1998), não apresentam características da estética *Art Nouveau*.

<sup>103</sup> Conforme Laura Nery (2000, p. 41), “a chancela de Raul, primeiramente Raul, depois simplesmente R e, mais tarde, o definitivo entrelaçamento das letras RP, tornou-se imediatamente popular. Além dessa assinatura, o artista também publicou desenhos e versos sob os pseudônimos de Luar, O.I.S - três letras na vertical, formando um monograma que devia ser lido como a exclamação Oh, yes! -, Oscar e J. - usados especialmente em artigos -, Xisto, Pan e Raiz, este último, a junção entre os nomes de Raul e Luiz Peixoto, parceiro na Revista da Semana desde 1909”.

galhos e as raízes operam, também, o afastamento entre a arte nova e a arte antiga.



**Figura 76.** *O Malho*, 15/11/1902, nº 9, p. 5.

**Figura 77.** *O Malho*, 04/04/1903, n.º 29, p. 11.

Assim, interpretado como “arte moderna”, “moderno estilo”, “nova escola de arte”, “art nouveau” ou “arte nova”, a estética que os desenhos referenciavam é aquela iniciada como *Arts and Crafts*, expandida como *Modern Style* na Inglaterra e Escócia, *Jugendstil* na Alemanha e na Áustria, onde também ficara conhecida como *Sezessionstil*, *Stile Liberty* na Itália, *Nieuwe Kunst* na Holanda, *Art Nouveau* na França, *Modernismo* na Espanha e *Arte Nova* em Portugal e no Brasil<sup>104</sup>, mais usualmente chamado de *Art Nouveau*, o que aponta para uma relação com a vertente francesa. Entre esses termos, haveria um alinhamento, conforme explicitado por Laurence Danguy (2009, p. 192): “*Jugend* – juventude – deve ser também entendido como *neu* – novo –, seus equivalentes estrangeiros se alinham indiferentemente sobre este último adjetivo ou sobre aquele de moderno, provavelmente

<sup>104</sup>Para um estudo sobre a Art Nouveau em países variados, consulte-se: SEMBACH, SEMBACH, Klaus-Jürdgen. *L'art nouveau: l'utopie de la réconciliation*. Paris: Taschen, 2013.

segundo as possibilidades idiomáticas”.<sup>105</sup> A raiz dos vocábulos estaria, portanto, ligada ao sentido de novo e de moderno, observação que vai ao encontro da interpretação feita pelos artistas do Rio de Janeiro.

Parece ser importante ressaltar que, ainda, para além das características estéticas, tal nomenclatura implica a referência a uma função que a *Art Nouveau* pretendia cumprir, qual seja, a de evidenciar o moderno, no sentido de progresso. Esclarecedora, nesse sentido, a charge de Falstaff, pseudônimo de Augusto Santos, publicada no número 67 da revista *Tagarela*, apresenta como personagem um pintor retratando uma mulher: “- Tem paciência, não estás acostumada a esses luxos de cidade civilizada e é por isso que te sentes constrangida com essa roupa, mas eu quero ver-te bella, cheirosa e anticulicidica, custe o que custar...”. As ideias capturadas pelo artista, de que existiriam luxos de cidade civilizada ainda não assimilados ou roupas que favoreceriam o embelezamento, ainda que causassem constrangimentos, permite situar a presença da *Art Nouveau* nas revistas da capital federal, na conjuntura de transformação e idealização da cidade, entre os anos de 1902 e 1904.



Figura 78. *Tagarela*, 26/12/1903, nº 67, p. 11.

<sup>105</sup> Citação original: “Car Jugend – jeunesse – doit aussi être entendu comme neu – nouveau -, ses équivalents étrangers s’alignant indifféremment sur ce dernier adjectif ou sur celui de moderne, probablement selon les possibilités idiomatiques” (DANGUY, 2009, p. 192).

No entanto, permanece a questão sobre o que explicaria o intervalo de tempo transcorrido entre as primeiras expressões gráficas de humor publicadas por Raul, em 1900, e a sua retomada, pelo mesmo artista, somente no ano de 1902 e, por Malagutti e Falstaff, em 1903. Um indício para uma explicação parece vir da suposição de que o personagem do desenho supracitado seja o artista ítalo-brasileiro, Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944).<sup>106</sup>

Identificado na história da arte brasileira como um artista “naturalista, divisionista, realista, impressionista e neo-realista”, conforme a divisão proposta por Lygia Martins Costa, problematizada por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2005, p. 4-5), Eliseu Visconti fora um artista com trânsito por diferentes vertentes, o que permitiria questionar o seu enquadramento em esquemas evolucionistas: “Por que enquadrar o pintor num esquema que ele mesmo não abraçou como dogma? Flexibilidade, retornos a maneiras anteriores e oscilações estilísticas são comuns em Visconti” (CAVALCANTI, 2010, p. 95). Essa reflexão oferece uma abertura para pensarmos a sua produção artística independentemente dos rótulos que recebera na tentativa de compreendermos a presença da *Art Nouveau* em sua obra, seja como uma reverberação, pois, conforme Cavalcanti (2010, p. 95), “Visconti regressou ao Brasil em 1900, trazendo reverberações do Simbolismo, do Impressionismo, do Pontilhismo e do Art Nouveau”, ou, ainda, enquanto uma inspiração:

Procuramos esboçar a atmosfera da vida artística parisiense durante o período de estudos de Visconti na Europa. Nesse ambiente, Visconti foi certamente influenciado pelos métodos impressionistas difundidos nesse momento, mas sua atitude não era absolutamente exclusiva, pois também buscou inspiração em outras fontes disponíveis, como as tendências simbolistas presentes nas exposições e os arabescos do *Art Nouveau* desenvolvidos por Grasset, de quem foi aluno (CAVALCANTI, 2005, p. 19-20).

---

<sup>106</sup>Para um estudo aprofundado sobre a obra de Visconti, consulte-se: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et “les prix de voyage en europe” à la fin du XIXe siècle : vision d’ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d’Angelo Visconti (1866 - 1944)*. Paris : These pour obtenir le grade de Docteur de l’Université Paris I, 1999.

Vindo da Itália aos seis anos de idade, como recupera Cavalcanti (2002, p. 46), o artista iniciara no Brasil, em 1885, seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes e, em 1892, fora congratulado com o Prêmio de Viagem à Europa, na cidade de Paris, sendo que, de acordo com Cavalcanti (2008, p. 14), “o estágio europeu era essencial aos que desejavam ser reconhecidos no Brasil da *belle époque*”. Durante sua estadia na capital francesa, Visconti realizou estudos na Escola de Belas Artes, na Academia Julian e na Escola Guérin, com Eugène Grasset (1845-1917). Anos antes de receber o reconhecimento de sua maturidade artística, de acordo com Miriam Nogueira Seraphim (2010, p. 187), Visconti realizara exposições de seus estudos nos salões parisienses independentes e, inclusive, na Exposição Universal de 1900, onde apresentara as obras *Gioventù*, sob o título de *Mélancolie*, e *Oréadas*, pelas quais recebera uma medalha de prata.

Nesta primeira obra, datada de 1898, o motivo central é uma moça, seminua, envolta por um véu. Situada no primeiro plano da imagem, sentada sobre as pedras, com seus olhos fixos em um ponto distante, uma de suas mãos descansa sobre o seu colo, enquanto a outra, enrolada em um fio de cabelo, toca o seu rosto. No entorno, pombos integram a paisagem da natureza que preenche todo o plano de fundo da pintura. A composição e o seu título, revelando uma atmosfera melancólica e reflexiva, permitem situá-la no âmbito da *Art Nouveau*.



**Figura 79.** Gioventù, 1898. Visconti.

Maria Izabel Branco Ribeiro (2013, p. 38) corrobora essa ideia ao afirmar que “Gioventù exemplifica a tessitura feita por Visconti de aspectos absorvidos do Art Nouveau, dos simbolistas e dos pré-rafaelitas”, enquanto Cavalcanti, apesar de não estabelecer uma filiação do artista à *Art Nouveau*, ao recuperar manuscritos de Visconti sobre a composição decorativa, fornece elementos à suposição de que as características desta obra estariam associadas a ela: “As fontes da decoração são várias. Primeira: a geometria. Segunda: a flora. Terceira: a fauna. Quarta: a figura humana e tudo mais que nos rodeia na vida.” (CAVALCANTI, 2002, p. 53). Por outro lado, Leonardo Visconti Cavalleiro, reconhece o artista como precursor da *Art Nouveau*.

Precursor do Art-Nouveau no Brasil, a principal preocupação de Visconti não era a de tornar-se um artista gráfico, nem tampouco um desenhista industrial na época, e sim, com os infinitos recursos de estilização da arte decorativa, procurar uma nova forma de expressão, adquirida em seus estudos na Europa, visando o ensino da arte no Brasil.<sup>107</sup>

Entre outros trabalhos seus com esta tendência, inclusive apresentados na exposição retrospectiva de Artes Decorativas, em 1926, conforme Seraphim (2010, p. 244-245), destacam-se a moringa e o estudo para um prato em cerâmica, realizado a guache sobre papel, o cartaz para a Companhia Antártica e o conjunto de selos com os quais Visconti venceu o concurso dos Correios, em 1904, nos quais aparecem a feminina, por exemplo, como alegoria da República dos Estados Unidos do Brasil, “nome adotado pelo Governo Provisório em 15 de novembro de 1889”, conforme Almeida e Vasquez (2003, p. 78), assim como os ornamentos inspirados na natureza, representando as Artes Decorativas: “Um ramo de oleander se destaca na parte inferior do desenho simbolizando a Arte Decorativa” (KOSMOS, fevereiro/1904, nº 2, p. 23).

---

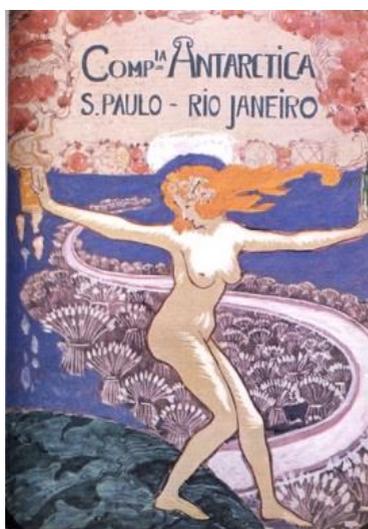
<sup>107</sup>Conforme o catálogo para a Exposição de 1901, intitulado “Eliseu Visconti e a arte decorativa”. Texto disponível na página do artista: [http://www.eliseuvisconti.com.br/designer\\_nouveau.htm](http://www.eliseuvisconti.com.br/designer_nouveau.htm). Acesso em: 26/12/2015.



**Figura 80.** Moringa. Visconti.



**Figura 81.** Estudo prato em cerâmica. Visconti.



**Figura 82.** Cartaz Companhia Antarctica. Visconti.



**Figura 83.** Selos para o concurso dos Correios, 1904. Visconti.

No seu retorno ao Brasil, Visconti com frequência apresentou suas obras ao público por meio de exposições<sup>108</sup>, sendo a primeira delas,

<sup>108</sup>Para um estudo aprofundado acerca da das exposições realizadas por Eliseu Visconti, consulte-se: SERAPHIM, Miriam Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2010. Para informações a respeito da participação de Visconti na Exposição de Saint Louis, em 1904, veja-se:

conforme Seraphim (2010, p. 212), uma individual, realizada no ano de 1901, na cidade do Rio de Janeiro, como “Prestação de Contas” do Prêmio de Viagem recebido, na qual estavam à mostra os resultados de seu estágio em Paris durante o período de sete anos, o que coaduna o apontamento de Rejane Cintrão (2010, p. 27): “Os artistas brasileiros, que se dirigiam para Paris com o objetivo de aprender os cânones da Academia, traziam para o Brasil não apenas a maneira de pintar, como também a forma de mostrar suas pinturas”. Nesta exposição, Visconti apresentou algumas obras inéditas, outras premiadas na Exposição Universal de 1900, assim como estudos e projetos, tendo sido “observada também pela imprensa, a novidade que essa exposição trazida [sic], pela variedade dos mesmos” (SERAPHIM, 2010, p. 212). Vale lembrar, consoante Cavalcanti (2002, p. 55), que um dos princípios do artista era “não mostrar habilidade”, de modo que havia uma preocupação em produzir estudos e não obras acabadas, o que se reflete na apresentação de seus trabalhos.

Apesar da qualidade técnica e estética das obras, a exposição de 1901 não suscitara amplo interesse da crítica e do público, segundo as análises de Seraphim (2010, p. 215-216). Curiosamente, em uma notícia recuperada pela mesma autora (2010, p. 212), consta que entre as 60 obras expostas, 28 eram de arte decorativa, o que corrobora a ideia de que este fora um momento pouco propício para a recepção e o desenvolvimento da *Art Nouveau* no Rio de Janeiro, diferentemente do que acontecera no ano seguinte.

Conforme Seraphim (2010, p. 37), Visconti participara do Salão de 1902, a 9ª Exposição Geral de Bellas Artes, apresentando 25 pinturas e 31 itens de Artes Aplicadas à Indústria, tendo alcançado uma “posição de destaque entre aqueles chamados modernos” - o que reforça a interpretação da *Art Nouveau* como uma arte moderna. Na ocasião, o artista recebeu as medalhas de ouro, pelo retrato do Sr. Simas e, de prata, pelas Artes Aplicadas à Indústria. Sobre a sua participação neste certame, a leitura de uma crítica publicada na revista *Tagarela*, datada de 13 de setembro de 1902, converge no sentido das impressões destacadas e permite o acréscimo de outras.

A actual exposição é relativamente abundante em retratos e em estudos de figuras. Entre aqueles, é agradável reconhecer que ha

alguns, que poderiam vantajosamente aparecer em qualquer outro certamente mais adiantado que o nosso. Principiemos pelo Sr. Angelo Visconti por nos parecer o artista que em todos os gêneros mais domina na exposição. Voltou da Europa um verdadeiro conhecedor da sua Arte. Estudou seriamente e os seus trabalhos aqui executados se ressentem da deficiência do meio em que foram produzidos. Sabemos que para certos gêneros de pintura nós aqui dispomos de poucos ou nenhuns recursos, mas para se pintar um bom retrato não é preciso que se esteja na Europa. Os seus retratados, em pleno ar livre, dão uma verdadeira nota distinta e característica ao Salão. A côr sempre justa, o desenho simples e seguro, as *poses* bem escolhidas, naturais e variadas, fazem dos seus retratos – 248, 249 e 251 obras de verdadeiro mérito. A pequenina Ezilda (retrato 236), revela bem o pintor de *Giuventú*, delicado e fino com as cousas innocentes. Os seus retratos de atelier, como o da Exma. viuva Simas e do Dr. José Carlos de Souza, são simplesmente admiráveis de vigor e energia e dignos de figurar em qualquer galeria onde haja trabalhos de mestres na difícil arte do retrato. Discordaremos em muitos pontos do Sr. Visconti em outra ordem de ideias e trabalhos, mas é com a maior admiração que lhe tributamos aqui os nossos applausos, reconhecendo nelle um artista verdadeiramente preparado e caminhando seguro pela estrada que está desbravando. Contaremos em breve mais um bom mestre a quem esperamos dever enormes serviços. De Angelo Visconti a Angelo Agostini, há apenas a semelhança de nome. O Sr. Agostini já teve a sua época como caricaturista ou antes como desenhista da *Revista Illustrada*. Figura hoje como pintor no Salão, para fazer *movimento* (TAGARELA, 13/09/1902, nº 29, p. 5).

De acordo com este texto, podemos observar uma crítica positiva em relação a Eliseu Visconti, o qual fora considerado “o artista que em todos os gêneros mais domina na exposição”. Destacam-se os elogios aos seus desenhos de retratos, particularmente ao de Ezilda, que “revela bem o pintor de *Giuventú*, delicado e fino com as cousas innocentes”.

Outras observações colocam em relevo, ainda, a sua estadia na Europa, quando “estudou seriamente” e de onde voltou “um verdadeiro conhecedor da sua Arte”. A ausência daquele ambiente para a produção de algumas obras fora percebida, neste caso, como um modificador, sob a justificativa de que haveria uma “deficiência do meio em que foram produzidos” e de que “para certos generos de pintura nós aqui dispomos de poucos ou nenhuns recursos”. Evidenciava-se, portanto, a existência de um gênero ainda novo no Rio de Janeiro, o qual Visconti estaria executando em suas obras, suplantando, inclusive, Angelo Agostini, o que pode indicar que ele estava contribuindo para a constituição de um novo campo artístico, ligado à *Art Nouveau*: “um artista verdadeiramente preparado e caminhando seguro pela estrada que está desbravando”. No número 33 da mesma revista, outra nota sobre esta exposição faz referência a Visconti.

Não é pequeno o numero de desenhos (alguns nossos conhecidos) expostos pelo Sr. Visconti. E como elle aborda diversos assumptos, parece interessante *bazar* todo o seu trabalho, onde tão bem se revela o talento decorativo, que engendrou as suas deliciosas fantasias! E o que dizer dos seus quadros trazidos de fóra, quando toda a critica indígena lhe fez muito merecidamente entusiastica e justa recepção? E para que nos seus quadros decorativos aqui pintados, apontar uma ou outra discordancia, quando o trabalho geral do artista é cheio de vigor e proficiencia? Desculpe-nos o artista, mas não passaremos porém, sem fazer um pequeno reparo. Quem dispõe d'uma tão numerosa e importante bagagem artistica, bem podia ter deixado no atelier os *Perfis* da nossa bahia e algumas outras *brincadeiras* (TAGARELA, 11/10/1902, n° 33, p. 6).

No salão de 1902, de acordo com a crítica da exposição, destaca-se o seu “talento decorativo” e “uma ou outra discordância nos quadros decorativos, mas no geral o trabalho é cheio de vigor e proficiência”. O texto assinala uma crítica sutil aos perfis da baía e outras “brincadeiras”, que no conjunto das críticas é minimizado diante da ênfase em seu trabalho primoroso. Verificamos, portanto, que diferentemente da exposição de 1901, a exposição de 1902 fora bem recebida e apreciada



## 4.2 AS CONTEMPLATIVAS: A FIGURA FEMININA E A NATUREZA

Elaborado em preto e branco, no formato de um retângulo, intitulado “Extase”, um desenho de Raul Pederneiras, publicado em 1902, evoca a Arte Nova. Na imagem, uma mulher aparece sob uma pedra, tocando uma harpa, em meio à natureza. No mesmo ano, Calixto Cordeiro publica “O silêncio”, um desenho semelhante de página inteira. Em cores, uma mulher seminua, com uma das mãos sobre o seu rosto, também aparece sentada sob uma pedra, próxima às árvores e a um lago que reflete a paisagem do plano de fundo. Intitulado “Echo”, outro desenho de Raul, publicado em 1904, apresenta uma mulher de perfil, próxima às pedras, a um lago e às árvores, com o seu corpo inclinado para trás. A presença dos motivos da figura feminina e da natureza lembra “Mélancolie”, a Gioventù de Visconti, assim como as obras de seu mestre, Eugène Grasset, “Méditation” e “Affiche pour l'exposition d'art décoratif de la Grafton Gallery de Londres”.



Figura 85. *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 4.



**Figura 86.** *O Malho*, 18/10/1902, nº 5, p. 8.



**Figura 87.** *O Malho*, 19/03/1904, nº 79, p. 11.



**Figura 88.** *Méditation*, 1897. Grasset.

**Figura 89.** *Affiche pour l'exposition d'art décoratif de la Grafton Gallery de Londres*, 1893. Grasset.

Uma impressa em tecido e outra em papel, com uma “rica paleta”<sup>109</sup>, típica de Grasset, conforme destaca Guerrand (2009, p. 108), ambas as imagens colocam em evidência os motivos florais, desenhados segundo a sua forma natural. Trata-se de uma característica da *Art Nouveau*, a qual “se inspirava antes de tudo na natureza”<sup>110</sup> (RESTELLINI, 2013, p. 11). Essa ideia, expressa no catálogo da exposição *L'Art Nouveau: La révolution décorative*, realizada na Pinacoteca de Paris, entre os dias 18 de abril e 08 de setembro de 2013, coaduna um dos princípios reivindicados por Grasset, qual seja, o de que a natureza seria “o grande livro de arte ornamental a consultar sem cessar”<sup>111</sup> (GUERRAND, 2009, p. 110). Adeptos desta prática, os

<sup>109</sup>Citação original: “Tandis que Grasset utilise une riche palette” (GUERRAND, 2009, p. 108).

<sup>110</sup>Citação original: “L'Art Nouveau s'inspirait avant tout de la nature” (RESTELLINI, 2013, p. 11).

<sup>111</sup>Citação original: “La nature, voilà le grand livre d'art ornamental à consulter sans cesse” (GUERRAND, 2009, p. 110).

artistas filiados à *Art Nouveau* “não visavam a simples cópia da natureza, mas aspiravam compreender seus princípios fundamentais, tirar partido de seus procedimentos e de suas estruturas profundas e ir além das aparências”<sup>112</sup> (RESTELLINI, 2013, p. 11). Por esse motivo, fora comum ao final do século XIX a ocorrência de estudos sobre as formas vegetal e animal com o objetivo de detalhá-las com precisão em obras de arte. O papel que a natureza desempenhava na *Art Nouveau* estendia-se, ainda, ao aspecto existencialista, referente à condição da vida humana: “Era normal dali em diante se colocar questões sobre o sentido da existência”<sup>113</sup> (RESTELLINI, 2013, p. 49); o que explica a escolha de motivos ligados à meditação, ao silêncio, eco, êxtase e melancolia, esta última referida por Benjamin (1997, p. 103) como “*spleen*”, um termo que correponderia ao espírito dos tempos modernos.<sup>114</sup>

Localizados nesta vertente artística, os artistas da imprensa do Rio de Janeiro publicaram outros desenhos cujo foco recai sobre a natureza, seja em seu sentido físico ou, por assim dizer, espiritual. Raul, em 1904, e J. Arthur<sup>115</sup> (1880-1915), em 1903, assinaram “Nostalgia” e “Pensativa”. O primeiro tendo como cenário a região costeira de um rio em que aparece um barco, apresenta cores escuras que remetem à noite. Em destaque, o rosto de uma mulher, associado ao título da imagem, indica uma atmosfera nostálgica compondo a “aura noturna”. Referindo-se à fotografia de Eugène Atget (1857-1927), Benjamin (1994, p. 101) propõe uma resposta à pergunta: “o que é a aura?”.

É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma

---

<sup>112</sup>Citação original: “Ils ne visaient pas la simple copie de la nature, mais aspiraient à comprendre ses principes fondamentaux, à tirer parti de ses procédés et de ses structures profondes et à aller au-delà des apparences” (RESTELLINI, 2013, p. 11).

<sup>113</sup>Citação original: “Il était désormais normal de se poser des questions sur le sens de l’existence” (RESTELLINI, 2013, p. 49).

<sup>114</sup>Veja-se: CALLADO, Tereza de Castro. A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin: A versão do *taedium vitae* medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco. *Cadernos Walter Benjamin*, v.1, julho a dezembro de 2008.

<sup>115</sup>Para acessar uma nota biográfica a respeito de José Arthur Bevilacqua, veja-se: FONSECA, 1999, p. 226.

cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade.

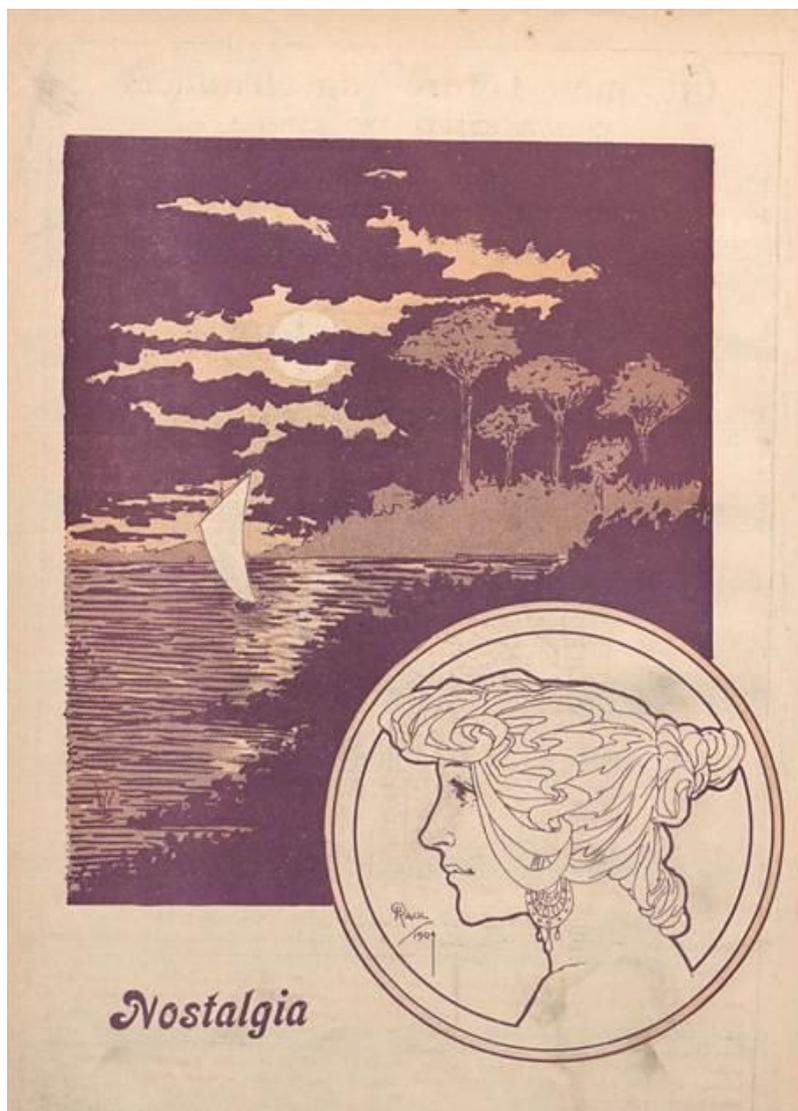
Assim, analogamente à fotografia, ao mesmo tempo em que o desenho capta a aura daquilo que é registrado, ao reproduzi-la, opera a sua destruição.<sup>116</sup> Tal aura noturna nele apreendida pode ser lida, então, como a sua ausência. No segundo desenho, publicado no número 45 da revista, em uma página inteira, a figura feminina, com cabelos ondulados e uma faixa ornamental em torno deles, aparece de perfil, olhando para um ponto distante, com uma das mãos apoiada em seu rosto, o que indica uma atitude reflexiva. Em ambos os desenhos, observamos mudanças nos motivos da composição, caracterizadas pela aproximação do foco sobre a figura feminina, assim como pela redução do enquadramento das paisagens frente à incorporação de detalhes da natureza, apontando para um deslocamento da ênfase na natureza exterior à interior.

Com o foco no rosto de uma mulher, em 1902, Calixto publica um desenho de página inteira no qual ela aparece com os seus olhos fechados, “que lhe dão um aspecto provocante”<sup>117</sup> (RESELLINI, 2013, p. 27), uma representação comumente encontrada na *Art Nouveau*.

---

<sup>116</sup>Sobre o conceito de aura, veja-se: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>117</sup>Citação original: “ses yeux fermés qui lui donnent une allure provocante” (RESELLINI, 2013, p. 27).



**Figura 90.** *O Malho*, 06/02/1904, nº 73, p. 14.



Figura 91. *O Malho*, 25/07/1903, nº 45, p. 1.

“Sonâmbula”, ela aparece enfeitada por lírios, os quais estão presentes em outra composição do artista, complementando o soneto “Flor do Mal”, da autoria de Amorim Junior, dedicado ao próprio Calixto Cordeiro, uma referência ao livro de Charles Baudelaire (1821-1867), *Les fleurs du mal*, publicado em 1857. De acordo com Benjamin (1997, p. 104), ele, “que contara com leitores sem a mínima inclinação e que, inicialmente, encontrara bem poucos propensos a compreendê-lo, transformou-se, no decorrer das décadas, em um clássico”.



**Figura 92.** *O Malho*, 15/11/1902, nº 9, p. 11.

Iniciando com uma epígrafe em francês de Pierre Louys, o soneto cita o mito de Medusa, “*Elle est comme la tête de Meduse*”, significando “Ela é como a cabeça de Medusa”, levando a uma aproximação entre o motivo dos lírios e o seu significado mitológico. Na medida em que seus caules se assemelham às serpentes e seus estames aos cabelos de

Medusa, o lírio estaria associado ao ciúme, e, portanto, às consequências dele, o vício, o crime e o pecado, temas do soneto publicado na revista, assim como naqueles de Baudelaire.<sup>118</sup>



**Figura 93.** *O Malho*, 10/01/1903, nº 17, p. 15.

Exquisitos e causticos perfumes,  
Exhalações vibrantes e fataes,  
Berço estranho do Tédio onde os Ciúmes  
Tecem negras Tragedias infernaes.

Mancenilha do Amor em altos cumes  
De enervantes aromas sensuais,  
Furna espessa sem areas e sem lumes,  
Onde rugem pantheras e chacais.

Flor do Vicio, do Crime e do Pecado  
Sangrenta carne de anho torturado,  
Feito em chagas a golpe de punhal;  
Fauce negra de pelago profundo,  
Derramando voltada para o Mundo  
Boccas rubras abertas para o mal.  
(*O Malho*, 10/01/1903, nº 17, p. 15).

<sup>118</sup>Veja-se, por exemplo, a edição bíblica: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Em 1903, J. Arthur publica um desenho no qual a mulher aparece cabisbaixa, com os olhos fechados, da mesma forma que o jovem ao seu lado, fumando um cigarro. O título da obra, “Mocidade...” e os demais elementos sugerem a sensualidade que emerge na juventude, remetendo a outro tema central da *Art Nouveau*: “O estilo Art Nouveau pode ser muito erótico. Ele reflete nisso o despertar à sexualidade que marcou a sua época” (RESTELLINI, 2013, p. 27).<sup>119</sup>



**Figura 94.** *O Malho*, 30/05/1903, nº 37, p. 14.

Nesse sentido, a representação da figura feminina também é evocada na Arte Nova, seja pelos aspectos já mencionados, como os olhos fechados remetendo à sua sensualidade e erotismo, seja pelo desenho de seu corpo nu.

Mas há ainda mais: no estilo Art Nouveau, as linhas e as formas elas mesmas tem uma conotação erótica. As composições se apoiam não

<sup>119</sup>Citação original: “Le style Art Nouveau peut être même très érotique. Il reflète en cela l’ éveile à la sexualité qui a marqué son époque” (RESTELLINI, 2013, p. 27).

somente sobre os vegetais e as paisagens, mas também sobre as curvas do corpo, quer ele seja animal ou humano. Se as linhas encurvadas e os volumes arredondados podem parecer inspirados de plantas e de paisagens, com frequência eles evocam também o contorno de um membro, de um seio, de uma nádega ou de um falo. Todas estas alusões afloram à superfície de numerosas criações, quer se trate da arquitetura, do mobiliário, vidraria, joalheria ou de cerâmica (RESTELLINI, 2013, p. 27).<sup>120</sup>

Mobilizando alguns dos aspectos dessa proposta estética, Calixto apresenta dois desenhos para as capas da revista *O Malho*, nos quais as linhas curvas evocam os contornos do corpo feminino, especificamente os de seu seio. Em ambos, por meio dos motivos florais, entre os quais o lírio, as curvas vegetais também são enfatizadas, lembrando a composição de um estêncil de Grasset, na qual a mulher toca e observa um ramo de flores.



**Figura 95.** *Affiche pour le Salon des Cent*, 1894. Grasset.

<sup>120</sup>Citação original: “Mais il y a plus encore : dans le style Art nouveau, les lignes et les formes elles-mêmes ont une connotation érotique. Les compositions s’appuient non seulement sur les végétaux et les paysages, mais aussi sur les courbes du corps, qu’il soit animal ou humain. Si les lignes incurvées et les volumes arrondis peuvent sembler inspirés de plantes et de paysages, souvent ils évoquent aussi le contour d’un membre, d’un sein, d’une fesse ou d’un phallus. Toutes ces allusions affleurent à la surface de nombreuses créations, qu’il s’agisse d’architecture, de mobilier, de verrerie, de joaillerie ou de céramique” (RESTELLINI, 2013, p. 27).



Figura 96. *O Malho*, 10/01/1903, nº 17, p. 1.



Figura 97. *O Malho*, 11/07/1903, n° 43, p. 1.

Considerando os aspectos mencionados, verificamos nessas imagens a presença de uma carga formal e expressiva característica da *Art Nouveau*, a qual sinaliza para um ato reflexivo e contemplativo em direção à natureza exterior e interior. Por denotar essa interpretação, *As Contemplativas*, como denominamos esses desenhos que integram um conjunto documental mais amplo, publicado na revista *O Malho*, pode ser considerada uma série representativa da Arte Nova na arte gráfica do Rio de Janeiro. Como de habitude na divulgação da *Art Nouveau*, que pretendia “vender o novo estilo” (RESTELLINI, 2013, p. 33), no Rio de Janeiro a Arte Nova fora difundida por meio da propaganda impressa, o que não retira o seu caráter idealista, conforme a seguinte afirmação.

A Art Nouveau era um movimento idealista e seus partidários bem decididos a insuflar uma mudança na arte e na vida. No entanto, seu sucesso sobre a cena mundial não se explica somente por suas ideias mas também por seu sentido de comércio. O estilo Art Nouveau portava a marca de sua época e foi difundido por meios modernos: grandes lojas, galerias privadas, revistas, campanhas publicitárias, venda por correspondência e marketing direto (RESTELLINI, 2013, p. 33).<sup>121</sup>

Nesse sentido, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e outros artistas empregaram a estética da Arte Nova em anúncios veiculados na revista *O Malho*, entre outros, aqueles elaborados para as empresas Charitas, Fumos e Cigarros da Marca Veado e Medicamentos Heróicos do Dr. Siqueira Cavalcanti, exemplares por apresentarem a figura feminina em composições que remetem aos elementos anteriormente mencionados, como a sua localização junto à natureza, os ornamentos florais, os olhos fechados, a forma curva de seus cabelos lembrando Medusa, as linhas orgânicas de seu corpo, os contornos dos seios ou a atmosfera melancólica e contemplativa.

---

<sup>121</sup>Citação original: “L’Art Nouveau était un mouvement idéaliste et ses partisans bien décidés à insufler un changement à l’art et à la vie. Néanmoins, leur succès sur la scène mondiale ne s’explique pas seulement par leurs idéaux mais aussi par leur sens du commerce. Le style Art nouveau portait l’empreinte de son époque et fut diffusé par de moyens modernes : grands magasins, galeries privées, revues, campagnes publicitaires, vente par correspondance et marketing direct” (RESTELLINI, 2013, p. 33).



Figura 98. *O Malho*, 04/04/1903, nº 29, p. 32.

Figura 99. *O Malho*, 02/05/1903, nº 33, p. 14.



Figura 100. *O Malho*, 04/10/1902, nº 3, p. 22.

Figura 101. *O Malho*, 06/06/1903, nº 38, p. 14.

Assim, da série As Decorativas até As Contemplativas, um percurso de emergência e desenvolvimento da Arte Nova pode ser visibilizado na arte gráfica do Rio de Janeiro, sinalizando para as ideias de embelezamento e contemplação, presentes na capital do Brasil, no começo do século XX.

### 4.3 UMA ESTÉTICA DO BELO NO GROTESCO

*O Malho* não fora a primeira revista em que trabalharam Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Arthur, mas, nela esses artistas desenvolveram expressões gráficas de humor com uma estética singular para o período e até mesmo para as suas obras. Também não foram inúmeras as expressões gráficas de humor com tal estética produzidas, em um ano e oito meses de revista, com 88 números publicados, cerca de quinze delas a contêm. Ocupando inicialmente  $\frac{1}{4}$  ou meia página da revista, essas expressões gráficas de humor apresentam um título (como “A luz da Lua”), ou uma legenda como título (“Nephelibata” e “*L’amour est enfant de bohème*”), localizadas acima de uma coluna de texto ou ao lado, separadas por uma linha, no espaço de uma coluna inteira ou da metade de duas; são charges emolduradas por um quadro ou um semicírculo incorporado ao desenho e, também cartuns (ou uma curta história em quadrinhos); em preto e branco, em uma ou mais de uma cor (azul, bege, marrom). Em comum, possuem a assinatura e a escolha do motivo central, a figura feminina nua em meio à natureza.

Elaboradas por Raul, em um primeiro momento, o desenho da mulher aparece dentro de um quadro, preservado da ridicularização. Apenas como contorno de um corpo feminino nu ou como silhueta preenchida por traços diagonais e manchas em tom azul; deitado próximo à água que reflete o pôr do sol ou sentado sobre uma pedra segurando uma flor a qual cheira; outra flor enfeita seus cabelos, longos, ondulados, cujas pontas começam a se confundir com o segundo plano do quadro, que se confunde então com o segundo plano do desenho; cenário do artista, de costas para o público, debruçado sobre a pintura que é segurada por mãos delicadas, talvez da própria mulher que serve como modelo para a obra; outra mulher, modelo, segura o quadro para o artista, que convertido em *pierrrot* encara o seu espectador, forçando o deslocamento do olhar para si, chave de leitura da obra. Personagem da comédia, mas também da canção francesa, aponta, por um lado, para os versos de *Au clair de la lune*<sup>122</sup> e, por outro, para a figura de Colombina.

---

<sup>122</sup> “[*Au clair de la lune/Mon ami Pierrot/Prête-moi ta plume/Pour écrire un mot/Ma chandelle est morte/Je n’ai plus de feu/Ouvre-moi ta porte/Pour l’amour de Dieu* »] [*Au clair de la lune,/Pierrot répondit :/« Je n’ai pas de plume./Je suis dans mon lit./Va chez la voisine./Je crois qu’elle y est./Car dans sa cuisine/On bat le briquet. »*] [*Au clair de la lune,/L’aimable Lubin;/Frappe chez la brune,/Elle répond soudain :/–Qui frappe de la sorte ?/Il dit à son tour :/–Ouvrez votre porte./Pour le Dieu d’Amour.*] [*Au clair de la lune,/On n’y voit*



Figura 102. *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 5.

*qu'un peu./On cherche la plume./On cherche du feu./En cherchant d'la sorte./Je n'sais c'qu'on trouva ;/Mais je sais qu'la porte/Sur eux se ferma.]'* (Canção de domínio público).

**ANNUNCIO**

Que o mundo todo se alore,  
E que grite! Ora pipeca!  
Incendia! Só no Inferno!  
No 22 Caraca!

(Da Casa de Doidos)

**Cyclismo. — CUBA ANHILITON INTERNACIONAL.**—  
Na pista do Jardim Zoológico realisa domingo, 12 do corrente, as suas corridas, esta sefmadra associada.

Prevenço que a concorrência não será menor do que a da corrida passada.

O seu programma ficou assim organizado:

1º parco — José Seraphim Rodrigues — 500 metros — Reservado aos socios do Club (pedestre) Ema, Elbe, Zaro, Jaguapo, Gilma e Timor.

2º parco — Clota Cyclist a — 1.500 metros — (bicyclette) Tamoya, Humayra, Brazaga, Brazi, Petronio e Santolimo.

3º parco — Grupo Escursionista — 300 metros — bicyclette — para ser disputado pelas nocas deste grupo — Kleber (900 metros), Heli e Mourão (770), Jopper (750), Fausto e Biela (710), Auro (600).

4º parco — *Ligrensia Fluminense* — Bicyclette — 1.500 metros — Humayra, Enrico, Paulo Brasil, Lilita, Rosalito, Moura, Relampago — Mosoy, Brandel e Nevo.

5º parco — *Colonia Nativosa* — 500 metros — Bicyclette — Hip, Jaldo, Larcos, Biela, Linton, Pyrago, Arion, Zalguetta e Fausto.

6º parco — *Tudo Cyclista Brasileira* — 1.500 metros — Bicyclette — Calderon, Tamoya, Iolo, Chalmis, Sadi, Monro e Davolito.

7º parco — *Talvezpedra* — 1.000 metros — Bicyclette — Brandel, Olegua, Japy, Nevo, Vedetis, Berton, Relampago e Hip.

8º parco — *Jardim Zoológico* — Bicyclette — 2.000 metros — Breve, Chalmis, Calderon, Rosalito e Patria.

9º parco — *Companhia Villa Isabel* — 2.500 metros — Bicyclette — Piabe, Leal, Rioli, Monte e Rio.

10º parco — *Brasil Sportivo* — 3.000 metros — Bicyclette — Kleber, Oregon, Tejo, Elbe, Dolph II e Omega.

— Aos vencedores do parco Brasil Sportivo serão conferidas medallas de ouro no 1º e bronze nos 2º e 3º e aos demais parcos medallas de prata e bronze.

**FALSTES D' O MALHO**

1º parco — Elbe e Zaro.  
2º " — Banguera e Petrucho.  
3º " — Fausto e Kleber.  
4º " — Brandel e Humayra.  
5º " — Fausto e Hip.  
6º " — Elbe e Mourão.  
7º " — Relampago e Nevo.  
8º " — Breve e Rosalito.  
9º " — Fausto e Biela.  
10º " — Elbe e Omega.

**ALABES**

Timor — Tamoya — Mourão.  
Lilita — Biela — Calderon.  
Japy — Patria — Leal — Kleber.

**Hotel do Globo** — Rua 1 de Março 7 — O salão mais luxuoso e mais elegante desta capital, especialmente para almoço, jantar e jantares, salão para banquitos.

**AOS QUE COMEM**

E' bem mais que manifesto  
Que, neste Brasil tão vasto,  
Ha sempre que um amor  
Que tem perfuma um prometo.

Bem mais laltos se tem gosto  
Em puro perda e, de resto,  
Ao laltro se chama honesto  
E pulha elanto se ao custo.

Logo apenas se tem pido  
E' ter na fortuna enoito,  
F' re viver gaupo e robusto.

Aquillo que (já está visto)  
Depende do gozo e o gosto  
Tiver de carreira e susto.

**LESUCA DE MEL.**



**NEPHELIBATA.**

Figura 103. *O Malho*, 11/10/1902, nº 4, p. 7.

Signos de amor e beleza, referências como essas são mobilizadas pelo autor também em “Nephelibata”, com o idealismo ao qual a figura da literatura remete, ou com a sedução de Carmen em “*L'enfant est un amour de bohème*”. O verso da referida ópera é o mote desta história em quadrinhos em que a mulher nua compõe o primeiro quadro, preservada,

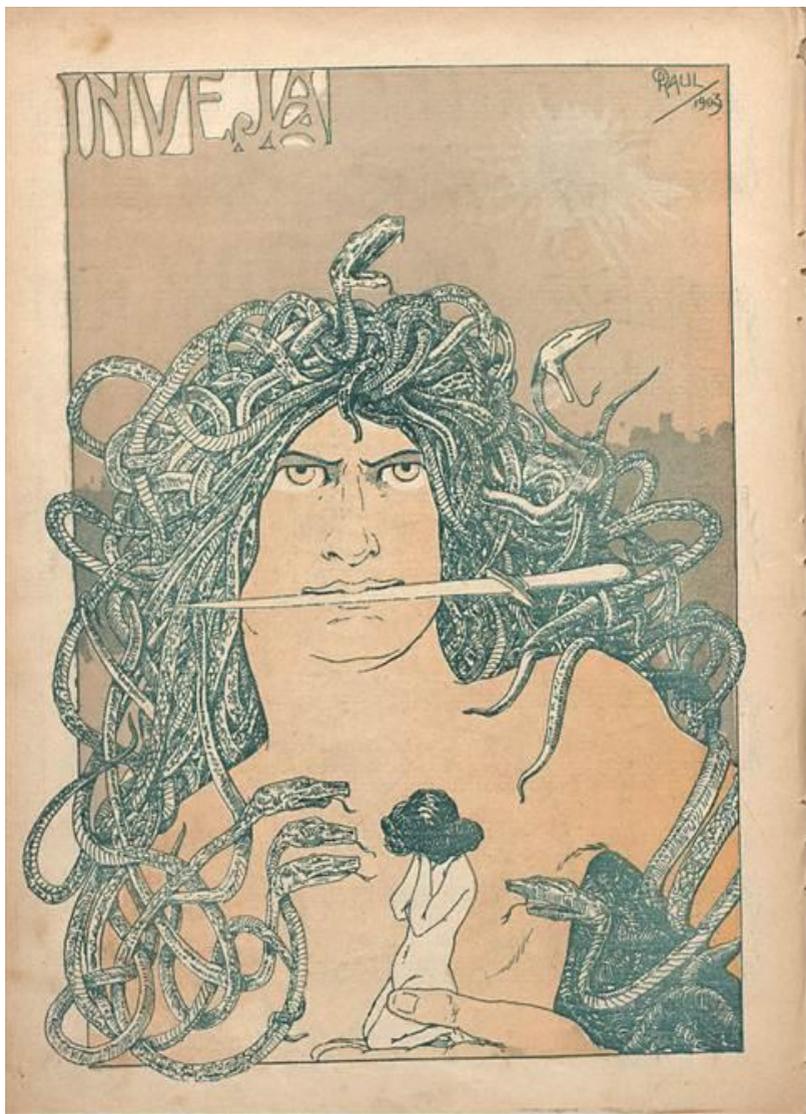
como nos quadros anteriores, do elemento risível que recai sobre o busto masculino, a quem entrega um coração. Da jovem moça se aproxima um elegante homem, com olhar fixo e a mão estendida para tocá-la. Na continuidade da cena, a aproximação visual realizada pelo artista mostra uma mulher seminua com uma maçã intacta em seu colo; no rosto coberto pelas mãos e cabelos reside o medo de ser tentada por uma serpente que envolve seu corpo.

Essa interpretação é sugerida pela tríade mulher nua-maçã-serpente, a qual indica uma referência ao mito cristão de Eva. Na revista *A Maçã*, por exemplo, ela seria mobilizada para a composição de desenhos de capa insinuantes do caráter da revista, conforme analisa Aline Haluch (2005, p. 100): “Além da literatura, o semanário incluía seções satíricas, outras sobre cinema e teatro de revista, nas quais marcavam presença constante a noção de pecado e a imagem de Eva e a maçã”. Exemplo disso seria um desenho de capa assinado por Itag (HALUCH, 2002, p. 151), em 1924, considerado inovador.

A capa do n. 115 (fig. 83) é bastante inovadora na linguagem da ilustração e na diagramação. A capa é de Itag e utiliza em  $\frac{3}{4}$  da página uma textura de “mosaico” onde o logotipo da revista é aplicado se misturando ao fundo. Em uma área vazada no mosaico é colocado o local e a data da publicação. Sobre este mosaico, centralizado na capa, há um coração vermelho e encaixado nele o rosto expressivo de uma mulher muito maquiada – principalmente nos olhos – com a boca bem vermelha e uma “pinta” de beleza no rosto. Na sua cabeça, como se fosse um chapéu, aparece novamente a maçã. Contornando a mulher, o coração e a maçã, uma serpente preta, também com a textura de mosaico utilizada no fundo.

Uma referência a outro mito, o de Medusa, fora feita por Raul em uma expressão gráfica de humor intitulada “Inveja”. Segundo a mitologia grega, a figura feminina bela, alvo de inveja, teria sido transformada em um monstro, como castigo por não ser mais uma sacerdotisa virgem, dotado do poder de petrificar aqueles que o encarassem, invejando-o, o que explicaria a força do olhar presente na figura com cabelos serpenteados e uma lança na boca, assim como o rosto encoberto de uma mulher nua, ajoelhada em suas mãos, desviando o olhar das seis serpentes.





**Figura 105.** *O Malho*, 19/09/1903, nº 53, p. 14.

Do exemplar número 1 de 1902 ao número 53 de 1903, uma mudança na representação em torno da figura feminina ocorre. Enquanto as duas primeiras imagens funcionam como refúgios do belo, as outras

duas cedem um espaço para a entrada do grotesco, materializado na figura da serpente.

Em outra expressão gráfica de humor, Raul retoma dois elementos anteriormente utilizados, apresentando uma mulher nua novamente com o rosto encoberto, deitada sobre o chão; seus cabelos escapam dos limites do quadro, guiando o olhar para a legenda que funciona como título e para o desenho ao fundo, em amarelo, contrastando com o outro personagem; ao seu lado, *pierrrot* segura um violão e abaixado, observa-a. Próxima ao corpo da mulher, a garrafa de bebida indica o que teria ocorrido. Dia de “Cinzas”, como sugere o texto e o desenho da escama de um peixe, a abstinência de comida e bebida esperada para o feriado católico parece não ter sido cumprida. Se nas expressões gráficas de humor antes analisadas, a mulher nua não sucumbia aos pecados capitais – a luxúria e a inveja – e escondia seu rosto por medo ou resistência, nesta última, parece escondê-lo em sinal de embriaguez ou de culpa pelo pecado da gula.

Não mais preservada da ridicularização, a figura feminina nua é incorporada como um elemento grotesco em outras expressões gráficas de humor que apresentam a estética da Arte Nova, como as da autoria de Calixto. Em uma delas, intitulada “Louca”, surgindo por entre as árvores de grande porte, desenhadas com ornamentos ondulados, uma figura feminina aparece em posição de movimento, como se estivesse percorrendo o interior de uma floresta, ofegante, com o vestido caído sobre os ombros e os seios à mostra. Em outra, o foco do desenho recai sobre o escritor Olavo Bilac, a quem ele é dedicado, diante de sua partida do Rio de Janeiro para a Europa, conforme a inscrição ao lado da assinatura do autor, em uma mala de viagem, e a seguinte legenda: “‘O Malho’ na extrema curva diz um adeus saudoso ao cantor da via láctea” (O MALHO, 16/04/1904, nº 83, p. 15).

Trata-se uma referência ao soneto XIII de Via Láctea, da autoria do homenageado. Funcionando como uma metáfora do título do soneto, a figura feminina aparece no plano de fundo, no interior de um sol, derramando leite de seus seios, o qual se transforma em um caminho de estrelas que conduziria a passagem do escritor, em uma possível referência ao mito grego de Hera, a deusa que fez surgir a via láctea através de um jorro de leite. Assim, na associação de um estado de anormalidade à figura feminina, seja no caso da “louca” ou daquela associada ao termo “via láctea”, significando galáxia, por meio do desenho de estrelas que saem por uma via láctea, podemos identificar a presença do grotesco no belo.

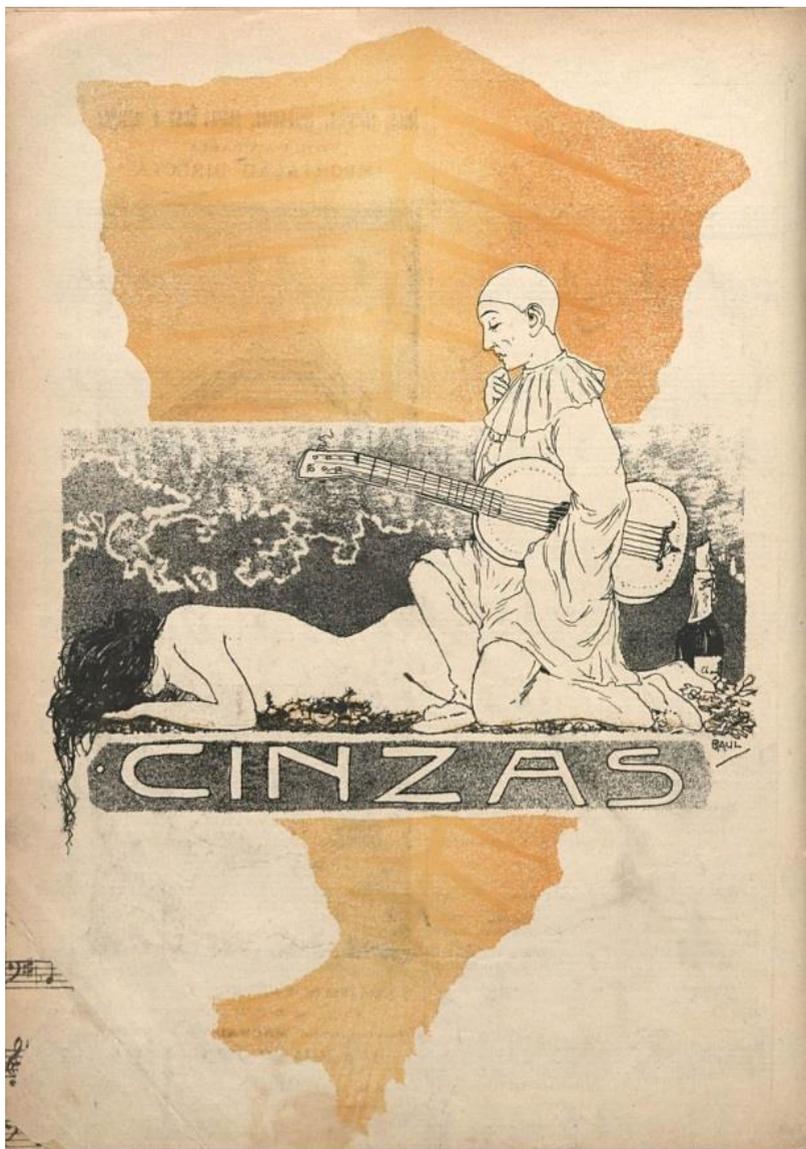
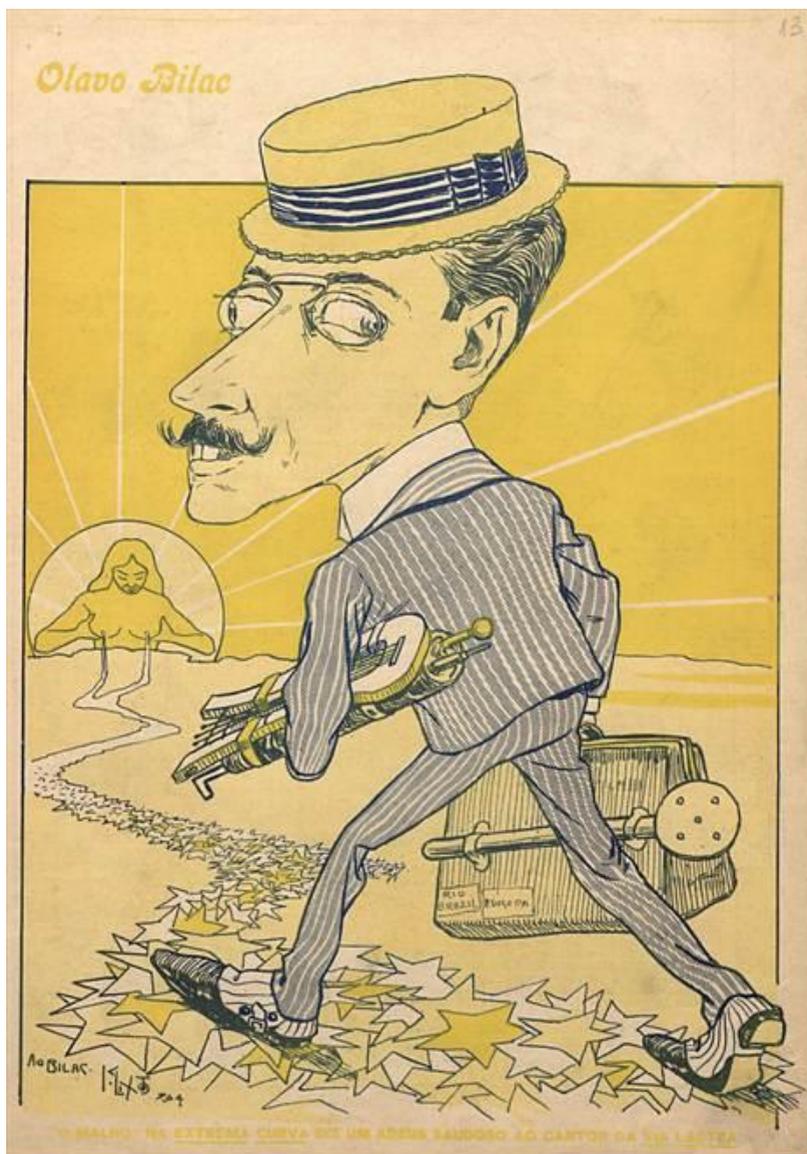


Figura 106. *O Malho*, 28/02/1903, nº 24, p. 14.



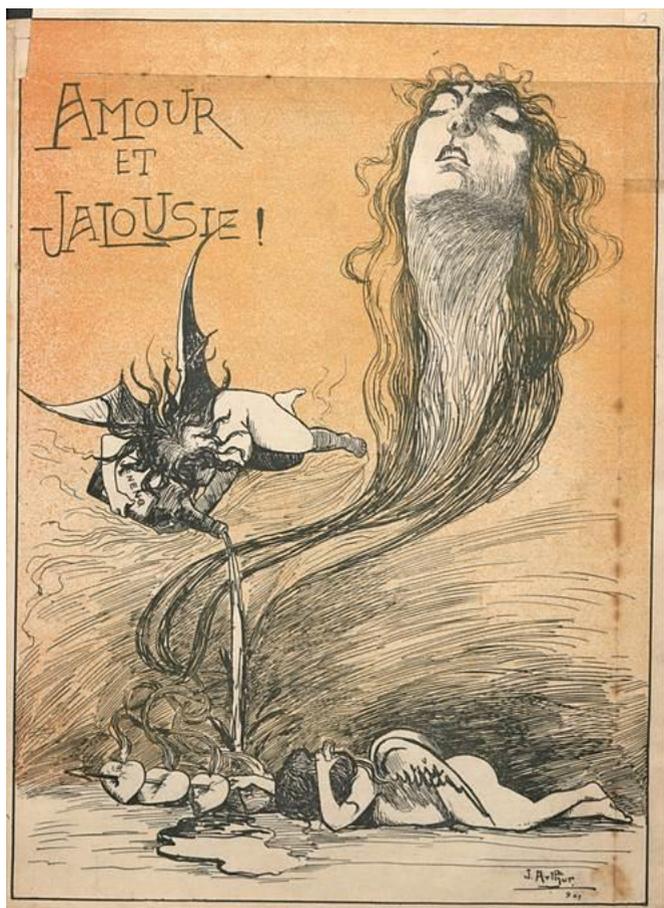
**Figura 107.** *O Malho*, 28/03/1903, nº 28, p. 11.



**Figura 108.** *O Malho*, 16/04/1904, nº 83, p. 15.

Nas expressões gráficas de humor de J. Arthur, datadas ambas do ano de 1903, a figura feminina é distorcida e causa estranhamento. No primeiro caso, na imagem intitulada “*Amour et jalousie!*”,

significando “amor e ciúme”, a relação entre esses dois sentimentos é operada por meio de motivos angelicais, o cupido e os corações, característicos da estética *Art Nouveau*. Com o rosto inclinado para trás e os olhos fechados, a mulher aparece dominada pelo ciúme. No segundo caso, na imagem intitulada “Unção”, com uma composição bastante semelhante, a figura feminina é substituída pelo rosto de Cristo, ligado a um coração oferecido pelo gesto das mãos. No plano de fundo da imagem, o desenho de uma cruz indica o significado religioso da imagem, o perdão.



**Figura 109.** *O Malho*, maio/1903, n° 34, p. 11.



**Figura 110.** *O Malho*, 04/04/1903, n° 29, p. 29.

Motivo central, a figura feminina nua ou seminua em meio à natureza pode ser entendida, também, como a natureza desnudada, o que significa dizer que os comportamentos intrínsecos à condição humana

estão expostos nessa série de expressões gráficas de humor. Nela, a nudez que nos diz sobre os sentimentos de amor, sedução e saudade, é aquela que diz, ainda, sobre os pecados, a loucura, o ciúme e o arrependimento. A possibilidade de apresentar o belo no grotesco e o grotesco por meio do belo torna-se, então, uma característica particular da Arte Nova nas expressões gráficas de humor.

Estética constitutiva das caricaturas, charges e cartuns<sup>123</sup>, o grotesco costuma ser pensado como uma inversão do belo, como o “belo de cabeça para baixo” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 28). O raciocínio de Sodr e e Paiva (2002) converge para as interpretações de Bakhtin (2010) sobre a obra de François Rabelais e outras, como a de Baudelaire (2008) sobre as de Brueghel, Hogarth, Goya, Cruikshank e Pinelli. De acordo com ele, em Brueghel, o grotesco viria da alucinao, da loucura, do paradoxo e do enigma, o que geraria uma graça especial e sat nica entendida como o c mico misterioso; em Hogarth, o grotesco seria caracterizado pelo que   frio, adstringente, fúnebre, brutal, violento, cadavérico, horrível, monstruoso, sinistro, resoluto e terrível na caricatura, de onde viria o c mico; em Goya, o grotesco estaria na atmosfera fantástica, no mundo onírico, no horror, na crueldade, hediondez, carnificina e monstruosidade, que produziriam o c mico feroz; em Cruikshank, o grotesco seria marcado por uma violência extravagante que caracteriza a faculdade c mica; por fim, em Pinelli, o grotesco seria desordenado, violento, extraordinário e dramático, o que corroboraria o c mico pitoresco. Para Wolfgang Kayser (2013, p. 144), “talvez se possa distinguir duas correntes, por mais que seja certo que elas confluem com bastante frequência”, as quais, segundo o autor, seriam o grotesco fantástico e c mico-grotesco, sendo o primeiro caracterizado na arte gráfica da seguinte maneira.

Os seus sinistros mundos oníricos apresentam-se povoados de esqueletos estalejantes, entes radicais rastejantes, monstros ameaçadores e animais fantásticos (serpentes e morcegos podem, por assim dizer, ser tomados imediatamente da realidade, embora com proporoes distorcidas) (KAYSER, 2013, p. 144).

---

<sup>123</sup>Sobre a estética do grotesco em expressões gráficas de humor, veja-se: PETRY, 2013.

A partir dessas reflexões, a entrada do belo no grotesco parece ser possível somente na vertente fantástica, a partir de sua dimensão onírica, no sentido de uma manifestação de imagens do pensamento, o que remete à etimologia da palavra, conforme esclarece Jason de Lima e Silva (2014, p. 6): “O termo *fantástico* vem do grego, *phantastikós*, e significa o que é relativo à imaginação. Deriva do verbo *phaino*, que significa aparecer, tornar e fazer visível”. A partir dessa ideia, o autor conclui que “não se trata apenas de um pensamento por imagens, mas de um pensamento cujo sentido extraordinário questiona profundamente o ordinário de nossa condição” (LIMA E SILVA, 2014, p. 6).

Nesse sentido, se, por um lado, nas expressões gráficas de humor com estética da Arte Nova, o belo no grotesco remete à natureza exterior, o grotesco por meio do belo revela a natureza interior, ambos, portanto, motivos das artes decorativas e contemplativas. Assim, uma inversão do conceito de grotesco parece ser necessária para o entendimento da própria inversão do grotesco, ou seja, no caso das expressões gráficas de humor em que o belo é incorporado à estética do grotesco, não se trata mais de apropriar-se do conceito de grotesco como o “belo de cabeça para baixo” e sim, de propor o conceito de belo no grotesco como o grotesco de cabeça para baixo. Essa consideração nos leva a supor que o grotesco (no belo) seja o belo invertido e que o belo (no grotesco) seja o grotesco invertido.

Dado o processo de constituição das expressões gráficas de humor – a elaboração técnica e estética, a produção de semelhanças e sensibilidades – entendemos que a incorporação do belo no grotesco, por meio da técnica litográfica e estética da Arte Nova, produz a mimesis, um arquivo de semelhanças<sup>124</sup>, a qual é reconhecida no momento de uma sensibilidade suscitada, como o riso ou o estranhamento. Dessa forma, tais expressões gráficas de humor captam a conjuntura da época por meio do dessemelhante (uma estética do belo ou do grotesco que funciona, respectivamente, como a distorção de um referente grotesco ou belo) e provocam o seu reconhecimento.

Assim como no caso da Arte Nova, no da Arte do Espetáculo também verificamos a existência desse processo de produção de semelhanças da realidade, os quais serão investigados a partir de uma análise da presença da arte gráfica nas revistas em que foram veiculadas.

---

<sup>124</sup>Sobre a ideia de expressões gráficas de humor como um arquivo de semelhanças, a partir de uma leitura de Walter Benjamin, consulte-se: PETRY, 2013.



## 5 O ANNO I EM QUATRO REVISTAS: A PRESENÇA DA ARTE

### 5.1 LUGARES E MODOS DE EXPOR

Partindo da pergunta “onde expunham os artistas na cidade de São Paulo antes das fundações do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948?”, Rejane Cintrão (2011, p. 11) propõe uma discussão a respeito dos lugares de exposição de arte no início do século XX na cidade de São Paulo, demonstrando que eles se estendiam de instituições voltadas para uma produção artística acadêmica, como a Pinacoteca do Estado e o Liceu de Artes e Ofícios, até espaços alternativos que buscavam abrigar as propostas de artistas que seguiam outras vertentes, entre os quais “cafés, salões alugados, residências, geralmente localizados no centro da cidade, no chamado ‘Triângulo’, ponto de encontro de então, formado pelas ruas XV De Novembro, Direita e São Bento” (CINTRÃO, 2011, p. 13). Apesar de não ser uma exclusividade do cenário artístico paulistano ou daquele período, haja vista que paralelamente aos salões de arte das academias eram realizados os salões de arte independentes, como é o caso dos *Salons des Independents* que ocorreram em Paris, a partir do século XVII, a existência de espaços expositivos distintos implica o reconhecimento de concepções de arte diferentes, além de uma preocupação sobre os modos de expô-la, o que nos leva ao encontro da segunda questão apresentada por Cintrão (2011, p. 12): “de que forma os artistas apresentavam suas obras, ou seja, como era realizada a expografia das mostras?”.

Nesse sentido, nos estudos acerca da história das exposições destacam-se dois modos principais: um, tradicional, ligado à mostra acumulativa, tendo por base os Gabinetes de Curiosidades existentes na Europa, na segunda metade do século XVI, caracterizados por “pequenas salas enciclopédias onde eram expostos objetos de toda espécie, como animais empalhados ou vivos, conchas, moedas, louças, esculturas”, conforme aponta Cintrão (2010, p. 16), que “traduzem a preocupação com a memória” (POSSAS, 2013, p. 159); outro, moderno, desenvolvido a partir da experiência de montagem alemã, do início do século XX, com Alexander Dörner à frente do *Landesmuseum*, em Hannover, quando este “passou a reunir obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa e acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição” (CINTRÃO, 2010, p. 34), que influenciara as produções de outros países, sendo exemplo

emblemático o *Armory Show*, realizado nos Estados Unidos, também no começo do século XX, que “apresentava uma montagem menos rigorosa do que a mostra na qual haviam se inspirado os organizadores, com as obras distribuídas sobre painéis e localizadas ao lado e acima umas das outras”. (CINTRÃO, 2010, p. 39). Tal preocupação sobre o modo de apresentar uma exposição de arte pode ser explicada a partir da ideia de curadoria.

A maneira de mostrar uma seleção de obras de arte reflete diretamente na curadoria de qualquer exposição, pois é por meio da montagem, além, naturalmente, das obras selecionadas, que o curador vai expor suas ideias. Seja estabelecendo relações formais ou conceituais entre as peças expostas, seja localizando-as de forma estratégica no espaço, a disposição das obras pode resultar numa exposição eficaz, onde os diálogos propostos facilitam a compreensão dos objetos expostos, ou num labirinto de ideias onde o visitante se sente perdido (CINTRÃO, 2010, p. 15).

Considerando esse apontamento, podemos inferir que a expografia das mostras tradicionais distingue-se daquela das modernas, a exemplo dos Gabinetes de Curiosidades e do *Armory Show*, pois, são adotados critérios de exposição e ideias de curadoria também distintas, em função das noções de arte que assumem. A primeira procura apresentar ao público uma forma de arte instituída, destacando a hierarquia dos gêneros, como aponta Cintrão (2010, p. 15):

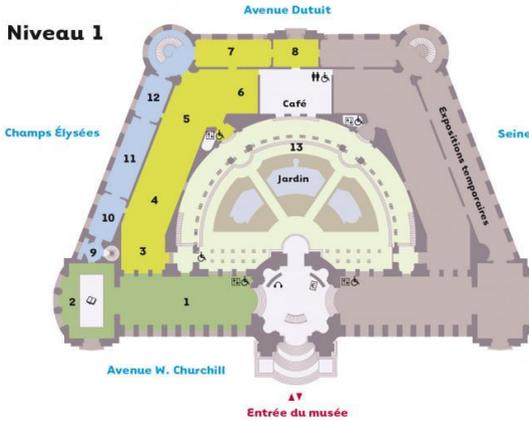
em primeiro lugar vinha a pintura de história (cenas bíblicas ou mitológicas, ou grandes feitos históricos), a seguir os retratos (de arquitetos, escultores, músicos ou atores), depois as pinturas de gênero, das naturezas-mortas e, por último, das paisagens.

A outra objetiva difundir junto ao público uma nova forma de arte, na medida em que se entende que “um dos maiores desafios do MoMA, assim como o *Armory Show*, era promover a divulgação da arte moderna (ainda pouco conhecida e admirada pelos norte-americanos) e sua aceitação junto ao público americano” (CINTRÃO, 2010, p. 40). De

modo mais amplo, essa experiência teria um caráter educativo, conforme destaca a autora (2010, p. 39): “A mostra foi organizada pelos artistas americanos com o objetivo de educar e esclarecer o público sobre arte contemporânea internacional, buscando novas possibilidades para a produção da América do Norte da época”.

Essa relação entre expografia e curadoria permanece e pode ser observada em outros casos exemplares, como os das exposições analisadas no segundo capítulo deste trabalho, em que a curadoria foi orientada em torno de exposições permanentes e temporárias que possuíam um mote em comum: o centenário do fim da *belle époque*, a virada do século XIX para o XX e o aniversário de 450 anos da cidade do Rio de Janeiro. Ainda que esta característica revele uma motivação semelhante, a expografia adotada em cada uma das mostras indica que a ideia de curadoria era diferente, embora em todas elas estivesse assinalado o compromisso com a arte e a mediação instrutiva do público.

*Paris 1900*, realizada na galeria Sul do *Petit Palais*, ao lado do rio Sena, dedicada às exposições temporárias, conforme a planta seguinte, apresentava uma cenografia que reproduzia a ambientação do período, com a criação de uma estrutura arquitetônica *Art Nouveau* no primeiro pavilhão, a qual sustentava os painéis de exposição ao mesmo tempo em que decorava e setorizava o espaço, criando uma passagem para o visitante na seção *Paris, vitrine do mundo*, com o intuito de transportá-lo para o cenário da Exposição Universal de 1900. A escolha das cores utilizadas nas paredes também cumpria essa finalidade, de modo que cada sala apresentava uma cor específica correspondente ao tema que acolhia: cinza e verde para a primeira seção, verde rebaixado para *Paris Art Nouveau*, marrom para *Paris capital das Artes*, rosa para o *Mito da Parisiense*, azul escuro e preto para *Paris à noite* e amarelo para *Paris em cena*. Merece destaque, entre as seções, *Paris, capital das Artes*, por ser bastante representativa da reprodução do cenário da época, uma vez que fora adotado o modelo de exposição acumulativo para apresentar os quadros e objetos, distribuídos nas paredes, do chão ao teto, e em vitrines no centro da sala, como podemos observar na fotografia seguinte.



**Figura 111.** Planta do primeiro andar do *Petit Palais*.



**Figura 112.** Exposição *Paris 1900*. / **Figura 113.** Exposição *Paris 1900*.

Tal modelo apresentava, ainda, uma dimensão lúdica que pode ser considerada devedora do modo de expor daquele tempo, especificamente da Exposição Universal de 1900, pois, segundo Mabire (2000, p. 81): “Se a Exposição apresenta um caráter cultural evidente, desde sua origem, além de seus aspectos pedagógicos e didáticos, os

organizadores desejaram incluir manifestações de caráter lúdico”.<sup>125</sup> Essa proposta remete à ideia de exposição como um espetáculo, a qual tanto a Exposição Universal de 1900, quanto *Paris 1900*, foram exitosas em realizar. No que diz respeito a esta última, o projeto de cenografia, realizado pela equipe do arquiteto e cenógrafo Philippe Pumain, foi descrito em detalhes no dossiê para a imprensa, divulgado pelo museu.

Os visitantes são guiados até a entrada da exposição, através da galeria Sul do Petit Palais, por uma série de suportes de banners, em eco àqueles que pontuavam a entrada da Exposição universal de 1900. A parte cenográfica consiste em uma sucessão de espaços maiores fortemente identificados, à imagem dos pavilhões das exposições universais, misturando efeitos de surpresa ao longo de todo o percurso e alternando com “passagens”, permitindo transições entre as seções. Cada “pavilhão” é caracterizado por sua forma em plano, sua altura e suas paredes, a cor de suas paredes assim como a disposição e o modo de iluminação das obras. As passagens, que ritmam o percurso, preservam um volume *surbaissé* em relação aos pavilhões, e sua ambiência sóbria permite “refrescar” o olhar do visitante ao sair de uma seção antes de descobrir a seguinte. As passagens acolhem as curtas sequências de filmes históricos em relação com as diferentes seções, e um dispositivo combina projeções múltiplas e jogos de espelho que coloca o visitante no coração das imagens das quais o movimento acompanha seu deslocamento. O pavilhão Paris, vitrine do mundo se apresenta como uma rua coberta. O pavilhão Paris, Art nouveau propõe um vasto espaço centrado, no qual os pequenos lados são traçados em hemicírculo; o pavilhão Paris, capital das artes é decomposto em dois espaços, o primeiro conhecido como uma grande sala do museu ou de salão e o segundo, de tamanho mais modesto,

---

<sup>125</sup>Citação original: “Si l’Exposition présente un caractère culturel évident, dès son origine, hormis ses aspects pédagogiques et didactiques, les organisateurs ont souhaité inclure des manifestations à caractère ludique” (MABIRE, 2000, p. 81).

essencialmente dedicado às obras de Rodin; o pavilhão O mito da Parisiense, com conteúdo abundante é dividido em vários sub-espços entre os quais são misturadas vistas e perspectivas; o pavilhão Paris à noite coloca o visitante na atmosfera das noites parisienses de 1900, com o centro do espaço uma “Maison” permitindo evocar os aspectos mais leves; enfim, o sexto e último pavilhão Paris em cena é composto de três “misturas” nas paredes amarelo-dourado, do qual um dá acesso a uma pequena sala de cinema recebendo a projeção de *Voyage dans la Lune* de Meliès. Pontuando regularmente a exposição, os documentos cinematográficos da época rendem homenagem ao que vai rapidamente se tornar a 7ª arte; além disso, sua utilização cenográfica, em particular nas “passagens”, permite diversificar e enriquecer o percurso do visitante. A visita terminará no coração das coleções permanentes, lembrando que o Petit Palais foi ele mesmo criado para a Exposição universal de 1900 (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014, p. 5).<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup>Citação original: “Les visiteurs sont guidés jusqu'à l'entrée de l'exposition, à travers la galerie Sud du Petit Palais, par une série de mâts supports d'oriflammes, en écho à ceux qui ponctuaient l'entrée de l'Exposition universelle de 1900. Le parti scénographique consiste en une succession d'espaces majeurs fortement identifiés, à l'image des pavillons d'expositions universelles, ménageant des effets de surprise tout au long du parcours et alternant avec des "passages", permettant des transitions entre les sections. Chaque "pavillon" est caractérisé par sa forme en plan, sa hauteur sous plafond, la couleur de ses parois ainsi que la disposition et le mode d'éclairage des œuvres. Les passages, qui rythment le parcours, présentent un volume surbaissé par rapport aux pavillons, et leur ambiance sombre permet de "rafraîchir" le regard du visiteur au sortir d'une section avant de découvrir la suivante. Les passages accueillent de courtes séquences de films historiques en relation avec les différentes sections, et un dispositif combinant projections multiples et jeux de miroirs qui plonge le visiteur au cœur des images dont le mouvement accompagne son déplacement. Le pavillon Paris, vitrine du monde se présente comme une rue couverte. Le pavillon Paris, Art nouveau propose un vaste espace centré, dont les petits côtés sont traités en hémicycle ; le pavillon Paris, capitale des arts est décomposé en deux espaces, le premier conçu comme une grande salle de musée ou de salon et le second, de taille plus modeste, essentiellement dédié

Como podemos observar, os recursos utilizados pretendem transpor o visitante para aquele tempo, entre os quais a reprodução de pavilhões e o uso de espelhos que permitem incorporar a imagem do visitante dentro de cenas em preto e branco que se referem à Exposição Universal de 1900. Se, por um lado, a equipe de cenografia realizou a exposição *Paris 1900* de acordo com a ideia da curadoria, ambientando o visitante em outro período, lugar e evento histórico, por outro, essa transposição temporal e espacial suscita uma problemática. Sob o título “Uma cenografia arquitetada e ritmada”, parece residir um projeto de expografia e um programa de curadoria que, de antemão, impõe ao visitante um roteiro a ser seguido e um deslocamento temporal que retira o caráter de atualidade das obras e objetos expostos. Nesse sentido, Francisco Régis Lopes Ramos (2004, p. 140) nos lembra de que, pela própria etimologia da palavra, colocar um objeto em *exposição* é operar o seu deslocamento: “Objeto de museu é sempre objeto recolocado: não pode nem deve ter a condição anterior”. Sobre esse modo de expor, baseado na reprodução de tempos e cenários, o autor desenvolve uma crítica por considerar que a ideia de reprodução cenográfica do passado estaria atrelada a uma noção de história segundo a qual o passado seria objeto de um resgate em vez de ser compreendido a partir do presente.

O recurso de reconstituir todos os detalhes de certo tempo em determinado espaço torna-se completamente inadequado para os parâmetros educativos aqui defendidos. Para expor um objeto, a estratégia de coloca-lo no cenário onde ele supostamente se encontrava antes de ir para o

---

aux œuvres de Rodin ; le pavillon Le mythe de la Parisienne, au contenu foisonnant est divisé en plusieurs sous-espaces entre lesquels sont ménagées des vues et des mises en perspective ; le pavillon Paris la nuit plonge le visiteur dans l'atmosphère des nuits parisiennes de 1900, avec au centre de l'espace une "maison" permettant d'en évoquer les aspects les plus légers ; enfin, le sixième et ultime pavillon Paris en scène est composé de trois "manèges" aux parois jaune-doré, dont l'un donne accès à une petite salle de cinéma accueillant la projection du Voyage dans la Lune de Méliès. Ponctuant régulièrement l'exposition, les documents cinématographiques d'époque rendent hommage à ce qui va très vite devenir le 7e art ; par ailleurs, leur utilisation scénographique, en particulier dans les "passages", permet de diversifier et d'enrichir le parcours du visiteur. La visite s'achèvera au cœur des collections permanentes, rappelant que le Petit Palais a lui-même été créé pour l'Exposition universelle de 1900” (LERIBAULT; BOSCH; LOBSTEIN; RIO, 2014, p. 5).

museu é um grande equívoco. O entusiasmo em torno da reprodução de ambientes passou pela cópia de edifícios e chegou até a reconstituição de cidades (RAMOS, 2004, p. 129-130).

Também nesse sentido, Ulpiano Bezerra de Meneses (2013, p. 42) discute o papel da exposição na produção do conhecimento histórico, particularmente em relação à contextualização e cenarização do objeto exposto, alertando para o fato de que “a reprodução de contextos que são pura aparência inverte o papel da exposição na produção de conhecimento”, uma vez que, “ao invés deste esforço crítico e criativo, a exposição termina aí, reforçando aquilo que a ação imediata dos sentidos já havia fornecido, mascarando as articulações invisíveis, porém determinantes”.

Ao recuperar esse modo de expor, *Paris 1900* pode sugerir uma visão antiga de pensar o espaço, o tempo e a história. Retirando as obras, os objetos e os visitantes de seu próprio tempo, a exposição limitava, em alguma medida, o seu caráter reflexivo, deslocando-o às atividades paralelas. Como fica evidenciado no programa de “Atividades em torno da exposição”<sup>127</sup>, houve um ciclo de conferências sobre os temas abordados, concertos, eventos excepcionais, como projeção-concerto, encontro literário, exibição de filmes e documentários, além da projeção de filmes sobre a Paris da *belle époque*, da realização de ateliers de pintura com estética *Art Nouveau*, da criação de *affiches*, fabricação de jogos ópticos e visitas guiadas. Se, por um lado, a dimensão lúdica propiciada pela cenografia pôde auxiliar no processo reflexivo, por outro, a ausência de distanciamento em relação ao passado talvez tenha ofuscado esse processo, acarretando em mera reprodução do conhecimento. Da mesma forma que na Exposição Universal de 1900, o modo de expor em *Paris 1900* conduzia o visitante a uma forma de olhar marcada pela sedução, configurando uma pedagogia do olhar, nos termos de Ramos (2004, p. 142).

E as exposições universais, nas quais as nações exibiam seus produtos, suas peculiaridades e sobretudo suas potencialidades econômicas, não eram somente uma nova maneira de alimentar a

---

<sup>127</sup>Título original: “Activités autour de l’exposition”. Disponível em: [http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/flyer\\_1900\\_8.pdf](http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/editeur/PDF/flyer_1900_8.pdf). Acesso em: 28/12/15.

máquina do capitalismo. Além disso, ou subjacente a isso, estavam sendo tramadas novas configurações na própria maneira de enxergar as coisas. Na descoberta do poder de sedução das vitrines, punha-se em jogo o desenvolvimento de uma pedagogia do olhar.

Analisada sob o enfoque de sua expografia, *Viena 1900*, por outro lado, parece proporcionar ao seu visitante uma interpelação do passado por meio do presente. Nas salas desta exposição permanente, a cor branca prevalece nas paredes, evidenciando as obras, e se alterna em poucos momentos com a cinza para provocar maior dramaticidade. Penduradas por fios metálicos, elas estão dispostas horizontalmente, recuadas umas das outras. A iluminação confere destaque à obra e a presença de bancos em algumas das salas permite ao público realizar uma pausa. Enquanto em *Paris 1900* o visitante era guiado a seguir por um roteiro pré-definido, em que os corredores e passagens determinavam um caminho único, em *Viena 1900*, o público decidia sobre o seu roteiro e ritmo. *Morte e vida*, óleo sobre tela de Klimt, datada de 1910, por exemplo, convida o visitante à contemplação, palavra-chave, inclusive, para a interpretação da produção do artista.



**Figura 114.** Morte e vida, 1910. Klimt.

**Figura 115.** Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt.

Nesse sentido, a curadoria faz a obra pulsar, conforme aquela que seria a tarefa do curador apontada por Cauê Alves (2010, p. 48): “entre as tarefas do curador, sem que haja submissão aos poderes já dados, está também em propiciar que cada trabalho pulse inteiramente numa exposição”. Diante da obra, o espectador é convidado a apreciá-la, atentando para os detalhes de sua composição, como a textura, as pinceladas e a própria assinatura do artista.



**Figura 116.** Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt.

**Figura 117.** Detalhe de Morte e vida, 1910. Klimt.

Outro aspecto da exposição a ser ressaltado diz respeito à relação entre a temática da sala e a sua arquitetura. Na seção *Viena de Otto Wagner*, interessante é o modo como o espaço expositivo fora explorado para problematizar a temática, na medida em que uma janela permite que o visitante tenha uma vista panorâmica de Viena, a metrópole antiga, conforme se pode ver na fotografia, com o ponto de vista voltado para o Museu de História Natural.

Em frente, no alto do telhado, é possível observar uma placa com as iniciais “MQ” em referência ao MuseumsQuartier Wien, indicando que o *Leopold Museum* está situado no “bairro dos museus de Viena”, um complexo cultural no centro da cidade, com instituições dedicadas às belas artes, como o Museu Moderno *Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Mumok), à arquitetura, teatros e outras expressões artísticas. Para o diretor do MQ, Christian Strasser, a ideia é que neste espaço “a criação artística e a experiência de arte se completem e se tornem uma unidade indissociável” (GUIDE MUSEUMSQUARTIER WIEN, p. 1)<sup>128</sup>, o que é bem representado no *Leopold Museum*, por exemplo, com a sala projetada como um espaço *lounge* com vista para a paisagem urbana que

<sup>128</sup>Citação original: “la création artistique et l’expérience de l’art se complètent et deviennent une unité indissociable”(GUIDE MUSEUMSQUARTIER WIEN, p. 1).

ambienta o tema da exposição, ou com a possibilidade de observar a singularidade de uma obra, como aquela de Klimt.



**Figura 118.** Vista da Exposição Viena 1900.



**Figura 119.** Mapa do MQ de Viena.

Essas duas características da exposição estão relacionadas aos eixos do programa de curadoria, que dizem respeito a realizá-la de “maneira estética e coerente”, “enriquecida de outras fontes”, “dividida em nove espaços temáticos”, conforme fica bem expresso em um texto de 2009, publicado no livro do *Leopold Museum*, que funciona como um catálogo da coleção de obras nele existente.

Na ocasião da nova organização do espaço do Leopold Museum, pareceu evidente recolocar a arte do fim de século vienense no coração do debate. Em acordo com os colecionadores Rudolf e Elisabeth Leopold, os diretores do projeto, Diethard Leopold e Peter Weinhäupl, decidiram colocar o destaque sobre os três eixos de reflexão seguintes: - As peças da coleção provenientes do período fim de século e em parte do expressionismo deveriam ser cuidadosamente escolhidas e expostas de maneira estética e coerente a fim de que a singularidade de cada um dos objetos se destaque da decoração do conjunto. Para responder a este espírito, os objetos foram, seja reagrupados por afinidades, seja colocados em cena individualmente. As claraboias que difundem a iluminação superior até os andares inferiores, foram integradas à arquitetura da exposição. Rampas religam os diferentes níveis e as divisórias móveis convergem a esta experiência museal reinventada. – A exposição é dividida em nove espaços temáticos a fim de permitir melhor compreensão das questões históricas e artísticas da Viena 1900. O agenciamento das salas autoriza uma visita cronológica da exposição que se concentra nada menos e antes de tudo sobre os grandes temas fundantes deste período. Além disso, a exposição consagra espaços à parte a algumas das mais eminentes personalidades artísticas da época. A divisão das salas corresponde de uma parte aos capítulos deste livro, e de outra parte à análise do período indo dos precursores da Secessão à Primeira Guerra mundial, que marcara o fim desta era. – A exposição deve igualmente ser enriquecida de outras fontes tais como legendas de informação, textos literários de contemporâneos, fotografias,

dados sobre a história da cidade e sua arquitetura, vídeos, música assim como um espaço *lounge* no coração mesmo da exposição, com uma vista panorâmica. Esta sala, situada no andar superior do museu, representa em efeito um mergulho real na Viena do fim do século, porque ela se abre sobre a Ring, o Museu de Belas Artes, o Museu de História natural e se estende até o Palácio imperial. Duas salas consagradas respectivamente a Gustav de Mahler e Arnold Schönberg permitem apreciar extratos de suas criações musicais; além disso, pode-se descobrir textos literários emblemáticos de autores tais quais Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Robert Musil ou Karl Kraus. E a visita acaba sobre vídeos e fotografias do funeral do imperador François-Joseph ou de cenas de batalhas da Primeira Guerra mundial sobre o fronte dos Dolomites. Traçando o retrato desta época como uma entidade estética, a exposição “Viena 1900” assume o conceito emergente de obra de arte total, sem renunciar no entanto ao recuo necessário a toda reflexão histórica (LEOPOLD; WEINHÄUPL, 2012, p. 8-9).<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup>Citação original: “À l’occasion de la nouvelle organisation de l’espace du Leopold Museum, il parut donc évident de replacer l’art de la fin de siècle viennoise au coeur du débat. En accord avec les collectionneurs Rudolf et Elisabeth Leopold, les directeurs du projet, Diethard Leopold et Peter Weinhäupl, décidèrent de mettre l’accent sur les trois axes de réflexion suivants : - Les pièces de la collection relevant de la période fin de siècle et en partie de l’expressionnisme devraient être soigneusement choisies et exposées de manière esthétique et cohérente afin que la singularité de chacun des objets se détache du décor d’ensemble. Pour répondre à cet esprit, les objets ont soit été regroupés par affinités, soit mis en scène individuellement. Le puits de lumière qui diffusent l’éclairage zénithal jusque dans les étages inférieurs, ont été intégrés à l’architecture de l’exposition. Des rampes reliant les différents niveaux et de cloisons mobiles concourent à cette expérience muséale réinventée. - L’exposition est répartie en neuf espaces thématiques afin de permettre de mieux comprendre les enjeux historiques et artistiques de la Vienne 1900. L’agencement des salles autorise une visite chronologique de l’exposition qui se concentre néanmoins avant tout sur les grands thèmes fondateurs de cette période. En outre, l’exposition consacre des espaces à part à quelques-unes des plus éminentes personnalités artistiques de l’époque. La répartition des salles correspond d’une part aux chapitres de ce livre, et d’autre part à l’analyse de la

Sem abdicar, portanto, do caráter de reflexão histórica, ao contrário, suscitando-a a partir do presente, a exposição reúne três eixos temáticos, norteados por uma noção de história segundo a qual uma época pode ser interpretada como uma “entidade estética”, demonstrando que a expografia fora realizada a partir de uma curadoria que considera a ideia de “arte total” presente na raiz do movimento da Secessão, conforme abordado na segunda seção do segundo capítulo, o que vai ao encontro da proposição de Glória Ferreira (2010, p. 140), quando essa autora aponta que existe uma relação entre a exposição, a apresentação da obra e a visada estética-conceitual que a embasa.

A análise de Brian O’Doherty, em seu conhecido *No interior do cubo branco* (2007), sobre a passagem da neutralidade da galeria ou do espaço do museu ‘que vigorou na modernidade, mantendo-se ainda hoje uma referência’ demonstra as correspondências entre as modalidades de apresentação quer seja da obra individual ou de uma exposição coletiva e a visada estética-conceitual que a embasa.

---

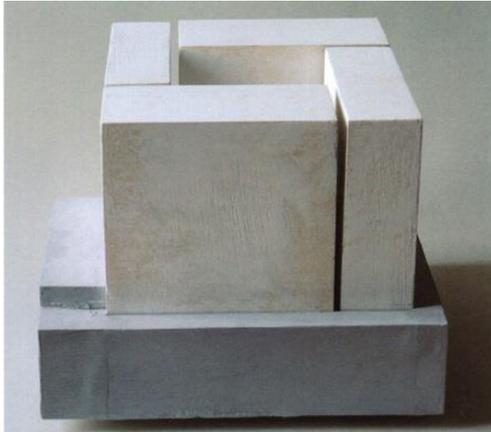
période allant des précurseurs de la Sécession à la Première Guerre mondiale, qui marquera la fin de cette ère. - L’exposition devra également être enrichie d’autres sources telles que des plaquettes d’information, des textes littéraires de contemporains, des photographies, des données sur l’histoire de la ville et son architecture, des vidéos, de la musique ainsi qu’un coin lounge au coeur même de l’exposition, avec une vue panoramique. Cette salle, située à l’étage supérieur du musée, représente en effet une plongée réelle dans la Vienne de la fin de siècle, puisqu’elle s’ouvre sur le Ring, le Musée des Beaux-Arts, le Muséum d’Histoire naturelle et s’étend jusqu’au Palais impérial. Deux salles consacrées respectivement à Gustav de Mahler et Arnold Schönberg permettent d’apprécier des extraits de leurs créations musicales ; ailleurs, on pourra découvrir des textes littéraires emblématiques d’auteurs tels que Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Robert Musil ou Karl Kraus. Et la visite s’achève sur de vidéos et photographies de l’enterrement de l’empereur François-Joseph ou de scènes de batailles de la Première Guerre mondiale sur le front des Dolomites. En traçant le portrait de cette époque comme une entité esthétique, l’exposition « Vienne 1900 » reprend à son compte le concept émergeant d’oeuvre d’art totale, sans toutefois renoncer au recul nécessaire à toute réflexion historique” (LEOPOLD; WEINHÄUPL, 2012, p. 8-9).

A referência ao artista irlandês Brian O’Doherty (1928), também conhecido como Patrick Ireland, pode ser evocada, ainda, para uma reflexão a respeito da relação entre expografia e curadoria: o espaço expositivo, não apenas o da sala, mas o da construção que a abriga, o que nos leva ao início deste capítulo, com a primeira questão de Cintrão, sobre o lugar de exposição dos artistas e de suas obras de arte. Assim, notamos que enquanto o *Petit Palais* é uma construção herdada da Exposição Universal de 1900, planejada inicialmente para ser temporária e abrigar em suas galerias, por conseguinte, exposições de arte do fim do século, o *Leopold Museum* constitui-se em uma construção moderna, projetada para abrigar coleções permanentes, caso de *Viena 1900*, e outras temporárias, estabelecendo um diálogo com a cidade por meio de uma relação com o ambiente exterior. Do *Petit Palais* ao *Leopold Museum*, podemos observar uma transformação no espaço expositivo correspondente à presença da arte em seu interior.

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria.) Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém (O’DOHERTY, 2007, p. 2-3).

Expressão do “espaço branco ideal”, o *Leopold Museum* pode ser compreendido também a partir da ideia de espaço negativo presente na obra da escultora Rachel Whiteread, apresentada por Bernardo Carvalho (2003), na ocasião em que a artista expunha duas obras na galeria Oca, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Antes disso, como recupera o autor, em 1993 e 2000, Whiteread teria apresentado as esculturas de *House*, em Londres, e do monumento ao Holocausto na Jugendplatz, em Viena. Em comum, ambas teriam por base o conceito de espaço negativo: “A grande ideia de Rachel foi dar matéria e visibilidade ao espaço negativo, ao que existe entre as coisas, ao vazio em torno delas ou no interior delas, ao que não é a coisa” (CARVALHO, 2003, p. 85). Assim como no interior do *Petit Palais*, em que a coleção permanente

recebeu obras retiradas da reserva técnica para complementar a exposição *Paris 1900*, caso da obra *Les Halles*, de Leon Lhermitte, no interior do *Leopold Museum*, a arte moderna, da Secessão e do Expressionismo, preenche o vazio do cubo branco e é tornada visível. Sugestivo para uma interpretação do projeto, também é o nome da empresa que o realizou, Ortner & Ortner Baunkunst, na medida em que “Baunkunst” significa arte construída. Podemos pensar, portanto, o interior do cubo branco como o seu avesso, um espaço negativo, coadunando a ideia de que a exposição opera “jogos entre sombra e luz”, conforme apontam Maria Bernardete Ramos Flores e Ana Lucia Vilela (2013, p. 30).



**Figura 120.** Leopold Museum. Projeto de Ortner & Ortner Baunkunst.



**Figura 121.** Leopold Museum. Projeto de Ortner & Ortner Baunkunst

Por sua vez, o Centro Cultural Justiça Federal, sede anterior do Supremo Tribunal Federal, aparece como uma construção do começo do século XX que reúne elementos de uma arquitetura tradicional e, ao mesmo tempo, moderna. Poupado das referidas demolições no cenário urbano, o edifício teve o seu interior tornado visível com imagens de seu inverso, o exterior, em cartões-postais das décadas de 1900 a 1930, na exposição *A cidade idealizada*, o que sugere pensar sobre a ideia de um espaço positivado. Perguntado sobre a proposta norteadora da curadoria, Cícero de Almeida explica a escolha da temática.

A ideia central foi mostrar como o cartão-postal se constituiu num elemento essencial para a construção de uma imagem específica da cidade, ou uma “cidade idealizada”, atrelada à ideia de progresso, além de destino turístico, especialmente em função das reformas urbanas empreendidas na primeira década do século XX. Entre 1880 (ano da introdução do cartão-postal no Brasil, então chamado de “Bilhete-postal”) e 1930 os cartões-postais tornaram-se os principais veículos de troca de mensagens entre cidades brasileiras e mesmo entre o Brasil e o exterior, especialmente após o uso de fotografias em sua face principal. O barateamento do custo dos serviços postais foi outro fator que motivou a troca de cartões. A curadoria buscou abordar esse conjunto de informações (ALMEIDA, 2015b).

Exposição temporária, abrigada em uma sala com dois ambientes, teve um deles dedicado aos painéis com os cartões postais e uma vitrine centralizada com objetos referentes à temática, como uma máquina fotográfica antiga. Indagado sobre como se deram as escolhas referentes à disposição dos painéis temáticos e vitrine na sala do Gabinete de Fotografia do Centro Cultural Justiça Federal, Cícero de Almeida confirma a ideia de que o espaço expositivo perpassa a relação entre curadoria e expografia.

O Gabinete é um espaço que utiliza apenas as paredes como suporte de exposições, sem suportes adicionais, o que acabou determinando a quantidade de painéis e, conseqüentemente, de cartões expostos. Com isso, no espaço livre do centro da sala foi possível instalar uma vitrine

com cartões e uma antiga máquina fotográfica. Para a pequena sala contígua ao Gabinete foi pensada uma projeção, como complemento às informações contidas na sala principal (ALMEIDA, 2015b).



**Figura 122.** Exposição *A cidade idealizada*.

Este outro espaço, atendendo ao caráter lúdico da mostra, exibia um vídeo com gravações dos textos escritos no verso dos postais expostos que, pelo efeito do ato de pendurar, ficaram ocultos. Nele, um banco convidava o público a conhecer o outro lado dos postais, um aspecto da curadoria que também pode ser pensado em termos de espaço negativo das coisas, pois tornado visível, o verso do postal revela a sua carga interior, característica de um objeto cujo uso presta-se à comunicação, textual ou visual. Para o curador, esse espaço de projeção de vídeo fora pensado como uma forma de entender as relações sociais que perpassavam o período de transformações da cidade.

A ideia era fazer um vídeo de cerca de 8 minutos, contendo 30 cartões-postais, contando a história de sua criação no Brasil, bem como retratando as temáticas mais comuns de mensagens trocadas

através dos cartões nos primeiros anos do século XX, um índice para entender as próprias relações sociais do período (ALMEIDA, 2015b).

Os postais, que guardam fotografias realizadas por artistas da época, dialogam não somente com a história da cidade, mas também com a característica do seu lugar expositivo. Comentando essa relação entre os objetos e o seu lugar de exposição, Cícero de Almeida oferece o ponto de vista da expografia e da curadoria, demonstrando que a escolha dos cartões-postais estava relacionada tanto à sala de exposição, quanto ao espaço que a sediava:

a exposição resultou de uma análise das potencialidades e da natureza do espaço (Gabinete de Fotografia), na medida em que os cartões foram entendidos na sua dimensão estritamente fotográfica (eles não foram considerados, como poderiam ser, na dimensão da história da comunicação escrita ou, mais estritamente, da história postal). Sob o ponto de vista da curadoria, vale lembrar que um dos painéis da exposição tratava da história do próprio prédio onde hoje se encontra o CCJF, construído em 1909 para sediar o Supremo Tribunal Federal, contendo 10 cartões que retratavam tanto o prédio quanto a região da Cinelândia (ALMEIDA, 2015b).

Em sua segunda edição, a mostra fora reaberta entre os dias 17 de agosto e 19 de dezembro de 2015, no Museu da Justiça, situado na Rua Dom Manuel, também no centro do Rio de Janeiro, outro lugar propício para tornar visíveis as fotografias da cidade, promovendo uma educação a respeito da história da época. Em relação às modificações realizadas devido ao novo lugar expositivo, Cícero de Almeida explica que “são os mesmos painéis, dispostos na mesma ordem, à exceção do painel dedicado à história do prédio do CCJF, que [foi] excluído” (ALMEIDA, 2015b). Assim como a relação entre os objetos e seu espaço expositivo, fica explicitada nesta mostra novamente a existência de uma relação entre curadoria e expografia.

Houve uma adaptação em função da forma da sala no Museu da Justiça e de suas dimensões menores, mas sem alterar significativamente o conteúdo. Substituímos a sala dedicada ao vídeo

que existia no CCJF por um monitor que está instalado no centro da nova sala de exposição (ALMEIDA, 2015b).

Desse modo, retomadas para uma análise pautada na relação entre curadoria e expografia, as três exposições permitem observar as particularidades e similitudes no que se refere ao modo de expor e à presença da arte nos programas de curadoria, quais sejam: o tradicional e o moderno; a existência comum de uma dupla função, a de divulgar tendências artísticas e a de promover uma educação estética e dos costumes. Considerando, de acordo com Cintrão (2010, p. 41), que o curador tem como tarefa “criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras (ou objetos, documentos, etc.), de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todo e qualquer tipo de público”, interessa reconhecer em uma exposição os elementos que orientam a seleção de obras e documentos, bem como a sua disposição e o seu diálogo com o lugar expositivo, no intuito de compreender a história da arte e da cultura presente na materialidade dos objetos expostos, identificando qual tendência artística e educação estética e dos costumes pretende-se difundir com a exposição.

Sugestionados por esta aproximação e pelas questões colocadas por Rejane Cintrão (2011), de modo semelhante, propomos pensar o lugar e o modo de exposição da arte gráfica do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do século XX, particularmente daquela que denominamos de Arte do Espetáculo e Arte Nova, elaborada por Julião Machado, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e outros artistas, entre os anos de 1895 e 1904. Nesse sentido, apontamos a tese de que *as próprias revistas teriam funcionado como lugares de exposição da arte gráfica*. No interior da página em branco, assim como “no interior de um cubo branco”, uma narrativa seria construída no sentido de expor tais obras de arte. Com o intuito de circundar essa problemática, propomos pensar a presença da arte nas revistas *A Cigarra*, *O Mercurio*, *Revista da Semana* e *O Malho* a partir de uma análise expográfica, ou seja, de uma leitura que considera, por meio da aproximação entre revistas e exposições, os seus programas de apresentação e projetos gráficos como “programas de curadoria” e “projetos de expografia”, lançados nos primeiros números e executados no Anno I de cada revista, o que implica pensar a relação entre suas propostas e o seu espaço expositivo.

## 5.2 CRÔNICA E PROPAGANDA: A ARTE DO ESPETÁCULO NAS REVISTAS *A CIGARRA* (1895) E *O MERCURIO* (1898)

Publicado na cidade do Rio de Janeiro, no dia 09 de maio de 1895, uma quinta-feira, o primeiro número da revista *A Cigarra* fora lançado como um hebdomadário, sob a administração de Manoel Ribeiro Junior, com textos de Olavo Bilac e ilustrações de Julião Machado, conforme as informações presentes em sua capa. Impresso nas Oficinas Graphicas de I. Bevilacqua & C., o exemplar avulso custava 18000 réis e as assinaturas semestrais e anuais, respectivamente, 25000 e 48000 réis. Na capa do primeiro número, a epígrafe em francês “*Il est hyver; danse, fainéant. Appren des bestes, mon ami*” e a inscrição “*Nuit et jour à tout venant, je chantais, ne vous déplaie*”, em um desenho de Julião Machado que evidencia uma cigarra, explicariam a sua escolha como símbolo e título da revista, pois ambas tratam de uma referência à fábula *La Cigale et la Fourmi*, seja aquela de Jean-Antoine de Baïf (1532–1589), seja a de Jean de La Fontaine (1621-1695).

Tout l'été chanta la Cigale,  
Et l'hiver elle eut la faim vale ;  
Demande à manger au Fourmi  
— Que fais-tu tout l'été? — Je chante.  
— Il est hiver : danse, fainéante.  
Apprends des bêtes, mon ami.<sup>130</sup>

La Cigale, ayant chanté  
Tout l'Été,  
Se trouva fort dépourvue  
Quand la bise fut venue.  
Pas un seul petit morceau  
De mouche ou de vermisseau.  
Elle alla crier famine  
Chez la Fourmi sa voisine,  
La priant de lui prêter  
Quelque grain pour subsister  
Jusqu'à la saison nouvelle.  
Je vous paierai, lui dit-elle,  
Avant l'Oût, foi d'animal,

---

<sup>130</sup>BAÏF, Jean-Antoine de. *La Cigale et la Fourmi. Journal encyclopedique de bouillon*. Tome II, Partie II, mars 1773. Disponível em: <https://compagnieaffable.wordpress.com/2015/06/20/la-fontaine-coupable-a-plagie-la-cigale-et-la-fourmi/>. Acesso em: 22/09/2015.

Intérêt et principal.  
 La Fourni n'est pas prêteuse ;  
 C'est là son moindre défaut.  
 « Que fasiez-vous au temps chaud ?  
 Dit-elle à cette emprunteuse.  
 - Nuit et jour à tout venant  
 Je chantais, ne vous déplaie.  
 - Vous chantiez ? j'en suis fort aise.  
 - Eh bien ! dansez maintenant. »  
 (LA FONTAINE, 2007, p. 3).

Realizando um estudo comparado entre a fábula A Cigarra e a Formiga, nas versões de Esopo<sup>131</sup>, La Fontaine e Monteiro Lobato, particularmente no que se refere à versão francesa, de La Fontaine, nas traduções para o português brasileiro, realizadas por Milton Amado e Eugênio Amado, em 1989/1992, e por Maria Letícia Guedes Alcoforado, em 2003, Elaine Hernandez de Souza (2008, p. 129) demonstra que existe uma visão da cigarra na perspectiva da formiga e uma visão da formiga na perspectiva da cigarra: “Enquanto a última é apresentada no desempenho de sua atividade, a primeira se torna conhecida e reconhecida como detentora de bens e riqueza”. Essa ideia também está presente na versão francesa, de Baïf, partindo-se da seguinte tradução: “Todo o verão cantava a Cigarra./E no inverno ela teve a fome bizarra;/Pede comida à Formiga/- Que faz tu todo o verão? – Eu canto./- É inverno: dance, preguiçosa./Aprenda com os bichos, minha amiga.”<sup>132</sup> Dessa forma, a cigarra é vista sob um olhar

---

<sup>131</sup>“Era inverno e as formigas botaram para secar os grãos que a chuva molhara. Uma cigarra faminta lhes pediu o que comer. Mas as formigas lhe disseram: - Por que tu também não armazenaste tua provisão durante o verão? – Não tive tempo – respondeu a cigarra -, no verão eu cantava. As formigas completaram: - Então agora dance. E caíram na risada” (ESOPO, 2009, p. 161).

<sup>132</sup>A utilização do termo “bizarra” deu-se no sentido de “exagerada”, entre outras opções de tradução, para respeitar-se a rima da versão francesa entre o primeiro e o segundo verso, observando-se o significado de “faim-ville”, do francês: “A *faim-ville*, disse M. Eloir Johanneu, é um mal súbito que consiste em uma fome desordenada, e faz cair em inanición” (Tradução livre do original: “Faim-ville, s.f.: La *faim-ville*, dit M. Eloir Johanneu, est un mal subit qui consiste en une faim désordonné, et fait tomber d’inanition”); “Eu estou convencido que a palavra *faim-ville*, *faim-galle* ou *faim-galle*, que Ménage disse ser particularmente usual em Anjou, província limítrofe da Alta-Bretanha, onde a linguagem popular é misturada de palavras francesas e de palavras bretanhas, é composto do francês *faim* e do celto-bretão *gwall*, construindo *wall*

depreciativo em decorrência de sua atividade artística e a formiga como aquela que conquista o seu alimento a partir da atividade exaustiva do trabalho.

A cigarra, sem pensar  
em guardar,  
a cantar passou o verão.  
Eis que chega o inverno e, então,  
sem provisão na despensa,  
como safda, ela pensa  
em recorrer a uma amiga:  
sua vizinha, a formiga,  
pedindo a ela, emprestado,  
algum grão, qualquer bocado,  
até o bom tempo voltar.  
— “Antes de agosto chegar,  
pode estar certa a Senhora:  
pago com juros, sem mora.”  
Obsequiosa, certamente,  
a formiga não seria.  
— “Que fizeste até outro dia?”  
perguntou à imprevidente.  
— “Eu cantava, sim, Senhora,  
noite e dia, sem tristeza.”  
— “Tu cantavas? Que beleza!  
Muito bem: pois dança, agora...”<sup>133</sup>

A Cigarra, tendo cantado  
O Verão inteiro,  
Viu-se privada de tudo  
Quando o inverno chegou:  
Nem um único pedacinho

---

ou *vall*, ruim, e significa por consequência ao pé da letra *faim mauvaise*.” (Citação original: “Je suis persuadé que le mot *faim-valle*, *faim-galle* ou *faim-galle*, que Ménage dit être particulièrement usité en Anjou, province limitrophe de la Haute-Bretanha, où le langage populaire est mêlé de mots français et de mots bretons, est composé du français *faim*, et du celto-breton *gwall*, en construction *wall* ou *vall*, mauvais, et signifie par conséquent à la lettre *faim mauvaise* ;” (NOËL; CARPENTIER, s/ano, p. 551). Já o termo “preguiçosa” foi empregado no sentido da palavra fainéant, do francês “Fainéant: adj. et s. celui que ne fait rien.”, traduzido como “aquele que não faz nada” (NOËL; CARPENTIER, s/ano, p. 552).

<sup>133</sup>Tradução de Milton Amado *Apud* SOUZA, 2008, p. 20.

De mosca ou de minhoca.  
 Foi chorar faminta  
 Em casa da Formiga sua vizinha,  
 Pedindo-lhe que lhe emprestasse  
 Algum grão para sobreviver  
 Até a primavera.  
 Eu lhe pagarei, disse ela,  
 Antes da colheita, palavra de animal,  
 Juro e capital.  
 A formiga não é generosa;  
 Este é o seu menor defeito.  
 - Que fazia você no tempo quente?  
 Perguntou ela à necessitada.  
 - Noite e dia, para todo o mundo,  
 Eu cantava, não leve a mal.  
 - Você cantava? Fico contente com isso.  
 Pois bem! Dance agora.<sup>134</sup>

Na capa deste número da revista, a visão sobre a cigarra, apontada na fábula, fora ampliada com as respostas à pergunta que dava início ao seu texto de apresentação, “Que é isto?” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 1), no qual observamos três perspectivas distintas sobre o que seria a cigarra, a de um naturalista, a de um burguês e a de um poeta. O primeiro, considerado erudito e comparado ao naturalista, Emilio Goeldi (1859-1917), suíço-alemão vindo ao Brasil na década de 1880, demonstra seu conhecimento científico sobre o animal por meio de informações bastante específicas e embasadas, conforme indica a nota de rodapé do texto: “Estas informações são extrahidas da obra *The Cigale*, do sábio William Shorchman, chegado ao Brasil na comitiva de Pedro Alvares Cabral em 1500” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 1). O segundo, caracterizado como um homem de raízes, nacionalista, severo e prático, define a cigarra a partir do seu modo de vida e trabalho, como um bicho incômodo e tolo, com vida imoral e desregrada, pedinte. O terceiro, idealista, responde com entusiasmo a partir de sua identificação com o ofício da cigarra.

Que é isto?

Um circumspecto naturalista, ageitando sobre o nariz os olhos graves, diria logo, com a sua fanhosa voz de oráculo: “Cigarra? insecto da

---

<sup>134</sup>Tradução de Maria Letícia Guedes Alcoforado *Apud* SOUZA, 2008, p. 24.

ordem dos Hemipteros, da família dos Cicadarios: tem tres olhos, antenas providas de seis articulações, um órgão musical situado na base do abdomen: nas femeas, esse órgão musical..” (\*) E iria por diante, assoalhando uma erudição capaz de metter inveja ao dr. Emilio Göeldi.

Um burguez severo, homem pratico, agarrado á terra como uma hera a um muro, diria, dando á face um ar profhetico: “Cigarra? um bichinho incommodo e tolo, que durante o verão apunhala os ouvidos da gente... De resto, animal de vida immoral e desregrada : auctores serios dizem que quando acaba o verão, se vê obrigada a pedir esmolos á formiga.” E, passando das cigarras aos homens, acharia meio de fallar do cambio, e de blasfemar contra os partidarios do recúo forçado.

Um poeta, com o olhar babado de ideal, e a voz quebrada de soluços, suspiraria: “Oh ! a cigarra ! alma do estio ! voz saudosa da tarde ! garganta verde da matta ! tambem o coração do poeta canta até estourar...” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 1).

Assim como nas fábulas de La Fontaine havia uma relação de complementaridade entre o texto e a imagem, configurando a existência de um discurso verbo-visual, nos termos de Souza (2008), notamos que na revista *A Cigarra* o texto de apresentação também é complementado pela imagem, o que coloca ambos em relação. Presente na versão francesa da fábula deste autor (1995) e (2007), bem como nas traduções para o português brasileiro analisadas por Souza (2008), as imagens que complementam o texto consistem em desenhos do artista Gustave Doré (1832-1883).<sup>135</sup> Na interpretação de Souza (2008, p. 22) acerca de uma delas, a figura da mulher, representando a formiga, e a do homem, representando a cigarra, é sugerida por meio da atribuição de características aos personagens, semelhantes àquelas mencionadas sobre os animais, ou de seu posicionamento no cenário.

---

<sup>135</sup>As fábulas de La Fontaine também receberam ilustrações do artista Marc Chagall (1887-1985), porém, entre elas não consta nenhuma referente à fábula *A cigarra e a formiga*. Veja-se: CHAGALL, Marc. *Les Fables de La Fontaine*. Paris: Grandpalais, 2003.

Ela, em um plano mais alto, está à porta que divide a área interna e a área externa do lar, fazendo gestos de admoestação. Ele, ao lado da parede que divide as duas áreas, não tem acesso ao interior da residência.



**Figura 123.** Ilustração da fábula *A Cigarra e a Formiga*. Gustave Doré.

No desenho de Julião Machado, ocupando quase dois terços da página, por sua vez, os personagens são representados próximos à cigarra, situada em destaque na esfera, da mesma forma que no centro da questão do texto; em torno dela estão aqueles que parecem ser os mencionados personagens evocados por Bilac, além de outro, que recebe o dinheiro das assinaturas da revista, correspondendo a um aspecto que fora abordado na continuação do texto, na página seguinte. Assim, o conjunto de elementos presentes na capa da revista, envolvendo as referências às versões francesas da fábula de Baïf e de La Fontaine, o texto de Bilac e o desenho de Julião Machado, conduzem ao entendimento de que a pergunta “Que é isto?” teria o intuito de indagar o que seria *A Cigarra* como uma nova revista que surgia na imprensa do Rio de Janeiro, apontando para a ideia de que, tal qual a cigarra da fábula, a revista seria provocativa e incômoda para alguns, instigante e inspiradora para outros.



**Figura 124.** *A Cigarra*, 09/05/1895, n° 1, p. 1.

Essa metáfora fica ainda mais evidente quando em resposta a mesma pergunta, o editorial oferece a sua versão, incorporando o que seria a visão do público sobre *A cigarra*, revista, ao assumi-la, na primeira pessoa do plural, como um jornal ilustrado. A partir desta afirmação, observamos o uso de verbos que indicariam as ações da cigarra, personagem da fábula, como cantar e gritar, ou, ainda, referências às cantoras e à vida teatral da cidade, revelando uma comparação com o exercício da atividade artística. No entanto, na sequência, esta metáfora parece ceder lugar à outra, qual seja, *A Cigarra* como a formiga da fábula, na medida em que a revista assume como características a abundância de dinheiro, o estimo a propriedade e a disposição para o trabalho árduo em todas as estações do ano. Neste ponto do texto, alguns versos da fábula de *La Fontaine* (2007) são retomados para enfatizar o desprezo pela cigarra, a qual só cantava no verão, e o seu intuito de não imita-la, ficando sem recursos no inverno, ou seja, sem as assinaturas.

Nós, porém, e o publico, só queremos saber que *A Cigarra* é um jornal illustrado, que não tem programma nenhum e terá muitos assignantes. Esta cigarra vae cantar emquanto para isso houver forças; e as forças não faltarão

enquanto o dinheiro chover dentro d'este escriptorio, como já está chovendo.

Amigos ! o tempo dos romantismos passou. Póde-se amar, ao mesmo tempo, o *calembourg* e o *paté de foie gras*, as facecias de Gil Blas de Santilhana e as apolices da divida publica, os bellos olhos de uma mulher o seu dote. Nós estimamos a propriedade : no dia em que tivermos casa propria e uma tiragem de 200.000 exemplares, nem por isso nos consideraremos incompatibilisados com a Graça e a Alegria, fontes perpetuas do rejuvenescimento.

Os casos de cantoras, que, como a Candiani, acabam n'um casebre de Santa Cruz ou alhures, depois de haverem embasbacado gerações de melomanos, pertecem á História Antiga. Se Deus nos ajudar e as notas do banco da Republica continuarem a cair nas mãos do nosso caixa, nós, fugindo de imitar a cigarra de Lafontaine, que,

.... *ayant chanté*  
*tout l'été,*  
*se trouva fort dépourvue*  
*quand la bise fut venue,*

poderemos mesmo socorrer todas as formigas do universo, pagando-lhes em bem o mal que uma d'ellas fez á nossa veneranda ascendente da fabula.

Para realizar esse risonho ideal, começa esta *Cigarra* a desprezar o exemplo da outra, que só no estio cantava. Abre o seu grito, justamente quando, nos jardins, estão abrindo as primeiras camelias do inverno, e, no S. Pedro de Alcantara, estão abrindo os primeiros *duetos* da estação lyrica. Quando chegar o tempo quente (ó almas presagas ! volvamos os olhos para Cambuquira !...) A *Cigarra* fará o que fez no tempo frio. (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 2).

Aparentemente buscando encontrar um meio-termo entre a cigarra e a formiga, ou ressaltar o melhor aspecto de cada uma delas, o texto aponta para uma conciliação entre o apreço pela propriedade e pela graça e alegria, consideradas “fontes perpétuas de rejuvenescimento” (A

CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 2). Nesse sentido, a expectativa de durabilidade do periódico passaria pela realização do trabalho e persistência do humor, dado que o sucesso da revista estaria associado a um “riso ideal”. Em números posteriores, essa ideia fica bem expressa em um desenho de Julião Machado, elaborado para uma vinheta localizada após a coluna assinada por L.F., no qual a figura de uma mulher nua aparece envolta em uma faixa com a inscrição “*Mieux vault rire que de larmes écrire (Rabelais)*” (A CIGARRA, 29/08/1895, nº 17, p. 6).



**Figura 125.** A Cigarra, 29/08/1895, nº 17, p. 6.

A frase trata-se de uma referência ao escritor francês François Rabelais (1494-1553), autor de *Gargântua e Pantagruel* (2009), reconhecido por sua importância na literatura e história do riso, a qual significa “melhor é de risos que de lágrimas escrever”, na tradução para o português brasileiro de Yara Frateschi (2010, p. 59) e “muito mais vale o riso do que o pranto”, na versão de David Jardim Júnior (2009, p. 24).

Por fim, no excerto final do texto de apresentação, Bilac explicita uma comparação entre a “vida das cigarras” e a “vida dos homens”, o que remete à ideia da fábula como um gênero discursivo, no qual a “história dos homens” pode ser contada a partir da “história dos bichos”, conforme aponta Souza (2008, p. 101):

Se o discurso moral está explicitado na moral do texto de Esopo e Lobato, em La Fontaine, ele está diluído em toda a narrativa. Nessa versão, a

“história dos homens” emerge da “história dos bichos”.

Reforçando, ainda, o desejo de permanecer ativa por meio da administração de Manoel Ribeiro, a revista firma o compromisso com a proposta de sua apresentação e pede espaço aos demais periódicos, entre os quais *Noticia*, *Revista* e *D. Quixote*, lançados como jornais ilustrados, no ano de 1895.

Ah ! na vida das cigarras, como na vida dos homens, a natureza faz saltos (quem foi o homem futil que disse o contrario ? ) Hoje, as cantoras zombam das maldições e das profecias do velho Lafontaine. E’ que, no tempo desse conselheiro Acacio dos animaes, ainda não haviam raiado no horizonte da vida theatral estas duas miraculosas invenções : os principes russos, que casam com as Patti, e o xarope de Jatahy que remenda as cordas vocaes das Irene Manzoni. A botica do Honorio e a aristocracia do Volga são as companhias de seguro de voz a que recorrem as cigarras estrompadas pelo abuso do garganteio.

Mas *A Cigarra* espera ficar donzella, para eterna furia da Russia, e livre do Jatahy, para furia eterna da botica. Casará platonicamente com o favor publico, e, graças a uma rigorosa hygiene matrimonial, (leia-se: graças a uma despotica administração do Manoel Ribeiro), atravessará invernos e verões, estridulando e cantando.

Parece que não é preciso dizer mais nada: *A Cigarra* quer dar mais do que o que promette. Abram-nos espaço a fulgurante *Noticia*, a velha sempre moça *Revista* e o altivo e bello *D. Quixote*. Para todo o mundo ha lugar debaixo do sol e... dos quarenta e oito mil réis de assignatura annual (*A CIGARRA*, 09/05/1895, nº 1, p. 2).

Ainda neste primeiro exemplar, um desenho de Julião Machado e um texto de Bilac completam o programa editorial no que diz respeito ao público ao qual se destina, bem como à sua prática de leitura. Intitulado “Domingo de inverno”, o texto indica que *A Cigarra* fora elaborada para as mulheres e para ser lida no despertar das manhãs, “na penumbra suave da alcova”, evitando-se o tédio, as conversas sobre

decoreação de interiores e a leitura de jornais com temática política. Estes últimos seriam destinados aos homens, conforme observamos no desenho em que a mulher lê *A Cigarra* e o seu marido *A Noticia*, com a manchete “suicida!”.



**Figura 126.** *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 4.

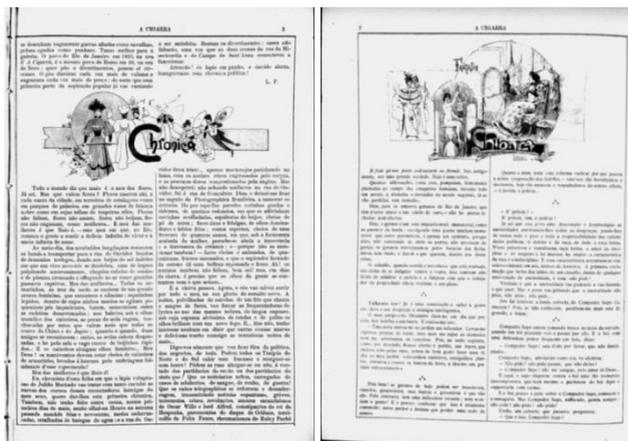
Domingo de inverno. Como é doce a meia luz do quarto ! Como é quente o aconchego da cama... quando os casaes ainda estão na alvorada do amor ! Longe, um sino de igreja canta... E a noite apaixonada se prolonga, invade o dia, vae por elle a dentro, povoada de beijos. Mas, quando o habito já esfriou os primeiros transportes, só ha um meio de ficar na penumbra da alcova, sem tédio: é ler *A Cigarra*. O bom despertar faz o bom dia. Lêr jornaes políticos, que horror... ! Conversar sobre arranjos de casa... shoking ! Lêr a *Cigarra* ! Isto é um jornal feito para bellos olhos e almas finas. Tambem, se todas as senhoras brasileiras não mandarem assignar *A Cigarra*, poder-se-há, sem susto, afirmar que a gratidão desapareceu para sempre da face da terra ! (*A CIGARRA*, 09/08/1895, nº 1, p. 4).

Com esses intuitos, foram criadas as colunas *Chronica*, *A Política* e *Theatros*. No primeiro número, logo após o texto de apresentação, inaugurou-se a coluna *A Política*, assinada por L. F. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30/05/1895, nº 150, p. 1), com vinheta de Julião Machado, que viria a ser publicada nos demais números, sendo encerrada na página de número três com o seguinte chamado: “Atenção! de lapis em punho, e ouvido alerta, inauguraremos esta chronica politica!” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 3). Na mesma página, outra seção, intitulada *Chronica*, ganhava espaço e vinha assinada por Fantasio, que nela afirmara: “Eu, chronista d’esta folha em que o lápis voluptuoso de Julião Machado vae tratar com tanto carinho as curvas dos corpos dessas encantadoras inimigas do meu sexo, quero dar-lhes esta primeira chronica” (A CIGARRA, 09/05/1895, nº 1, p. 3). Uma semana após a publicação do primeiro número, no dia 16 de maio de 1895, fora lançado o segundo número da revista *A Cigarra*, no qual surgiu a coluna *Theatros* com vinheta de Julião Machado e notas sobre a vida teatral da cidade, a exemplo da seguinte: “Venha, pois, a troupe de Freitas Brito. Venham as noites elegantes constelladas de adereços fabulosos, de *toilettes* milionárias” (A CIGARRA, 16/05/1895, nº 2, p. 6).

Dessa forma, por meio da ideia de “ouvido alerta” na elaboração da coluna *A Política*, das “curvas dos corpos dessas encantadoras inimigas do meu sexo” como tema da *Chronica* e da associação entre o espetáculo teatral e as “noites elegantes” em *Theatros*, inferimos que as três colunas, tratando de assuntos diversos, baseavam-se, todas, na vida cotidiana da sociedade do Rio de Janeiro do período. Dedicadas a complementar as seções de *Chronica*, escrita por Olavo Bilac, *Política* e *Theatros*, as vinhetas elaboradas por Julião Machado tiveram os seus formatos mantidos ao longo das publicações, mas, os seus desenhos foram modificados. A vinheta para a *Chronica* apresentava, inicialmente, uma barra horizontal e esfera com diversos personagens, mulheres vestidas elegantemente e, assim como os homens, representadas com asas, numa alusão ao símbolo da revista.

Verticalmente, a vinheta para a *Politica* trazia o rosto de um homem com a feição de quem está a gritar, além de uma esfera com a inscrição “vão se os dedos, mas ficam os anéis”, numa inversão do provérbio “vão-se os anéis e ficam os dedos”. Mais tarde, nos números 12 e 14, respectivamente, aparece nestas vinhetas a figura feminina nua, sobre uma ampulheta segurando uma espécie de boneco e em cima de um canhão com o mapa do Rio de Janeiro ao fundo, constituindo-se,

assim como aquelas para a coluna *Theatros*, analisadas na segunda seção do primeiro capítulo, em metáfora dos temas das colunas.



**Figura 127.** *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 3.

**Figura 128.** *A Cigarra*, 25/07/1895, nº 12, p. 2.



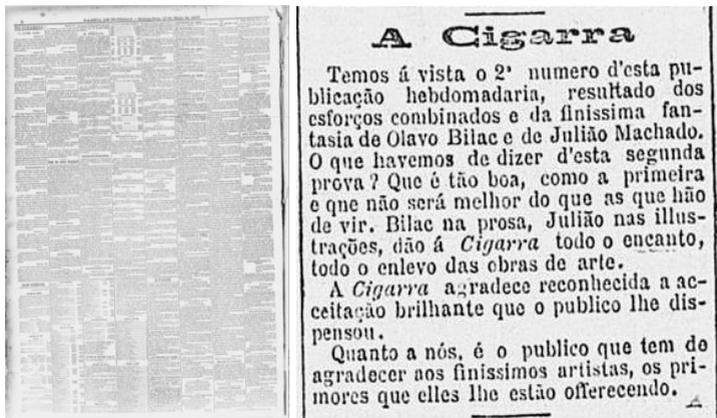
**Figura 129.** *A Cigarra*, 30/05/1895, nº 4, p. 6.

**Figura 130.** *A Cigarra*, 08/08/1895, nº 14, p. 6.

Em torno das colunas escritas por Olavo Bilac, portanto, os desenhos de Julião Machado, vinhetas ou expressões gráficas de humor, eles próprios crônicas dos costumes, da política e dos teatros, aparecem para complementar a temática em foco, como corrobora Fantasio no excerto citado, com a afirmação de que o trabalho do desenhista estava

atrelado ao do escritor. À combinação destas duas linguagens seria atribuído o sucesso da revista, seu encanto e caráter de obra de arte, conforme a nota divulgada pelo jornal *Gazeta de Notícias*, por ocasião da publicação do segundo exemplar da revista.

Temos á vista o 2º numero d'esta publicação hebdomadária, resultado dos esforços combinados e da finissima fantasia de Olavo Bilac e de Julião Machado. O que havemos de dizer d'esta segunda prova? Que é tão boa, como a primeira e que não será melhor do que as que hão de vir. Bilac na prosa, Julião nas illustrações, dão á *Cigarra* todo o encanto, todo o enlevo das obras de arte. (GAZETA DE NOTICIAS, 21/11/1895, nº 325, p. 2).



**Figura 131.** *Gazeta de Notícias*, 21/11/1895, nº 325, p. 2.

**Figura 132.** Detalhe *Gazeta de Notícias*, 21/11/1895, nº 325, p. 2.

Considerado um “Semanario illustrado colorido, edição de luxo” (GAZETA DE NOTICIAS, 28/06/1895, nº 179, p. 1.), *A Cigarra* fora anunciada pela *Gazeta de Notícias*, a qual se apresentava ao público como sua agente, estabelecendo, para isso, uma comissão sobre o valor de venda da revista, equivalente a 40% por cinco exemplares de cada número e 20% por cinco assinaturas.

*Cigarra*. – Semanário illustrado e colorido, edição de luxo, de Olavo Bilac, Julião Machado e Manoel Ribeiro (...).

Consideramos agentes da Cigarra, com direito a 40% de comissão, a quem comprar, no nosso escriptorio, cinco exemplares de cada numero no minimo, e 20% ao minimo de cinco assignaturas.

A Cigarra assigna-se e vende-se nas principaes livrarias e agencias de jornaes, e no escriptorio e redação, rua do Ouvidor 115. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 28/06/1895, nº 179, p. 1).



**Figura 133.** *Gazeta de Noticias*, 28/06/1895, nº 179, p. 1.

**Figura 134.** Detalhe *Gazeta de Noticias*, 28/06/1895, nº 179, p. 1.

Na medida em que os desenhos publicados foram considerados obras de arte e que entendemos a revista como um lugar de sua exposição, anúncios como este nos permitem sugerir a existência de um mercado de arte em torno das obras que figuram em suas páginas. Rodrigo Vivas (2012), por exemplo, inspira a pensar na existência de uma relação entre as exposições e a comercialização de obras, pois, referindo-se à exposição de Anibal Mattos em Belo Horizonte, no ano de 1923, afirma que ao final dela eram conhecidos os compradores dos quadros, o que sugere que em torno de uma exposição existe um interesse de venda e compra.

As exposições transformaram-se em um espaço de socialização, e os quadros eram adquiridos como um fator de distinção social. Geralmente, ao final dos comentários das exposições, eram

apresentados os “ilustres compradores de obras” (VIVAS, 2012, p. 53).

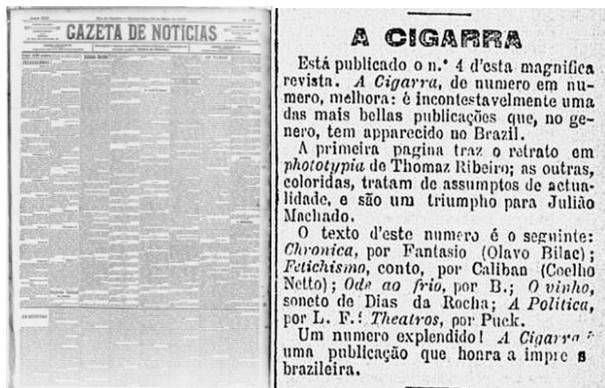
Na mesma seção dos anúncios sobre *A Cigarra*, a *Gazeta de Noticias* registra com alguma regularidade suas impressões acerca dos números publicados, indicando que não apenas Bilac assinava os textos da revista, como também outros escritores, a parte os que permanecem anônimos, alguns conhecidos, como Henrique Coelho Netto (1864-1934), antigo membro da Academia Brasileira de Letras.

Está publicado o n.º 4 d’esta magnifica revista. *A Cigarra*, de numero em numero, melhora: é incontestavelmente uma das mais bellas publicações que, no genero, tem apparecido no Brazil.

A primeira pagina traz o retrato em *phototypia* de Thomaz Ribeiro; as outras, coloridas, tratam de assumptos de actualidade, e são um triumpho para Julião Machado.

O texto d’este numero é o seguinte: *Chronica*, por Fantasio (Olavo Bilac); *Fetichismo*, conto, por Caliban (Coelho Netto); *Ode ao frio*, por B.; *O vinho*, soneto de Dias Rocha; *A Politica*, por L. F.; *Theatros*, por Puck.

Um numero esplendido! *A Cigarra* é uma publicação que honra a imprensa brasileira. (GAZETA DE NOTICIAS, 30/05/1895, nº 150, p. 1).

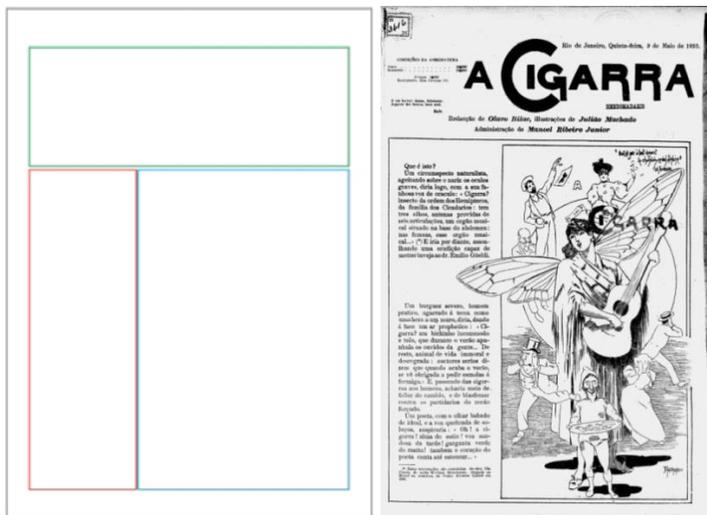


**Figura 135.** *Gazeta de Noticias*, 30/05/1895, nº 150, p. 1.

**Figura 136.** Detalhe *Gazeta de Noticias*, 30/05/1895, nº 150, p. 1.

Notamos, assim, que os textos das colunas e dos desenhos que com ela dialogavam, a exemplo daqueles de Olavo Bilac e de Julião Machado, surgiam para cumprir a proposta da revista, indicando, portanto, ao contrário do que apontava o seu texto de apresentação, a existência de um programa editorial que, por sua vez, norteava o projeto gráfico da revista. Nesse sentido, a identificação da estrutura das páginas da revista *A Cigarra*, realizada por Fonseca (2012, p. 167), sob o enfoque do design gráfico, permite avaliar a presença da arte na revista por meio de uma análise dos espaços destinados às imagens, sendo eles, de acordo com tal estrutura, representados pelas linhas em azul, correspondentes a dois terços da capa da revista e às páginas de número 4, 5 e 8.

Em relação à página de capa, tomamos como exemplo o referido desenho de Julião Machado para o primeiro número da revista, situado abaixo do cabeçalho, ao lado do texto de abertura, com o qual, ao mesmo tempo em que mantém o isolamento por meio de uma linha, interage ao extrapolar o limite colocado, o que ocorre, também, no lado oposto, em relação ao enquadramento da imagem e do texto.

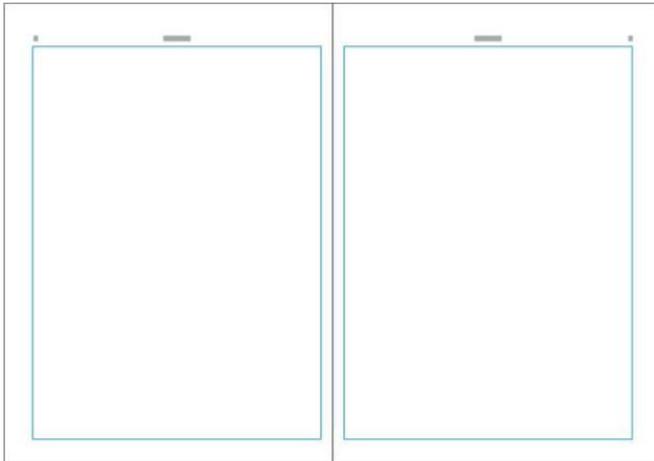


**Figura 137.** Estrutura da capa da revista *A Cigarra*.

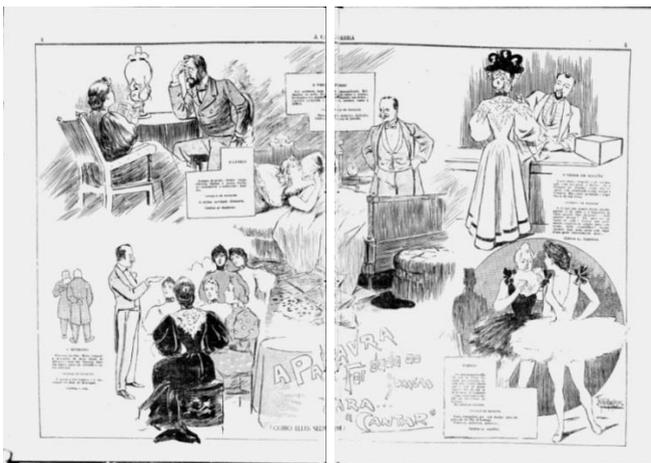
**Figura 138.** *A Cigarra*, 09/05/1895, nº 1, p. 1.

No caso das páginas de número 4 e 5, observamos que, em geral, os desenhos expostos tanto são de página dupla, quanto de uma página inteira. No primeiro caso, o enquadramento de ambas é dado pela

própria demarcação do espaço reservado à imagem, enquanto a integração entre os desenhos torna-se possível pela ausência de uma linha divisória entre as margens direita e esquerda, correspondentes ao seu interior. No segundo caso, por outro lado, os desenhos restringem-se ao espaço da imagem e apartam-se um do outro por meio do enquadramento, levemente apagado na reprodução digital.



**Figura 139.** Estrutura das páginas 4 e 5 da revista *A Cigarra*.



**Figura 140.** *A Cigarra*, 16/05/1895, n.º 2, p. 4.

**Figura 141.** *A Cigarra*, 16/05/1895, n.º 2, p. 5.

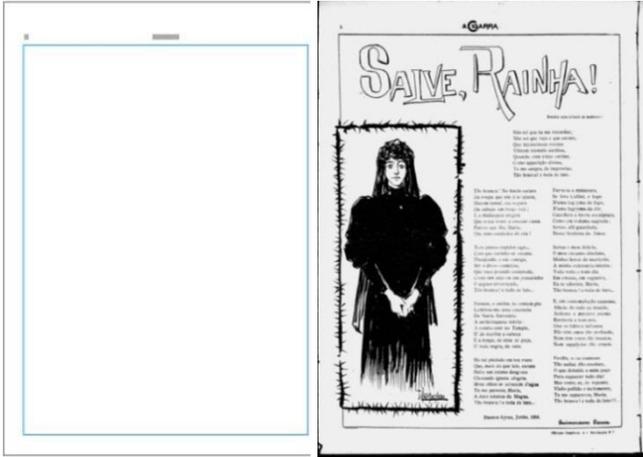


**Figura 142.** *A Cigarra*, 12/09/1895, n° 19, p.4.

**Figura 143.** *A Cigarra*, 12/09/1895, n° 19, p.5.

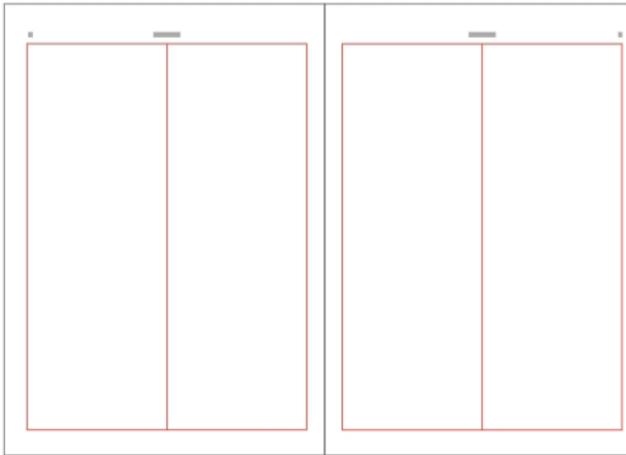
Destes casos, tais padrões se estendem à página de número 8, a qual expõe a *chronica theatral*, além de textos e desenhos, de modo que estes últimos ficam totalmente restritos aos limites da imagem ou avançam sobre eles, a exemplo daquele elaborado para complementar o poema “Salve, Rainha”, assinado pelo poeta parnasiano, Guimaraens Passos (1867-1909), em junho de 1894. Tal desenho inova na configuração desta página, uma vez que aparece sob um novo enquadramento, criado dentro do espaço reservado à imagem, sobrepondo-se ao seu limite e diferindo-se dele por meio de uma ornamentação que parece associar-se ao caráter do texto com a temática do luto de uma mulher: “Tão branca! e toda de luto...”.

Neste ponto, uma referência à O’Doherty (2007, p. 21) parece ser interessante, na medida em que o autor aponta para uma relação entre a obra, a sua moldura ou a ausência dela e a parede, atuando na “estética do ato de pendurar”, que, no caso das revistas, pode ser pensada como uma estética do ato de dispor na página, a qual colocaria em relação a obra, o seu enquadramento ou a ausência dele e a página. Assim como em uma exposição em galerias, a moldura implica uma relação com a parede, em uma exposição na revista, a moldura interfere na percepção sobre a página que, com ou sem esse recurso, isola a imagem ou a coloca em diálogo com o texto. Por meio da moldura, verificamos nestes exemplos, tanto a interação entre texto e imagem, quanto a autonomia de um em relação ao outro.



**Figura 144.** Estrutura da página 8 da revista *A Cigarra*.

**Figura 145.** *A Cigarra*, 24/10/1895, nº 25, p. 8.



**Figura 146.** Estrutura das páginas 2 e 3 da revista *A Cigarra*.

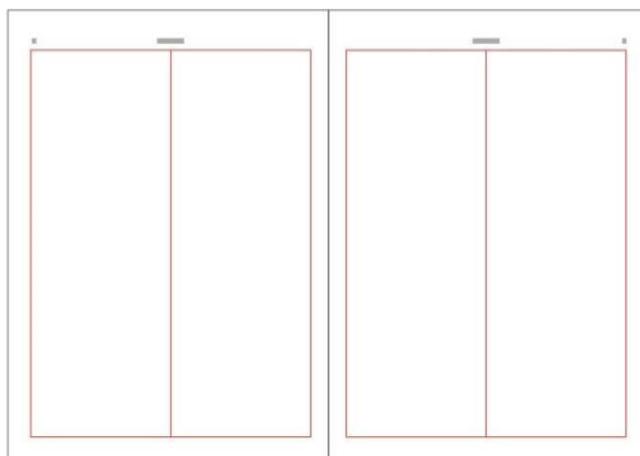
Assim, observamos a vinheta para a *Chronica* no lado superior esquerdo da página e a charge com o título “Expulsão do Parai... Perdão! Do Itamaraty!”, situada acima dos textos, ocupando mais de meia página da revista. As seis vinhetas, por sua vez, estão localizadas entre os excertos de textos, variando entre os tamanhos pequeno, médio e grande. Enquanto no entorno destas últimas não havia propriamente um limite, apenas o traço divisor entre as colunas, a moldura da vinheta

para *Chronica* parte do próprio desenho que enquadra as duas cenas por meio de esferas. A charge, por sua vez, recebe um cabeçalho com o título e é separada das colunas de texto por meio de uma linha divisória que abre espaço para uma legenda. O desenho, especificamente, recebe uma moldura elaborada por um traço sobre as linhas divisórias das margens esquerda, direita, superior e inferior. A mesma linha se estende em torno do texto e coloca um limite na página, diferentemente do que aparece na estrutura de página apontada por Fonseca (2012, p. 167).

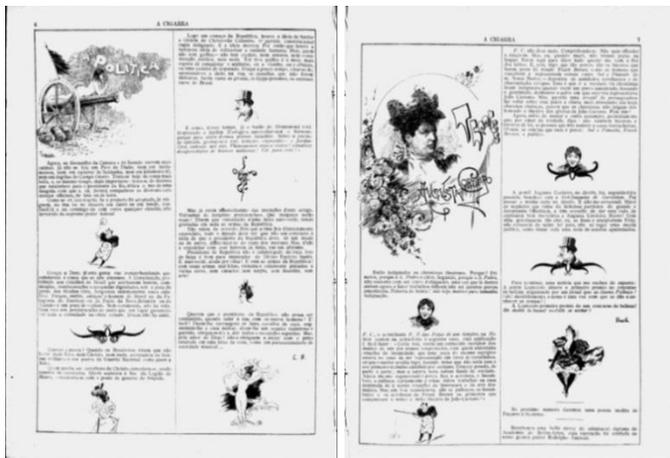


**Figura 147.** *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 2.

**Figura 148.** *A Cigarra*, 01/08/1895, nº 13, p. 3.



**Figura 149.** Estrutura das páginas 6 e 7 da revista *A Cigarra*.

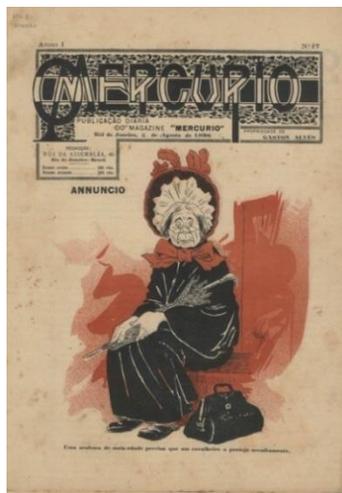


**Figura 150.** *A Cigarra*, 15/08/1895, nº 15, p. 6.

**Figura 151.** *A Cigarra*, 15/08/1895, nº 15, p. 7.

Na revista *O Mercurio*, por seu turno, tomando-se como referência a estrutura de páginas da revista *A Cigarra*, elaborada por Fonseca (2012, p. 167), verificamos um projeto gráfico semelhante, sendo que a primeira página do número 1 apresenta em sua parte superior um cabeçalho, o qual avança em direção à coluna de texto, ao lado de outra reservada à imagem que, emoldurada somente na parte superior, interage com o texto ao expandir-se sobre ele. Notamos, entretanto, algumas variações nos exemplares de capa, entre as quais destacamos uma em que a estrutura do cabeçalho é mantida embora o desenho ocupe o restante da página, seguido de legenda e sob o título “Anuncio”. Em substituição ao enquadramento por meio de linhas retas, a sombra na cor vermelha aparece como uma espécie de moldura.

Nas páginas 2 e 3, diferentemente da revista *A Cigarra*, *O Mercurio* apresenta uma estrutura de três colunas, em vez de duas. Em outro exemplar, a página 2 do número 6, excedendo um pouco mais da metade do seu espaço, apresenta seis colunas, sendo que três delas estendem-se até a metade da página, separadas por meio de uma linha divisória e seguidas por uma imagem, enquanto as outras três seguem até o final da página com o texto. Em outra versão, ainda, como a do número 18, o formato de seis colunas é mantido e um espaço reservado à imagem. A página 3 também recebe variações, como a do número 77, no qual podemos observar a existência de quatro colunas até o final da página, sem imagens.



**Figura 152.** *O Mercurio*, 13/09/1898, nº 47, p. 1.  
**Figura 153.** *O Mercurio*, 05/08/1898, nº 17, p. 1.



**Figura 154.** *O Mercurio*, 13/10/1898, nº 72, p. 2.  
**Figura 155.** *O Mercurio*, 13/10/1898, nº 72, p. 3.

Assim como na revista *A Cigarra*, o espaço a princípio destinado ao texto passou a ser dividido entre ele e a imagem, o que sugere tanto a relevância da imagem quanto as novas possibilidades de diagramação oferecidas pela impressão litográfica, uma vez que, “na litografia, toda a composição pode ser imaginada, realizada e impressa simultaneamente,

o que promove o imbricamento de texto e desenho e favorece o tratamento do texto como imagem” (REZENDE, 2005, p. 32).



**Figura 156.** *O Mercurio*, 23/07/1898, nº 6, p.2.



**Figura 157.** *O Mercurio*, 06/08/1898, nº 18, p.2.

O mesmo ocorre com as páginas de número 6 e 7 da revista *O Mercurio* que, assim como em *A Cigarra*, não ficam restritas ao texto, salvo exceções, ao contrário, cedem o espaço à imagem, a exemplo daquelas do número 68, que aparecem em dois formatos.



**Figura 158.** *O Mercurio*, 07/10/1898, nº 68, p. 6.



**Figura 159.** *O Mercurio*, 07/10/1898, nº 68, p. 7.

Nas páginas 4, 5 e 8, por sua vez, o espaço permanece dedicado à imagem, embora elas estejam estruturadas a partir de formatos distintos: dois desenhos com títulos e legendas, a *chronica teatral* e uma série de sete desenhos, dispostos vertical e horizontalmente, com a função de anúncios, o que aponta para uma explicação a respeito da predominância da imagem em relação ao texto na revista *O Mercurio*, a qual pode ser compreendida a partir de uma análise do seu programa de apresentação.



Figura 160. *O Mercurio*, 19/09/1898, n.º 52, p. 4.

Figura 161. *O Mercurio*, 19/09/1898, n.º 52, p. 5.



Figura 162. *O Mercurio*, junho/1898, n.º 1, p. 8.

Magazine para o comércio, indústria e artes, *O Mercurio* teve seu primeiro número lançado no mês de junho de 1898. Publicação trimestral, impressa nas oficinas Lith Paulo Robin & Pinho, surgira como propriedade de uma Sociedade Anônima, passando a ser, em seu segundo número, datado de 19 de julho de 1898, uma publicação diária, vendida avulsa pelo custo de 200 réis e, atrasada, por 500 réis, sob a propriedade de Gaston & Alves. Na capa de seu primeiro exemplar, a reprodução de um desenho de Jules Chéret divide o espaço com uma nota em português, traduzida para outros cinco idiomas, Espanhol, Italiano, Francês, Inglês e Alemão, atestando a proficiência da equipe que integrava a revista, bem como o seu caráter internacional.

Acceitamos qualquer encomenda de annuncios-réclame, reduções e reproduções de annuncios e cartazes estrangeiros de qualquer formato, assim como nos incumbimos da traducção para o portuguez, de annuncios e artigos de reclame do inglez, allemão, francez, italiano e hespanhol. Para maiores esclarecimentos, preços, etc, escrever á esta redacção (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 1).

Além disso, tanto no texto quanto na imagem escolhidos para a capa do primeiro número, fica expresso aquele que seria o principal objeto das imagens publicadas. Por ser voltada ao comércio, particularmente do Rio de Janeiro, a revista pretendia atender à demanda por propaganda, conforme indica o texto de apresentação na segunda página. Entendendo haver uma lacuna e falta de alinhamento com a propaganda daquele tempo, a revista propõe um sistema de anúncios baseado no cartaz artístico, esclarecendo que o seu interesse não seria obter lucros por meio dele, mas, sim, difundi-lo na capital e atender às necessidades de seu comércio.

A presente publicação nasce de um interesse maior que o de haurir lucros na exploração de um systema de annuncios, é o de vulgarizar nesta capital o *cartaz artistico* pelo unico processo compativel com o seu “particular modo de ver” e satisfazer ás necessidades da sua vida commercial.

E’, realmente, o Rio de Janeiro um dos mais importantes empórios commerciaes, porém,

por circunstancias que escapam ao nosso intuito, a propaganda desse commercio restringio-se á uma rotina que não está de accordo com os adiantamentos do tempo presente.

Impossibilitados pelos motivos que deixamos transparecer acima, sem que os desbravassemos, para não ferir susceptibilidades, aliás respeitaveis, compreendendo as insuperaveis difficuldades que sobreviriam á um empreendimento ousado, resolvemos realizar a nossa idéa por esta maneira que, não completando a sua aspiração primordial, vem de algum modo, segundo julgamos, preencher uma lacuna e iniciar o desenvolvimento da empresa que tivemos em vista.

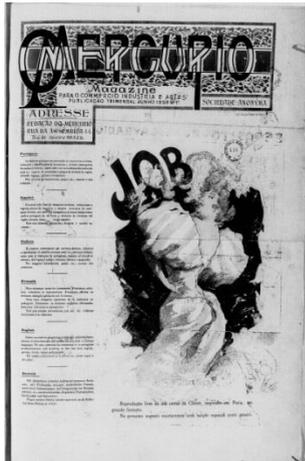
Precisamos, antes de tudo, considerar que a propaganda do annuncio tem sido, e nem podia deixar de o ser, a preocupação constante do commercio de todas as terras civilizadas (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Com esta proposta, a revista procurava modificar o modo pelo qual a propaganda comercial vinha sendo feita. Localizada nas últimas páginas dos jornais, estaria submetida à indiferença dos leitores, assim como no interior dos almanaques, por vezes não ilustrados, seria pouco visibilizada. É importante notar que isto pode ter sido determinante para a elaboração do programa da revista, assim como para a forma e a localização que os anúncios assumiriam nela. Diferentemente dos almanaques e dos jornais, passaram a ser ilustrados com base na estética do cartaz artístico, a do espetáculo, e a ocupar quase todas as páginas da revista, nos referidos espaços dedicados à imagem.

O annuncio de jornaes, que é um dos melhores, já não satisfaz ás exigencias da concorrência que a atividade hodierna, dia a dia, levanta nos grandes, populosos centros de existencia. E' de observação diuturna e fácil a indiferença com que não pequeno numero de leitores atende ás ultimas páginas dos jornaes, após a leitura do que lhe sérvio á diversão ou interesse do espirito.

O almanack (quando não illustrado) que constitue lucrativa publicação para os que a sabem explorar, tem a inconveniencia de ser pouco

manuseado; em geral destina-se mais á vaidade do próprio anunciante que se satisfaz com o ver o seu annuncio *bem collocado*, do que á divulgação de seus generos, demais, sabemos que essa publicação, quando lhe falta a importância consultiva da que é feita pela conhecida casa Laemmert, dorme para sempre no fundo das escrevaninhas ou nas empoeiradas prateleiras das estantes de armazém (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).



**Figura 163.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 1.



**Figura 164.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 2.

Na tentativa de resolver tais problemas de propaganda, de acordo com o texto de apresentação da revista, o cartaz artístico, considerado um gênero de anúncio mais atraente, surgira como uma alternativa ao sistema de anúncios vigente. Adaptado ao meio comercial do Rio de Janeiro, atenderia tanto às necessidades dos anunciantes, na medida em que possuía um baixo custo de realização, quanto às dos leitores que, buscando nas páginas da revista distração ou instrução, encontrariam no cartaz artístico uma “novidade e feitura apurada”. Associado a um “modo particular de ver” e “ao que mais atrai a vista”, o cartaz artístico aparece como uma novidade na capital do país, embora não fosse uma invenção daquele momento. Justamente por esse motivo, a revista faz uma referência à fábula de La Fontaine, *Le Geai paré des plumes du Paon*, traduzida para o português brasileiro, na versão de Leonardo

Fróes (2013), como O Gaio enfeitado com as plumas do pavão, a qual pode ser entendida como uma metáfora da revista, que não assume para si a invenção do gênero do cartaz artístico, mas apresenta-o como uma versão nova ou melhorada.

Assim, pois, faz-se necessário um systema de annuncios que remova esses inconvenientes, e como o cartaz artístico é o que mais attrahe a vista, pensamos em aproveitá-lo por um processo applicavel ao nosso meio, tornando-o accessivel ao annunciante pela modicidade do preço, e procurado pelo publico quer pela sua novidade e feitura apurada, quer pela distracção delicada e ao mesmo tempo instructiva das paginas que o acompanham.

Não é uma invenção nossa este systema, nem pretendemos nos revestir com as cambiantes plumagens do pavão da fabula; mas, organizado como está, póde ser considerado *novo* ou melhorado, como entenderem (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Un Paon muait ; un Geai prit son plumage ;  
 Puis après se l'accommoda ;  
 Puis parmi d'autres Paons tout fier se panada,  
 Croyant être un beau personnage.  
 Quelqu'un le reconnut : il se vit bafoué,  
 Berné, sifflé, moqué, joué,  
 Et par Messieurs les Paons plumé d'étrange sorte ;  
 Même vers ses pareils s'étant réfugié,  
 Il fut par eux mis à la porte.  
 Il est assez de geais à deux pieds comme lui,  
 Qui se parent souvent des dépouilles d'autrui,  
 Et que l'on nomme plagiaires.  
 Je m'en tais ; et ne veux leurs causer nul ennui :  
 Ce ne sont pas là mes affaires  
 (LA FONTAINE, 2007, p. 40-41).

Pavão não muda; um Gaio pega-lhe a plumagem  
 E depois nela se acomoda.  
 Depois, entre outros Pavões se emproa em roda,  
 Crente que é um belo personagem.  
 Alguém porém o reconhece: e ei-lo vaiado,  
 Com seu ridículo apontado

Por Senhores Pavões que o desemplumam na  
hora.  
Quando entre iguais já havia se refugiado,  
Foi posto o Gaio porta afora.  
Muitos bípedes há como este em seus meneios,  
Que vezeiros se adornam de despojos alheios  
E são chamados plagiários.  
Sem ser do ramo, sem querer lhes dar receios,  
Calo-me pois sem comentários.  
(LA FONTAINE, 2013).

Dirigindo-se aos seus leitores, a revista reitera o seu enfoque comercial, esclarecendo que também seriam abordados outros assuntos mais gerais que poderiam interessar e agradar ao público. No entanto, a variedade de temas pode ser interpretada como um mote da revista para a obtenção, senão de lucros, de vantagens. Esperando ser a “revista das revistas”, em outro excerto do seu texto de apresentação parece haver um encadeamento de ideias que leva a uma formulação: somando-se os anúncios à variedade de temas, o resultado seria um número maior de leitores; com mais leitores vendo os anúncios, seria alcançado o sucesso da propaganda do comércio e da revista, o que corresponderia a um número maior de assinantes e anunciantes, o que levaria, por sua vez, a uma renovação do ciclo, com a criação de mais anúncios para divulgar o comércio local e novos temas para atrair os leitores.

Compreende o leitor a vantagem que resultará disto. A actual publicação passará a ser, como o seu titulo a inculca, uma *Revista* de commercio com a sua literatura especial, e também abrangendo todos os conhecimentos que possam interessar os espiritos ávidos de cultura. Por este processo constituir-se-á uma verdadeira revista das revistas, cuja leitura, temos a veledade de suppôr, agradará a todos os gostos pela variedade, utilidade e boa escolha dos assumptos, porque, quanto maior fôr o numero dos seus leitores, maiores serão as vantagens dos seus annuncios. E, ainda pensando neste particular, comprehendemos que seria de bom aviso fazel-a de modo a corresponder aos interesses de todas as profissões (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Na continuidade, o texto passa a ser direcionado aos anunciantes, garantindo, implicitamente, que, ao contrário dos leitores dos jornais e almanaques, os da revista manuseariam todas as suas páginas, visualizando os anúncios, semelhantes aos das publicações europeias e americanas. Oferecendo credibilidade às empresas com as quais dialogava, a um só tempo, pois, com este sistema de anúncios a revista resolveria aqueles que seriam considerados os dois principais problemas da propaganda comercial no Rio de Janeiro: ser veiculada em jornais e almanaques e em descompasso com outra forma mais atual. Outro atrativo apresentado aos anunciantes seria possuir o seu anúncio no formato de cartaz, uma vez que este poderia ser destacado da revista e exposto. Com estas três proposições, a revista procurava atrair os anunciantes, reiterando que se apresentava como uma prestadora de serviços ao comércio.

Por esta forma, suas paginas estarão diante de todos os olhos, serão manuseadas por todos os leitores, e, como a impressão de seus annuncios se approximarã tanto quanto possivel fôr das publicações congeneres européas, a propaganda commercial alcançará os resultados desejados.

Sobre esta grande vantagem, terá o anunciante a de possuir um bello cartaz mural (*affiche*), bastando para tanto, destacar da *Revista* a parte que lhe diz respeito.

E é neste ponto que julgamos prestar serviços aos commerciantes industriaes do Brazil (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Assim, o cartaz artístico, retomado na revista *O Mercurio* como propaganda comercial, passava a receber a denominação específica de cartaz mural, um gênero de anúncio, empregado no sentido dos *affiches* difundidos na Europa e na América, de acordo com o que indica o texto, os quais apresentam uma estética do espetáculo. Entendemos, assim, que da combinação entre “cartaz artístico” e “propaganda comercial” surge o “cartaz mural”, o qual, sendo elaborado por artistas renomados, receberia um valor de arte, podendo ser pendurado ou tornado objeto de coleções, como as de bibliotecas.

O cartaz mural constitue, hoje em dia, o mais preferivel genero de annuncio em toda a Europa e America.

Para a sua feitura escolhem-se os mais illustres artistas, sem considerar-se o preço das encomendas nem as dificuldades da impressão, e nenhum artista se recusa a collocar o seu laureado nome no extremo de uma pagina, alastrando por todos os muros de Paris, Londres, Berlim, Madrid, Vienna e Roma, por todas as ruas das mais adiantadas capitães da Europa, das mais populosas cidades dos Estados Norte Americanos, do Chile e do Prata, entra tambem para as collecções das bibliothecas, para as pastas dos ateliers, e até chega a ser reproduzida, em redução, n'uma revista mensal de subido valor (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Adiantando que o primeiro número não teria sido exemplar de sua proposta, o programa da revista é finalizado com a ênfase na qualidade técnica e artística da publicação, além de sua submissão ao juízo de gosto dos entendidos no assunto, em uma possível referência aos críticos da imprensa, sugerindo que os esforços a serem empreendidos estariam diretamente associados à recepção que a revista teria. Deste modo, percebemos uma preocupação em tornar palpável a proposta da revista, a qual seria norteadora dos conteúdos dos textos, assim como dos desenhos que ocupariam as suas páginas.

A verdade obriga-nos a declarar que ainda não é este primeiro numero uma leve prova do que pretendemos, mas os nossos esforços estarão na razão directa do bom acolhimento que nos dispensarem. Quanto ao merito da parte illustrada os entendidos que a julguem, porque são productos de um estabelecimento montado com o que existe de mais aperfeiçoado em artes graphicas, onde o trabalho é feito com uma dedicação não commun n'uma terra que, embora riquissima, liberrima e nova, tem tido a infelicidade de dar generoso asylo mais á tráfegos ambiciosos que a corações gratos e cultos espíritos.

E o publico que julgue dos nossos esforços. Ahi estão (O MERCURIO, junho/1898, nº 1, p. 2).

Em vista disso, ainda no primeiro número da revista, foram criadas as colunas *Notas*, *Assumptos municipaes*, *Industrias* e *Pelas Artes*, o que demonstra o intuito de abranger temas diversos, contemplando não apenas aqueles ligados ao comércio. Da mesma forma, a presença do cartaz artístico e do cartaz mural se faz notar, por exemplo, na reprodução do referido desenho de Chéret, além dos anúncios localizados nas páginas 3, 4 e 8, referentes à Companhia Luz, Fábrica a Vapor de Sabonetes e Perfumarias, Cervejaria Guanabara e Sul America Seguros, Cervejaria Teutônia, Vinho de Kola Pharmacia, Fábrica a vapor de calçados, Matte Laranjeira, Cunha e Penaforte Charutaria Academica, Café do Rio e do próprio Mercurio Magazine.



**Figura 165.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 3.

**Figura 166.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 4.



**Figura 167.** *O Mercurio*, junho/1898, nº 1, p. 8.

A recepção da revista, no entanto, parece não ter sido a esperada, pois, no exemplar de número 2, *O Mercurio* publicara um texto na coluna intitulada *Nós*, reiterando os objetivos centrais de seu programa, os quais dizem respeito mais à função assumida junto ao comércio da capital do que sobre sua filiação à imprensa jornalística local, focada na produção de notícias consideradas por ela pouco interessantes. Por fim, reforçando a qualidade da publicação, menciona novamente o trabalho de desenhistas talentosos e reconhecidos, recorrendo à premissa de possuir leitores civilizados para instigar a sua aceitação.

Não se vá pensar que pretendemos *prehencher lacunas*, como diz a chapa, nem tão pouco que pretendemos um lugar na linha combatente da imprensa jornalística.

O nosso ficto é outro.

Como explica o cabeçalho desta folha somos um suplemento diário do MAGAZINE trimensal que tiramos sob este título e, ousando o actual empreendimento, foi do nosso intuito desenvolver a nossa esfera de acção satisfazendo, ao mesmo tempo, as incumbencias com que nos honrou o commercio desta capital.

Não pensamos em despertar a curiosidade publica com um sensacional e caprichoso noticiario, seremos apenas uma leitura ligeira, a mais breve e agradavel possivel, minutos de bond, diversão de meia hora enquanto o carro americano roda do centro da cidade para o extremo dos seus arrabaldes; o que não quer dizer que prefiramos a frivolidade ás mais importantes questões de utilidade publica.

Quando a nossa incompetencia tiver de enfrentar com essas questões, será de prever que, despresumpçosos e bem intencionados, recorreremos aos que possam ser ouvidos e acatados.

No mais, para a feitura da nossa por enquanto reduzida folha, para dar-lhe interesse e fazel-a digna de protecção dos leitores, escolhemos uma collaboração litteraria e artistica que, por suas recommendaveis pennas e por seus provados meritos de desenhadores, faça

desaparecer a falta do noticiário, nem sempre compensador do *nickel* despendido.

Queremos acreditar que uma população civilisada, como a nossa justamente se julga, não desprezará um diário que pretende dar-lhe alguns instantes de prazer com uma leitura agradável e boa ilustração, sem pôr dedos nos tramas dos *mexericos* e no botão electrico das grosseiras sensações de crimes descriptos (O MERCURIO, 19/07/1898, n° 2, p. 2).

Também na seção intitulada *Nós*, presente no número 4 da revista, *O Mercurio* retoma o tema da recepção de seu primeiro exemplar, além do segundo, apresentando as críticas realizadas pelo *Jornal do Brazil*, *O Debate*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *A Noticia*, *Gazeta da Tarde*, *Cidade do Rio* e *Tribuna*. Em comum, observamos que elas enfatizam o caráter artístico da publicação, seja pela qualidade técnica da litografia e impressão das imagens a cores, seja pelo talento dos artistas aos quais se referem, notadamente Julião Machado e Arthur Lucas, autor, por exemplo, do retrato de Clotilde para a capa de número 2, considerado uma “obra prima”. De acordo com as notas transcritas pela revista, os periódicos associam *O Mercurio* à revista francesa *Mercure* e reconhecem nele o desenvolvimento artístico e intelectual, bem como o progresso da imprensa do Rio de Janeiro.

Consola esta boa aceitação que nos dispensa a imprensa carioca, sempre pronta a alentiar com as suas melhores frases os empreendimentos que se levanta nessa terra, alias balda de bons recursos para algumas tentativas que não visem especial e unicamente o lucro pecuniário.

O que os mais dignos representantes da imprensa patricia disseram a respeito do nosso 1° número-prospecto e o que ora nos dispensam com fidalga gentileza honra-nos e traz-nos o necessário conforto para redobramos de esforços nesta difficil empresa.

Aos ilustres colegas pedimos vênia para transcrever suas frases de cordial recebimento, constante por este modo o quanto elas nos penhorou.

É do Jornal do Brazil, o bello diário verdadeiramente americano, a seguinte noticia:

“Há dias noticiamos o apparecimento de uma interessante folha illustrada que, sob o titulo de Mercurio, se propunha a desempenhar o papel de propagandista do nosso meio comercial e era o precursor de um jornal com este nome.

Pelo artístico como era feito, pelo savoir faire que em si se notava e pelo bello efeito com que veio a luz, avaliamos que seria ele um magnifico diário.

Não nos enganamos na previsão.

Hontem veio a lume o n.2 de O Mercurio, que plenamente confirmou o que noticiamos, nitidamente impresso, o chic diário traz finas paginas illustradas com belas litografias a cores, alusivas a questões de actualidade, devidas ao lápis de Julião Machado e de Arthur Lucas, que estão a testa da parte artística do Mercurio.

O retrato da aplaudida cantora brasileira Clotilde Maragliano, que se vê na primeira página é uma obra prima.

O Mercurio, que é moldado pelo seu homônimo de Paris, destina-se a tornar conhecidas as mais importantes casas comerciais, publicando magníficos reclames em espirituosas figuras e bella prosa.

Quanto a texto, este vem recamado de pequenos e mimosos artigos da lavra das melhores penas do nosso mundo literário.

Em suma, é um primor este diário.

O Mercurio, que promete longa e prospera carreira, o que desejamos, é publicado sob a direção dos Srs Gaston Alves, e é impresso pelas Oficinas de artes gráficas, antiga casa Paulo Robin. O Mercurio,

\*\*

O debate horou-nos com as seguintes linhas:

“Uma bela supresa teve ontem a imprensa ao receber a revista O Mercurio.

É o primeiro jornal illustrado que tenta a vida diária nesta grande cidade e não lhe assusta a falta de acontecimentos importantes porque tem ao seu lado a abundancia de recursos dos

apreciados pinceis de Arthur Lucas e Julião Machado.

Muito bem acabadas as suas quatro paginas ilustradas, das quais a primeira é abrilhantada com o retrato da patricia – Tilde Maragliano, que tanto sucesso tem feito entre os apreciadores da arte divina.

Duas outras paginas prendem-se com graça ao sarilho provocado pelos chapeos de senhoras na platea do teatro, e, na ultima, comenta o talentoso Julião as exigências de V.M. pela academia dos immportaes.

Alegramo-nos sempre que vemos o esforço aplicado a uma boa causa e, por isso, a tentativa do Mercurio auguramos o mais pronto e feliz êxito.

\*\*

O Paiz, que nunca regateou elogios aos trabalhadores honestos e sabe dignificar os que procuram ser uteis a sua pátria, dispensou-nos estas atenciosas expressões:

“Como para indicar no termômetro do nosso desenvolvimento artistico e intelectual o grão elevado a que atingimos, O Mercurio subiu ontem ate nosso escritório e fez-nos a gentileza de uma amável visita.

Trata-se de um jornal ilustrado e literário, de publicação diária na cidade, impresso a cores em que colaboram o lápis de Arthur Lucas, Julião Machado, Gaston e outros, e as penas de Olavo Bilac, Luiz Duque Estrada e Lima Campos, escritores que sabem como se burila uma frase e como se encaminha um assunto interessante.

Agradecendo a visita, desejamos ao colega longa existência e ampla aceitação do publico, a que temos a satisfação de apresenta-lo.

\*\*

São da Gazeta de Noticias as linhas que se seguem:

“Saiu ontem a publicidade o 2º número do mercúrio, que promete-nos aparecer diariamente e em defesa do comercio, artes e industrias. O numero que temos em mãos é prometedor, traz diversos trabalhos ilustrados por A. Lucas e Julião, que dispensam qualquer reclame.

Esperamos que o nosso colega continue tao catita como nos apareceu ontem e tenha vida longa”.

\*\*

A simpática folha vespertina A Noticia nos distinguiu com estas delicadas expressões, encimadas por nosso titulo:

“Tal é o titulo de um novo diário, primorosamente ilustrado a cores, por Julião Machado e Arthur Lucas, e propriedade do Magazine O Mercurio.

O novo colega representa um grande esforço, uma prova notável de arrojo e uma demonstração viva do nosso progresso jornalístico. Um jornal ilustrado, de publicação cotidiana – o que demanda enormes despesas – num meio onde ate há pouco dificilmente conseguiam-se manter dois ou três periódicos de publicação mensal, é caso para agradável surpresa e sinceras congratulações aos colegas.

Resta-nos dizer que O Mercurio se apresenta atraentíssimo, tanto nas ilustrações, quanto na parte literária”.

\*\*

Tambem encimando a sua noticia com o nosso titulo a tradicional Gazeta da Tarde escreveu:

“Trata-se de um belo jornal com desenhos de Julião Machado e Arthur Lucas, dous artistas que dispensam adjetivos e que nos próprios trabalhos tem o melhor elogio ao seu talento.

O Mercurio vai ser um jornal diário, com quatro paginas ilustradas, com ilustrações no texto, com um texto magnifico e que, na venda avulsa, custará apenas 200 rs.

É uma empresa incrível! Mais do que isso vale qualquer das paginas do Julião ou do Lucas!

Os proprietários Srs Gaston e Alves, proporcionam ao publico, não sabemos por que milagre, a posse de um jornal artístico, infinitamente barato.

A empresa conta com a colaboração de Olavo Bilac, Lima Campos, e tantos outros literatos de nome feito.

O numero que nos foi enviado traz um belo retrato de Tilde Maragliano e mais três paginas de espirito e atualidade”.

\*\*

Disse a cidade do Rio:

“Recebemos o 2º numero do Mercurio revista diária de Gaston e Alves, que encetou ante-ontem a sua publicação nesta Capital.

Ilustra-se o lápis extraordinario de Julião Machado; e se isso não fora o bastante para o sucesso do mercúrio o seu texto variado e bem escrito recomendaria ao apreço publico.

Nós saudamos o jovem colega desejando-lhe muita prosperidade.”

\*\*

E, por fim, a Tribuna:

Temos sobre a mesa o n. 2 d’*O Mercurio* publicação diária do Magazine Mercurio e propriedade da firma “Gaston e Alves”

O leitor não nos acreditara, mas digamos a verdade. O novo colega é resultado de um arrojo admirável nos tempos que correm e nesta terra da indiferença. Jornal dedicado ao comércio é, entretanto, genuinamente artístico quer no texto escrito por pessoas experimentadas, quer na parte ilustrada, que é grande e a cargo de desenhistas de nota.

A primeira gravura, que se impõe ao aplauso de quem a vê, é um finíssimo retrato de Tilde Marigliano, trabalho do distinto artista Arthur Lucas. As outras gravuras são ainda do nosso compatriota Sr. Julião Machado, que criticam os últimos acontecimentos com bastante graça.

O Mercurio acredita que “uma população civilizada como a nossa se julga,...”.

Louvamos a coragem do novo colega e a sua boa fé em relação a civilização do meio. Louvamos e só temos relativamente ao Mercurio as mais agradeveis impressões. Desejamos que a redação do Mercurio não se engane, porque ele bem merece a procura e o estímulo da população (O MERCURIO, 21/07/1898, nº 4, p. 2).

Três meses após sua inauguração, a revista apresenta uma seção intitulada *Ainda “O Mercúrio”*, na qual exhibe uma nota com as impressões sobre os seus exemplares, publicada pelo recém-criado jornal *A Bahia*. Diferentemente dos demais periódicos mencionados, este estabelece uma comparação entre *O Mercurio* e os jornais franceses *Gil Blas* e *Le Pire*, colocando em destaque a autoria dos desenhos tanto de Julião Machado, quanto de Raul Pederneiras, sem mencionar Arthur Lucas. Ao recuperar o objetivo de seu programa, aponta, ainda, que apesar do enfoque nos anúncios, as caricaturas e críticas contribuem para que a revista provoque o riso em seus leitores, dissipando a melancolia da vida.

Pedimos venia aos nossos illustres collegas d’*A Bahia* para transcrever aqui como penhôr as phrases d’animadora gentileza a nós dispensadas em seu numero de 3 de Setembro corrente:

“*O Mercurio* – Recebemos uma collecção de todos os numeros atrasados desse interessante jornal, que veio á luz em Julho passado, na Capital Federal.

Propriedade de Gaston & Alves, conta-nos elle, não nos revela o nome de seus redactores, e traz desenhos firmados por Julião Machado e Raul.

Como programma apresenta-nos o seguinte; “*O Mercurio*, com diz o seu titulo, é um diario destinado ao annuncio-reclame, que é o melhor dos annuncios.”

Seja-nos permitido dizer, porém, que o collega se esqueceu, talvez por excesso de modestia de accrescentar no seu programma: “e fazer rir os leitores a bandeiras despregadas.”

*O Mercurio* é uma folha de publicação diaria, salpicada de excellentes illustrações a penna e a côres.

E’ um mixto de *Antonio Maria*, de Bordallo Pinheiro, do supplemento illustrado do parisiense *Gil Blas* e do seu conterraneo *Le Pire*.

Caricaturas, critica politica e de costumes, são os terrenos por onde arrasta o leitor em gargalhadas.

Agradecemos a amavel visita ao jornal collega, a quem desejamos a graça da maior

longevidade para alegria de todos os peregrinos desta melancólica viagem a que chamamos vida (O MERCURIO, 15/09/1898, nº 49, p. 3).<sup>136</sup>

Por ocasião da publicação do cartaz para a Cerveja Teutonia, conforme analisado na segunda seção do primeiro capítulo desta tese, essa ideia de riso também está presente em uma nota publicada na *Gazeta de Notícias*, a qual afirma ter recebido “mais um numero d’*O Mercurio*, o curioso e interessante jornal vespertino que nos tem proporcionado bem boas e sadias gargalhadas.” (O MERCURIO, 29/09/1898, nº 61, p. 2), assim como pelo *Jornal do Commercio*, o qual se refere a ele utilizando a expressão “ridendo castigat mores”, significando “rindo castigam-se os costumes”, conforme o seguinte.

As ilustrações d’*O Mercurio* de hontem são como sempre espirituosas: uma apresentação das operetas que nos traz a Companhia Tomba, assignada por Lucas; a questão Dreyfus, muito santamente moralizada por Julião Machado, e um baile em Botafogo e em muitos outros lugares, critica de costumes, assignada por Raul.

O *Mercurio* bem pratica o distico de Sauteuil

- *Ridendo castigat mores.*” (O MERCURIO, 29/09/1898, nº 61, p. 2).

Parece ser interessante notar que, no caso do cartaz mural, o humor é mobilizado como uma ferramenta de propaganda, conforme o excerto do texto publicado em *O Mercurio*, a respeito da repercussão do cartaz de Julião Machado, uma vez que ao serem tocados pela graça provocada pelo anúncio, os leitores não perceberiam que ele se tratava de uma propaganda, ao invés de uma expressão gráfica de humor, na medida em que mobilizava a sua estética.

Veem os nossos leitores que o nosso successo foi estrondoso e fica d’uma vez para sempre provado o que diziamos – **“O Mercurio” é um jornal que offerece ao commercio extraordinarias vantagens para o annuncio.**

---

<sup>136</sup>Observe-se que *A Bahia* situa temporalmente a inauguração de *O Mercurio* no mês de julho de 1898, embora na capa de seu primeiro número haja a data de junho de 1898.

Além d'este genero temos já dado mostras de como fazemos os annuncios nas nossas paginas. O leitor acceita-os sem perceber que se está annunciado, acha-lhes graça, attende aos seus dizeres, conserva-os em memoria e o annuncio, por esta suave fórma, alcança cem vezes mais o seu intento (O MERCURIO, 30/09/1898, nº 62, p. 2).

Avaliando os seus primeiros meses de publicação, *O Mercurio* publica, ele próprio, a seção *Primeiro Trimestre*, lembrando o acolhimento oferecido pela imprensa e a sua proposta arrojada e audaciosa. Considera, também, que, à parte os desafios encontrados, a existência da revista representa uma conquista, validada por sua singularidade, por expressar o desejo de um povo civilizado e por contar com o apoio do comércio do Rio de Janeiro, seu principal interlocutor, seja como anunciante, seja como público alvo.

Com o presente numero completa *O Mercurio* trez mezes de existencia.

Esses trez mezes que hoje contamos representam uma victoria; porque em parte nenhuma do mundo existe publicação congenere d'esta que vamos tentando, a custo de todos os sacrificios e trabalhos.

Quando appareceu o primeiro numero da nossa edição diaria, emprehendimento arrojado que só o desejo de progredir e o entusiasmo da nossa idade pôdem explicar, a generosa imprensa d'esta Capital como a de todos os Estados cobriram de confortantes elogios a nossa tentativa, mais por encorajamento que, confessemos, por confiança na duração d'esta empreza. Maior e mais valioso nos foi, portanto, esse acolhimento e por sua causa sentimo-nos resolutos a vencer todos os obstaculos que encontravamos a cada momento.

A par com esta expontanea prova de solidariedade, senão de excessiva bondade, veio o favôr publico, que fez crescer dia a dia a nossa tiragem da maneira a mais animadora. Faltava-nos um elemento, que era a confiança commercial, mas este appareceu enfim, e já hoje temos a satisfação de sentirmo-nos apoiado por elle.

Ainda muito nos falta, ainda estamos no inicio dos nossos ideaes, e são muitas, são enormes as difficuldades a vencer. Mas temos fé que conseguiremos superal-as e realizar os nossos intentos, provando que este jornal não foi apenas uma *audacia*, elle nasceu da civilisação do nosso meio, é consequencia do espirito de um povo que [ilegível] progresso sendo atrazado e [ilegível] pretendemos ser exemplares [ilegível] espirito e adiantamento, caso unico n'uma terra sem cultura e sem gosto. Se existimos é porque o povo quer. (O MERCURIO, 30/09/1898, nº 62, p. 2).

Para finalizar, parece ser importante destacar que a partir da segunda quinzena do mês de outubro de 1898, especificamente do número 75, *O Mercurio* passa a ser uma publicação diária ilustrada sob a propriedade de Fernando Adamczyk & C., com uma nova estrutura de capa, tanto em relação ao cabeçalho, o qual não avança mais em direção ao espaço reservado à imagem e ao texto, quanto em torno da disposição das colunas, que incidirá, necessariamente, sobre a presença da arte.



**Figura 168.** *O Mercurio*, 17/10/1898, nº 75, p. 1.



**Figura 169.** *O Mercurio*, 18/10/1898, nº 76, p. 1.

*O Mercurio* apresenta-se hoje, completamente reformado no seu formato e no seu texto.

Desde o seu primeiro numero, mesmo quando lançavamos as bases da sua publicidade, era idéal que acariciavamos com todos os enthusiasmos da nossa alma ainda não esmorecidos pelo scepticismo da experiencia, tornal-o folha noticiosa, mas attrahente, impressionantemente nova, de maneira a preencher todos os fins de uma leitura da tarde e, como tal, além do rigor e apuro do noticiario, offerecer a mais completa diversão de espirito áquelles que a auxiliassem com os seus favores; em summa, um diário imprescindivel a uma população civilisada.

Para tanto tínhamos que tomar responsabilidades que nos intimidavam.

Ao nosso lado, porém, sentimos auxilios desinteressados e expontaneos, dedicações de que jámais nos esqueceremos, e o prestimoso concurso de ennobrecedoras sympathias.

Resolvemos, pois, aproveitar estes elementos e dar o nosso golpe de audacia, porque o jornal que hoje apresentamos ao publico é, incontestavelmente, uma temeridade em que entram todos os nossos sacrificios. E para avaliar-se da sua grandeza, que é purificada nas nobres aspirações do progresso, confiamos na intelligencia dos que nos lerem, juizes imparciaes do labor, da força de vontade e mesmo diremos - da abnegação que este empreendimento representa.

Que elle, por sua natureza, seja futuroso ninguem o contestará, procurando comprehendello; mas, também, ficará na convicção de todos que a sua victoria só poderá ser alcançada por uma suprema concordancia de energias, talvez de felicidades.

Bem conhecemos as dificuldades que elle encontrará, bem sabemos da bruteza das resistências que se nos antojarão, mas o nosso idéal é maior que a móle dos obstaculos. Para vencel-a teremos o nosso trabalho, teremos o apoio dos nomes brazonados nas gloriosas lides

do jornalismo, que nos será prestante; teremos, sobre todas as tentativas da descrença, a pureza ciborial da Fé que nos anima, da Fé que nos levanta.

E o publico que tão generosamente nos tem acolhido e alentado dar-nos-ha, ao certo, a recompensa d'este esforço. (O MERCURIO, 17/10/1898, nº 75, p. 1).

Tal mudança havia sido anunciada no número anterior, em um texto direcionado aos leitores de *O Mercurio*, intitulado “Aviso importante”, assinado pela Administração.

Na proxima segunda-feira, 17 do corrente, entra “O Mercurio” em nova phase.

Com o n. 75 passa “O Mercurio” a ser folha noticiosa.

Procuramos envidar todos os esforços para tornar o seu noticiario o mais satisfatorio possivel, com o concurso de uma completa secção de telegrammas, já confiada ao criterio de zelosos correspondentes europeus e americanos, já auxiliada pelo perfeito serviço de uma importante companhia telegraphica.

A sua parte illustrada, que obedecerá, com vantagens para o leitor e para o noticiario, ao novo formato, continúa a cargo dos reputados desenhistas que teem, brilhantemente, levantado os creditos d'esta folha.

A sua parte litteraria, mais desenvolvida, tambem continuará sob o intelligente e inexcedivel cuidado dos seus actuaes redactores.

“O Mercurio” ganhará com a reforma um notavel desenvolvimento do texto, aproveitado para os importantes assumptos de industrias, commercio, agricultura e lavoura, especialidades que formam variado noticiario e cuidadas secções semanaes.

Os assumptos militares, relativos á profissão, constituirão também secções especiaes, uma vez por semana.

Contando com o prestimoso concurso de consideradas pennas, não só para estas especialidades como para as questões politicas,

economicas, sociaes e de administração privada, “O Mercurio” tem em vista tornar-se uma folha diaria de imprescindivel leitura, esperando da protecção do illustrado e generoso publico d’esta capital o apoio que tão bondosamente lhe tem até hoje dispensado.

Sem augmentar o seu preço de venda avulsa o nosso jornal prehencherà os fins de uma folha noticiosa, caprichosamente feita, e os fins de uma illustração diaria como até aqui tem sido.

Segunda-feira, 17 do corrente, ás 2 horas da tarde a nova edição do “O Mercurio” será entregue ao publico (O MERCURIO, 15/10/1898, nº 74, p. 2).

Além destes textos que informam e procuram justificar a mudança ocorrida no programa editorial e no projeto gráfico da revista pela ideia de progresso, outros dois, publicados nos números seguintes, também com um tom melancólico são direcionados aos leitores e aos colegas da imprensa. No primeiro deles, *O Mercurio* comenta as imperfeições do primeiro número reformulado e esclarece que não houve uma redução da parte ilustrada, mas, sim, do tamanho das ilustrações. No segundo, sugere um ressentimento em relação à existência de comentários negativos.

Não foi tão completo, quanto desejamos, o nosso numero de hontem.

Difficuldades, que são facilmente comprehendidas pelos que vivem neste arduo trabalho de imprensa, vieram, oppôr-se aos nossos intentos; mas, o publico, generosamente nos desculpará porquanto as imperfeições, que tivemos embora desculpaveis, não dependiam unicamente do nosso esforço.

Aproveitamos o ensejo para dizer aos leitores que não houve redução da parte illustrada e sim do tamanho das illustrações e, como ainda não é este o formato definitivo d’*O Mercurio*, maior será, com o tempo, se a felicidade nos ajudar, a sua apreciada colaboração desenhada. (O MERCURIO, 18/10/1898, nº 76, p. 1).

Dizia-se por ahi uma porção de cousas a nosso respeito. A legenda avultava.

Uns affirmavam que a machina d'*O Mercurio* cedera á pressão de uma tiragem forçada, demonstrando que ás vezes o ferro é banana, e eram os que costeavam mais rumo pela Verdade;

Outros sussurravam cousas feias, conjecturas mentirosas que a perversidade chocava, e não sentiam a menor contracção de remorsos, nenhuma gotta de sangue nas faces;

Mais outros piscavam d'olho, á garoto, e sorriam fiados de suas experiencias para griphar subtilezas de retencias...

Nós, por nossa vez, poderíamos expôr o occorrido em tres columnas compactas e sensacionaes, entremeadas de citações latinas e gregas, embasbacando os povos com o nosso fecundo eruditismo, mas julgamos melhor, mais digno e menos abusivo da paciencia do leitor que deve andar esfaldado com tanta sujeira jornalística, não dizer cousa alguma. Cada qual que julgue o que entender.

O caso importante, o acontecimento, aqui está – voltamos á nossa lide mais encorajados do que nunca e iremos por diante... graças á nossa vontade e á nossa alegria.

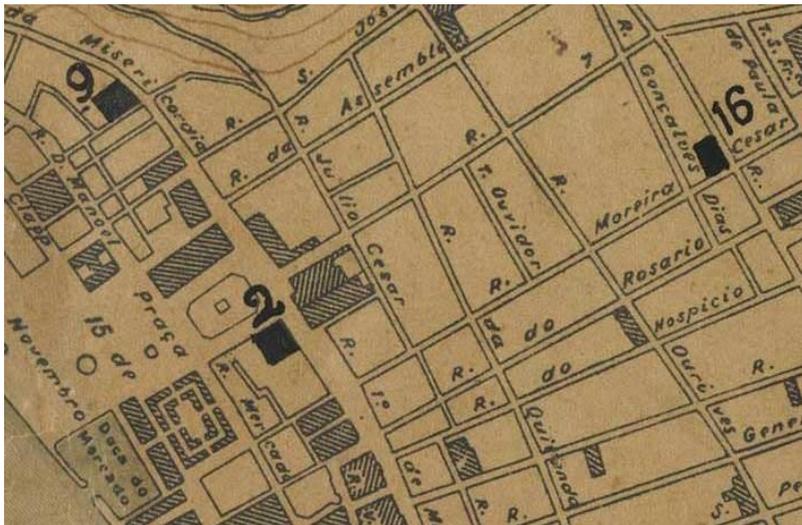
Ora, ahi teem.

E é só isto.

(O MERCURIO, 07/11/1898, nº 78, p. 1).

Observamos, contudo, que tanto na revista *A Cigarra* quanto na revista *O Mercurio*, os programas editoriais e os projetos gráficos orientam o conteúdo e a disposição dos textos e imagens publicados, correspondendo, respectivamente, na primeira, aos temas da vida cotidiana e, na segunda, aos do comércio, indústria e artes. Desta forma, a Arte do Espetáculo está presente em imagens que cumprem a função de crônica, caso da *chronica theatral* na revista *A Cigarra*, e de propaganda estética e comercial, caso do cartaz artístico e do cartaz mural na revista *O Mercurio*. Essas finalidades parecem estar diretamente ligadas à localização dos escritórios das revistas, situados, respectivamente na Rua Ouvidor, nº 115, depois renomeada de Rua

Moreira Cesar, e Rua da Assembleia, nº 44, próximos ao ponto dois na planta seguinte.



**Figura 170.** Detalhe da Planta da Cidade do Rio de Janeiro em 1902.

Assim como as revistas francesas mencionadas na terceira seção do primeiro capítulo, *Gil Blas*, *Le Pierrot*, *Le Chat noir*, *Le Mirliton* e *Le Courier français*, localizadas em Monmartre, representavam o imaginário e as sociabilidades do bairro parisiense em seus textos e desenhos, as revistas *A Cigarra* e *O Mercurio*, coincidindo com a região em que se situavam o centro cultural e o comercial do Rio de Janeiro, por meio da presença da Arte do Espetáculo dialogavam com o ambiente em que estavam imersas, no qual se revelavam aspectos da vida mundana e comercial da cidade. Como espaço expositivo figurado da arte gráfica, a sede das revistas pode ser compreendida como o lugar em que os programas de curadoria e os projetos de expografia eram definidos e executados. Como uma extensão daquele espaço, a revista, em sua materialidade, levava à circulação, pelas ruas do centro histórico da capital federal, uma exposição temporária da arte e da sociedade do espetáculo, sendo esta compreendida a partir de Chrisophe Charle (2012, p. 19-20).

Como há de se entender essa expressão? Não como o engenhoso patchwork ideológico

retalhado por Guy Debord no livro epônimo,<sup>1</sup> mas como a verdadeira sociedade do espetáculo em toda a sua dimensão social, política e cultural. Uma sociedade completa, ‘de alto a baixo’, ou melhor, do palco ao porão, do público aos bastidores, das estrelas, dos atores principais e dos empresários milionários ao mais ínfimo maquinista ou figurante. Uma sociedade na qual proletários e ricos convivem, bem ou mal, no palco e na plateia. Uma sociedade temporária, inapreensível, baseada no empilhamento dos grupos de espectadores, da orquestra às galerias, dos camarotes à plateia e interagindo com a sociedade imaginária das peças representadas.

No caso do Rio de Janeiro, no final do século XIX, essa sociedade do espetáculo seria caracterizada pela vida noturna e festiva, apreendida na *chronica teatral* e no cartaz artístico, e pelas práticas de lazer e divertimento, como o consumo de cervejas<sup>137</sup>, que o cartaz mural divulgava: expressão de uma modernidade do Rio de Janeiro.

### 5.3 CRÍTICA E HUMOR: A ARTE NOVA NA *REVISTA DA SEMANA* (1900) E *O MALHO* (1902)

Inaugurada no ano de 1900, a *Revista da Semana* teve seu primeiro número publicado em um domingo, no dia 20 de maio, com valor de 300 réis, conforme indicam as informações na capa do exemplar de sua terceira edição, a qual apresenta uma fotografia quase de página inteira, oferecida por Bastos e Dias, como um registro das “Festas do IV Centenário”, seu título, com foco no “monumento comemorativo do descobrimento do Brazil, trabalho do escultor Rodolpho Bernardelli. Vista da praça da Gloria no dia 3 de Maio” (*REVISTA DA SEMANA*, 20/05/1900, nº 1, p. 1), de acordo com a sua legenda. Diferentemente das revistas anteriormente analisadas, a *Revista da Semana* adotava como padrão para a estrutura da página de capa um

---

<sup>137</sup> Sobre a cerveja como um entretenimento, veja-se: MELO, Victor Andrade de.; SCHWAN, Thaina Pacheco. *Bebida, comida e entretenimento: as fábricas de cerveja no Rio de Janeiro (1856-1884)*. Trabalho apresentado no VII Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções. São Paulo, 2014.

cabeçalho reduzido, localizado abaixo da inscrição “fotografias, vistas instantâneas, desenhos e caricaturas” na parte superior direita, a qual explicaria a ênfase no espaço dedicado à imagem de capa, três terços da página, acompanhada de título e legenda, assim como de seu interior, ocupando, com alguma variação, todas as páginas da revista, e confirmando a sua proposta de ser um órgão de informação de caráter ilustrado, conforme apresentado na primeira seção *Simplex apresentação*.

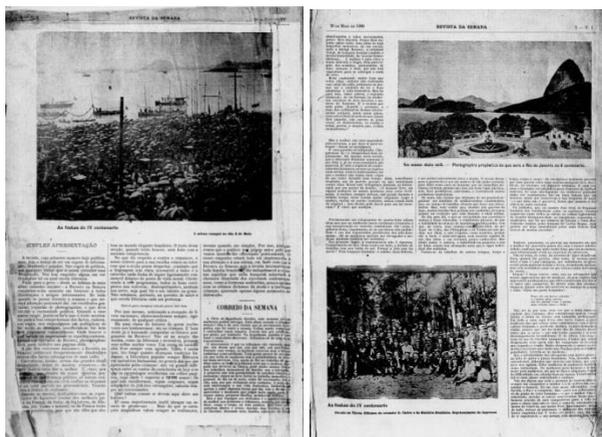
A revista, cujo primeiro numero hoje publicamos, tem o desejo de ser um organ de informaçao, illustrado e popular. Não cogita de politica, sob qualquer fórma que se possa entender essa designaçao. Não tem empenho algum em ver triumphar tal ou qual escola litteraria (REVISTA DA SEMANA, 20/05/1900, nº 1, p. 2).



**Figura 171.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 1.

No formato de oito páginas, as imagens receberam, então, um destaque particular nesta revista. Nas páginas de número 2 e 3, por exemplo, inicialmente apresentam-se três colunas de texto intercaladas com imagens ajustadas a este padrão. No caso daquela de número 2, a legenda da fotografia indica que o tema do registro trata-se do mesmo da imagem de capa, “As festas do IV centenário”, destacando particularmente “A missa campal no dia 3 de Maio” (REVISTA DA SEMANA, 1900, nº 1, p. 2). Nesta página há outra seção, intitulada

*Correio da Semana*, abordando a temática das mulheres na vida pública, em um texto que se estende até a página 3. As fotografias, por sua vez, não estão articuladas ao texto, mas, sim, às fotografias das páginas anteriores, sendo a primeira, situada na parte superior, uma vista para o Morro da Urca, com a legenda “No anno dois mil. – Photographia prophetica do que será o Rio de Janeiro no V centenario”, e, a segunda, o registro de um “pic-nic na Tijuca”, com oficiais e representantes da imprensa, conforme indica a legenda.



**Figura 172.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 2.

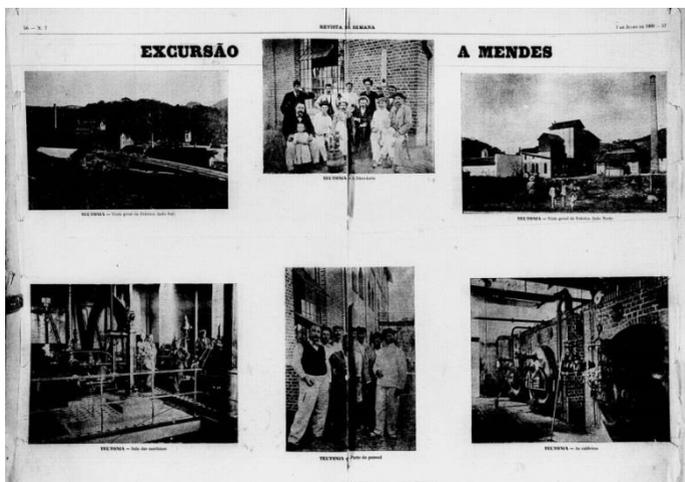
**Figura 173.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 3.

Tal ausência de relação entre os textos publicados e as imagens com temática do centenário pode ser compreendida a partir de seu programa, pois o objetivo da revista era oferecer ilustrações e artigos sobre os acontecimentos relevantes da semana por meio de gravuras e fotografias que seriam complementadas, quando necessário, por textos escritos, na medida em que a fotografia surgia naquele momento como uma forma de arte capaz de registrar os fatos e servir de documento fidedigno, inclusive para a base dos desenhos, devido “a sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências)”, conforme destaca o historiador Boris Kossoy (2001, p. 27). Nesse sentido, entendemos que as fotografias independiam de textos para serem compreendidas.

Feita para o povo – desde as infimas ás mais altas camadas sociaes – a REVISTA DA SEMANA empenhar-se-ha sómente em fornecer a

todos ilustrações e artigos interessantes. De tudo quanto se passar durante a semana e que mereça atenção procurará dar, em excellentes gravuras, copiadas de fotografias, o que deva excitar a curiosidade publica. Quando o caso assim exigir, juntar-se-ha a isso o texto necessario para a boa compreensão dos factos, embora, em regra, nos empenhemos em multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem commentarios. Onde houver o que agrade ou impressione os espiritos curiosos, haverá um operador da REVISTA, photographando-o, para incluil-os nas paginas dela (REVISTA DA SEMANA, 1900, nº 1, p. 2).

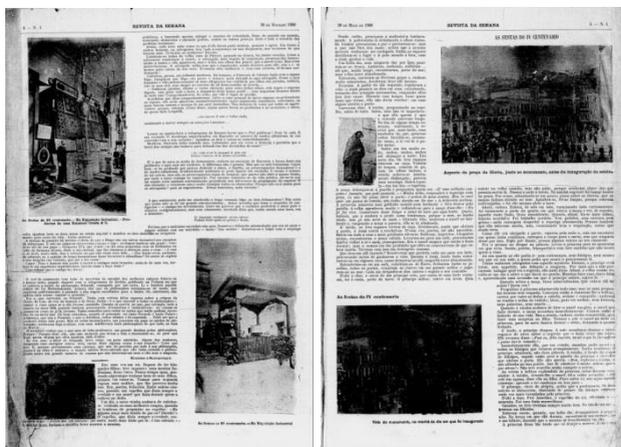
Nas páginas 4 e 5 do número 7, por sua vez, observamos que as imagens passam a predominar em detrimento do texto, como na estrutura de *A Cigarra* e *O Mercurio*, embora inicialmente, no primeiro número, houvesse nestas páginas duas colunas com imagens.



**Figura 174.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 7, p. 4 e 5.

Na página de número 4, o texto da seção *Correio da Semana* continuava e encerrava-se com a assinatura do escritor Medeiros e Albuquerque (1867-1934). As fotografias também dizem respeito à festa do centenário, sendo duas delas referentes à Exposição Industrial e a outra, sem legenda, possivelmente relacionada ao texto que se iniciava e

se estendia à página 5. As demais imagens, fotografias, referem-se ao registro da Praça da Glória, antes da inauguração do referido monumento de Bernardelli e no dia seguinte a ela. É importante notar que tais fotografias, ocupando o espaço das duas colunas, separavam-se do texto, não por meio de uma divisão com traço, mas de um recuo, que, deixando um espaço em branco, funcionava como sua moldura.



**Figura 175** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 4.  
**Figura 176.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 5.

Da mesma forma que a revista apresenta temas de acontecimentos nacionais, como a comemoração do centenário do “descobrimento” do Brasil, por possuir um caráter internacional dedica-se também a registrar acontecimentos de outros países, particularmente da França, o que explica, por exemplo, a ampla cobertura a respeito da Exposição Universal de 1900, “um fato estrangeiro de mais vulto”, conforme assinalado na primeira seção do terceiro capítulo desta tese, por meio de fotografias e charges. Apesar de destacar a presença de caricaturas visando uma crítica dos costumes, no primeiro número da revista fica expressa a predominância da fotografia em relação às expressões gráficas de humor, uma vez que nele não fora publicada nenhuma caricatura, charge ou cartum, o que pode ser explicado pelo interesse da revista no caráter documental dos acontecimentos e menos no de crítica, em um sentido mais amplo, na medida em que possuía um “programa de indiferença política”.

A par dos successos nacionaes, a REVISTA DA SEMANA publicará frequentemente illustrações ácerca dos factos estrangeiros de mais vulto. Caricaturas, modas, scenas das grandes obras dramaticas, peças de musica, romances – de tudo buscaremos dar o melhor. E’ claro, por exemplo, que dentro do nosso rigoroso programma de indiferença politica, as nossas caricaturas nunca terão em vista exaltar ou deprimir tal ou qual partido ou personalidade. Visarão antes a critica dos costumes.

Quanto ás modas, multiplicaremos as reproducções de figurinos tirados dos melhores jornaes da França, da Italia, da Inglaterra, da Allemanha, etc. Como é natural, os da França terão nossa predilecção, pois que são elles que dão tom ao mundo elegante brasileiro. O texto dessa secção, quando texto houver, será feito com a maxima competência (REVISTA DA SEMANA, 20/05/1900, nº 1, p. 2).

As páginas de número 6 e 7 que, em geral, apresentavam imagens de página inteira, no seu primeiro número estão divididas por um traço, respectivamente, em três e duas colunas, intercaladas com imagens.



**Figura 177.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 8, p. 7.

Na página de número 6, por exemplo, há a continuação de um conto com uma ilustração, além de um texto assinado por Medeiros e Albuquerque, intitulado “Para não fazer um mandrigal” e, outros, intitulados “Um sonho prophético”, sem assinatura, que se estende à página de número 7, e “Anno dois mil”, de Urbano Duarte (1855-1902), referente à temática da cidade e seu processo de modernização. As fotografias desta página dizem respeito novamente ao pic-nic realizado na Tijuca, ao momento de inauguração da estátua na praça da Glória, com vista para o pavilhão presidencial, e à Exposição Industrial, sendo a parte inferior direita da primeira sobreposta sobre a parte superior esquerda da segunda, sugerindo uma relação entre ambas, no que diz respeito ao tema.



**Figura 178.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 6.

**Figura 179.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 7.

No que se refere aos textos de Medeiros e Albuquerque e de Urbano Duarte, podemos inferir que integram a revista, pois, estariam de acordo com o seu programa, bastante específico em relação aos requisitos de seleção. Nem sempre mobilizados para comentar as imagens, os textos apresentam independência em relação a elas e deveriam atender aos critérios de interesse, bem como de inserção na proposta de indiferença política, segundo a qual o enfoque recairia sobre contos e romances, com uma linguagem clara e acessível, moralmente não censurável. Segundo o programa, Medeiros e Albuquerque e

Urbano Duarte podem ser considerados, então, bons escritores e, independentemente da escola literária a qual estivessem filiados, autores agradáveis, uma vez que a revista não primava por nenhum gênero, considerando, apenas, que “fora o gênero chato, todos os gêneros são bons”, em uma referência à frase de Voltaire. Ao considerar esses critérios, a revista estende o seu alcance a um público mais amplo, na medida em que evita possíveis dissonâncias políticas e literárias.

No que diz respeito a contos e romances, o nosso critério para a sua escolha estará no interesse que a acção possa despertar, contando que a linguagem seja clara, acessível a todos e o entrecho nada tenha de siquer ligeiramente censuravel debaixo do ponto de vista moral. Obedecendo a este programma, todos os bons escriptores nos conveem ; desrespeitando-o, nenhum nos serve, seja qual fôr o seu talento ou genio. Não entramos, portanto, na questão de saber a que escola litteraria cada um pertence:

*Hors le genre ennuyeux tous les genres sont bons.*

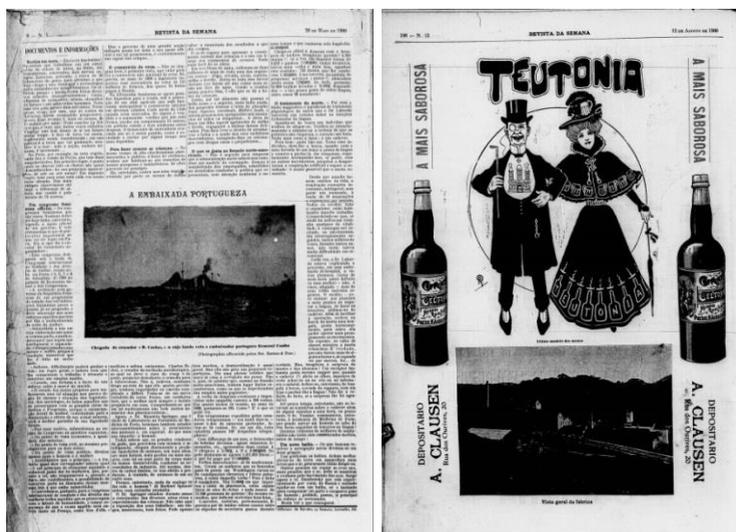
Por isso mesmo, noticiando a recepção de livros nacionaes, abster-nos-hemos sempre, rigorosamente, de qualquer critica (REVISTA DA SEMANA, 20/05/1900, nº 1, p. 2).

Na página de número 8, por fim, observamos que, inicialmente, no primeiro exemplar, esta apresentava quatro colunas com texto e uma imagem centralizada no centro da página. Uma das notas, intitulada “Navios em terra”, relaciona-se diretamente com a imagem, uma fotografia oferecida novamente por Bastos e Dias, cujo título “A Embaixada Portuguesa” refere-se justamente à chegada do embaixador General Cunha. Tal evento fora noticiado na referida matéria que surgia para complementar a foto, estabelecendo uma relação denotada pelo próprio título da seção, *Documentos e informações*, o que aponta para as características atribuídas, respectivamente, à imagem e ao texto, e, mais especificamente, à fotografia e à notícia, conforme o seguinte excerto.

A fotografia acabou por se tornar essencial na reportagem, e quem melhor soube usar o recurso

em seus primórdios foi a *Revista da Semana*, de 1900. Seus editores mandavam fotografar, em estúdio, simulações de crimes para alimentar as páginas policiais. Mas também se saía à rua para fazer reportagens fotográficas (A REVISTA no BRASIL, 2000, p. 44).

Mais tarde, no entanto, ocorre uma mudança, na medida em que verificamos a predominância da imagem em detrimento do texto, a exemplo da página 8 do número 13, que apresenta somente fotografias e desenhos, cumprindo a função de anúncios, como na revista *O Mercurio*.



**Figura 180.** *Revista da Semana*, 20/05/1900, nº 1, p. 8.

**Figura 181.** *Revista da Semana*, 12/08/1900, nº 13, p. 8.

Diferentemente de outras revistas, a *Revista da Semana*, conforme assinalado, voltava-se para um amplo público leitor, que contemplava “toda a família brasileira”, desde “os espíritos curiosos”, “as formosas senhoritas”, até as “crianças travessas”, às quais podemos inferir, destinavam-se os contos, como o do primeiro número, definidos como “contos da carochinha”. De modo mais geral, finalizando o seu programa de apresentação, a revista afirma atender especificamente aos que buscavam a “crônica ilustrada dos sucessos contemporâneos”, reiterando o seu caráter ilustrado.

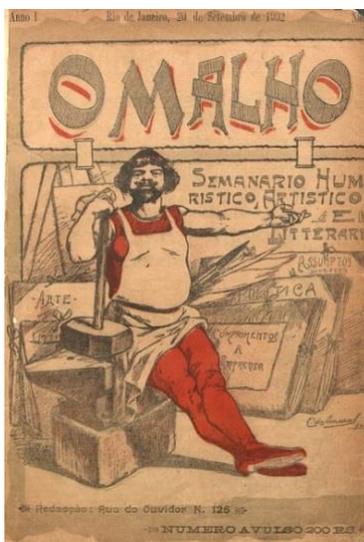
Ha uma classe de leitores de quem muitas vezes nos lembraremos: são as crianças. E' bom desde já ir buscando conquistar os futuros assignantes da REVISTA! Não só na secção das modas, como na litteraria e recreativa, pensaremos nellas muitas vezes. Um conto da caróchinha lê-se sempre com agrado. Tanto é assim que, tão longe quanto alcançam tradições humanas, a litteratura popular sempre floresceu em narrativas fantasiosas, no genero das que são apreciadas pelas crianças: não vai grande differença entre os contos da caróchinha de hoje e os que os egyptologos recolheram em velhos papyros, cuja idade é superior a 10.000 annos ! Os que nós escolhermos, sejam originaes, sejam adaptados do *folk-lore* estrangeiro, saberão sempre ser interessantes.

Que outras cousas se devem aqui dizer aos leitores? E' uma impertinencia inutil alongar um rosario de promessas... Mais do que as intenções magnificas, valem sempre as realizações, mesmo quando são simples. Por isso, nós queremos que o publico nos julgue antes pelo que vamos mostrar-lhe effectuado praticamente. O nosso empenho estará todo em impôrmo-nos á sua attenção e á sua estima, em fazer com que a REVISTA DA SEMANA seja a revista necessaria em toda familia brasileira, tao indispensavel a curiosos espíritos que nella busquem sobretudo a chronica illustrada dos successos contemporâneas, como a formosas senhoritas, preocupadas com os ultimos dictames da moda e a travêssas crianças, querendo apenas alguns momentos de distração (REVISTA DA SEMANA, 20/05/1900, nº 1, p. 2).

Diante deste programa editorial e projeto gráfico, notamos que a presença da arte ocupava um importante espaço da revista, reservado às imagens: fotografias, gravuras e expressões gráficas de humor. Particularmente no que se refere à Arte Nova, a importância atribuída à fotografia na *Revista da Semana* nos permite compreender tanto o contexto de produção da série de charges elaborada por Raul Pederneiras, quanto sugerir o motivo pelo qual tal estética não teria sido levada adiante. Publicada no momento em que se reportavam os eventos

da Exposição Universal de 1900, supomos que *As Decorativas* tenham sido criadas tomando-se como referência as fotografias daquele certame, em que possivelmente se apreendia a divulgação da *Art Nouveau* na França. Isso teria sido feito no sentido de apresentar uma leitura dos acontecimentos registrados e não uma inovação estética, considerando-se que havia uma hierarquia dos gêneros, segundo a qual a fotografia sobrepujava a caricatura devido ao seu caráter documental e se constituía ela própria na principal novidade artística da época. Por outro lado, dois anos mais tarde, notamos uma inversão nesta hierarquia dos gêneros em outra revista, o que nos permite refletir sobre a relação entre a presença da Arte Nova na arte gráfica e o momento histórico em que ela emerge.

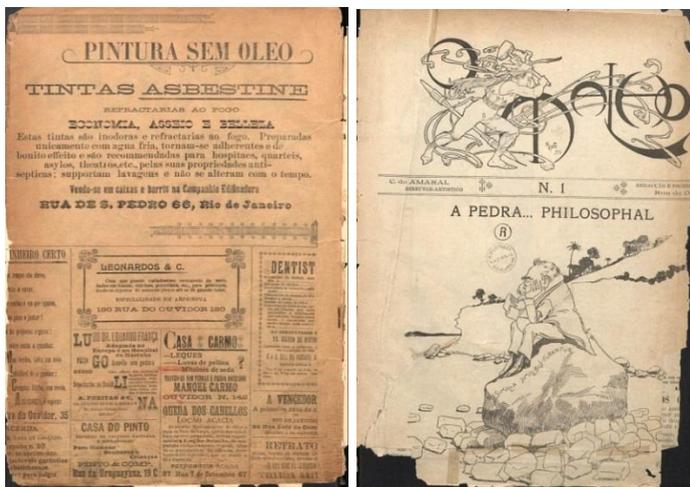
Contendo dezoito páginas, o primeiro número da revista *O Malho*, comercializado ao custo de 200 réis, fora publicado no dia 20 de setembro de 1902, como um semanário humorístico, artístico e literário, que trataria de assuntos como arte, literatura e política, segundo as informações apresentadas na capa, com um desenho de Crispim do Amaral (1858-1911), oferecendo os cumprimentos da revista à imprensa.



**Figura 182.** *O Malho*, 20/09/1902, nº1, p. 1.

A contracapa, publicada na página 3, por sua vez, apresenta em seu cabeçalho, acima de uma charge que ocupava a maior parte da

página, o seu dístico, assinado por Calixto Cordeiro. Diferentemente da revista *A Cigarra* e, assim como nas revistas *O Mercurio* e *Revista da Semana*, a capa não apresentava duas colunas destinadas ao texto e à imagem, mas todo o seu espaço a esta última. Entre elas, a página de número 2 destinava-se exclusivamente aos anúncios, em formato de texto, dispostos em quatro colunas a partir da metade dela, sinalizando o intuito de trazê-los ao seu interior, como em *O Mercurio*.



**Figura 183** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 2.

**Figura 184.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 3.

A ausência de imagens especificamente neste anúncio, pode ser explicada pelo fato de que nem a propaganda comercial e, tampouco, a estética do cartaz artístico se constituíam em focos da revista, como no caso de *O Mercurio*. Ao contrário, embora estivesse apoiada na semelhante ideia de não possuir um programa, a própria revista sugeria ter todos, deixando saber que possuía o objetivo de ridicularizar tudo o que estivesse ao seu alcance, conforme indica o seu programa de apresentação, em que se afirmava o seu caráter iconoclasta. Sinônimo de “bigorna”, mas também de “bater ferro”, o título da revista permitia antever o seu intento.

*O Malho*. – E’ de praxe que um jornal que se apresenta desfie perante o leitor boquiaberto um rosario de promessas a que se chama pomposamente – o programma. Iconoclasta de

nascença, o *Malho* começa por atacar e destruir a praxe: não tem programma. Ou, mais exactamente, tem todos, como o seu nome bem o indica: elle é o *Malho*; tudo que passar a seu alcance será a bigorna (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 4).

Em razão disso ambas as imagens, da capa e contracapa, apresentam um personagem com uma marreta, personificando a revista *O Malho*. O primeiro deles será retomado em outros momentos, como na charge intitulada “Impostos interestadoaes”, acompanhada da seguinte legenda: “- Nessa pouca vergonha dos impostos estadoaes é que é preciso malhar! Mettam na bigorna as taes alfandegasinhas!” (O MALHO, 25/10/1902, nº 6, p. 12), enquanto o outro terá um de seus elementos recuperados em um desenho de capa da revista, em que a pena, instrumento do artista para a elaboração dos desenhos, é associada à revista. Assim, notamos que tanto as expressões gráficas de humor, distribuídas nestas e em outras páginas, quanto as seções *Bigorna*, *Malhando*, assinada por O Malhão, e *Piadinhas*, seriam criadas e mobilizadas para executar o programa da revista.



**Figura 185.** *O Malho*, 25/10/1902, nº 6, p. 12.

**Figura 186.** *O Malho*, 27/12/1902, nº 15, p. 1.

Nas páginas de número 4 e 5, diagramadas em duas colunas separadas por um traço, assemelhando-se mais à estrutura das páginas de número 6 e 7 da revista *A Cigarra*, os textos e imagens, assim como

nas páginas de número 6 e 7, aparecem em uma relação variável de complementariedade com o objetivo de provocar o humor, a exemplo do texto publicado ainda no número 1 da revista, localizado abaixo da charge “A luz da Lua”.



**Figura 187.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 4.

**Figura 188.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 5.

O caso passaria em silêncio, se o *Malho* não aparecesse agora para mostrar que também é alho e tras no programma dizer a verdade, verdadeira, inteira, mettendo n'um chinello os collegas que ultimamente têm apparecido com o mesmo programma, mas respeitando sempre esta outra verdade : nem todas as verdades se dizem, principalmente quando se trata do Cava...nellas.

A imprensa que mamma, e a que não mamma, não soube do caso que traz a policia em movimento ha muitos dias, ainda que seja advogado de Cavanellas um jornalista que é director de uma das folhas mais abelhudas que tem havido nesta terra, e por isso o *Malho* deixaria de cumprir o seu programma se não empurrasse a marreta nessa grossa patifaria; e portanto lá vae obra (*O MALHO*, 20/09/1902, nº 1, p. 5).

No que se refere à caricatura, o seu papel seria bem expresso, por exemplo, na página de número 6 do primeiro número da revista, em um texto assinado por Valerio Mendes (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 6), intitulado “Ode á caricatura”. Escrita em quatro estrofes, esta ode, como é próprio do gênero, inicia com uma exaltação à caricatura, em que se coloca em evidência o seu caráter de desvestir a “sisudez casmurra”, termo também empregado por Machado de Assis na obra Dom Casmurro (1899) para qualificar o seu personagem principal. Em um segundo momento, apresenta-se a sua filiação a outros gêneros e formas de expressar o humor, como “Traço”, “Risada”, “Sarcasmo”, “Ironia”, “Troça” e “Assobio”, sendo utilizado para isto, além das letras maiúsculas que indicam nomes próprios, o recurso de figuras parentais, como “filha”, “sobrinha” e “prima”, também empregado nos versos da parte IV, por meio dos termos “mãe”, “irmã” e, em outro grau de afetividade, “amiga”, respectivamente, em relação ao desenho, à canção e à literatura.

Em seus versos são ressaltadas, ainda, as características e funções da caricatura: consoladora, serviria de conforto, apaziguaria sofrimentos, desfaria injustiças e defenderia a liberdade humana; augusta, como uma ave de rapina, provocaria com suas “garras de ouro” e “bico de diamante” os perversos e tiranos, destruiria reputações de santos, imperadores, ministros, Deus e deuses, como Olimpo, produzindo “bombas de riso”, o que pode ser entendido, nos termos de Romualdo (2000, p. 45), como o “destronamento da autoridade por meio do riso”. Recuperada, por fim, a partir de sua relação com autores e artistas de diferentes tempos que dela se ocuparam, como François Rabelais, Leonardo Da Vinci, os irmãos Carraccio e Michelangelo, a caricatura seria venerada por ser “irreverente”, “intrépida” e “indomável”, capaz de castigar os vícios e corrigir os costumes por meio do riso, uma ideia que remete à referida expressão em latim, *ridendo castigat mores*.

## I

Achlamyde sombria desvestindo  
 Com que ao Bom Senso e a sisudez casmurra  
 Quotidianamente sacrificio  
 Banzeiro e somnolento,  
 Lepido cinjo o saio auri purpureo  
 E a leve camiseta de bretanha,  
 E de rosas e lyrios coroada  
 A cabeça, que os annos salpimentam  
 Venho carmes e lóas a offertar-te  
 Caricatura augusta!

## II

Nobre filha do Traço e da Risada,  
 Sobrinha do Sarcasmo e da Ironia,  
 Prima da Troça e neta do Assobio,  
 E's o alivio supremo dos que soffrem,  
 Dos perseguidos e desam parados,  
 Dos que têm fome e sede de justiça.  
 Salve, Consoladora!  
 Ave maravilhosa, hybrida, estranha,  
 De garras de ouro e bico de diamante,  
 Receiam-te os ataques os perversos  
 E os tyranos de pávidos fogem.  
 Ave, Caricatura!

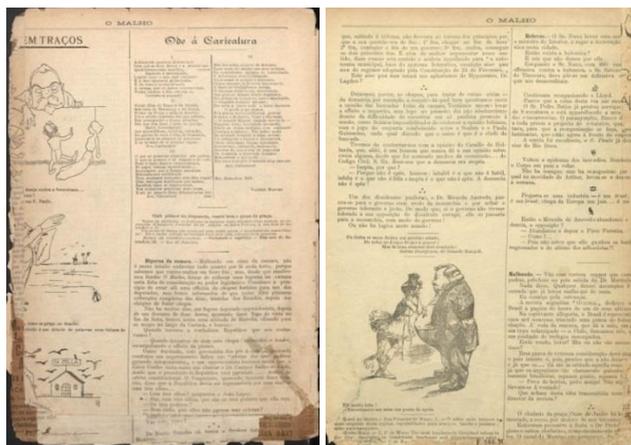
## III

O que as palavras exprimir não podem,  
 O que ás pennas e ás lingoas a lei veda  
 Pode o lapis dizel-o impunemente,  
 No papel branco saracoteando...  
 Reputações que o Tempe cauteloso  
 Morósamente solidificara  
 Num momento desfazeus com dois traços!  
 Pões verrugas sacrilegas nos santos,  
 Zarolhos fazes os imperadores,  
 Nos ministros penduras rabo-levas  
 E até do proprio Deos brincasleo'as barbas!  
 Ave, caricatura!

## IV

Mãe das artes, origem do desenho,  
 Foste irmã da canção nas eras priscas,  
 No symbolismo egypcio és encontrada,  
 O fetichismo desmoralizando.  
 Veneraram te gregos e romanos.  
 Cicero amoute o *scurras consularis*,  
 E foste de tristophanes amiga.  
 O Olympo debochaste, irreverente.  
 Nos graves deuses dando piparotes.  
 Em pedra, em bronze, em outro trabalhaste,  
 O vingador ridiculo atirando,  
 Por toda a parte onde a tolice humana  
 O gordo papo alçava.  
 Pr'a gloria tua trabalharam genios:  
 Erasmo e Rabelais, Vinci e Carracio.  
 - O proprio Miguel Angelo serviu-te –  
 Papyros, telas, marmores lavrando.  
 Rindo os vicios castigas, e os costumes

Corriges a brincar. Teu nobre peito  
 De Juvenal hospeda a alma serena.  
 E's refrigerio e abrigo á desventura  
 Odios desarmas, vingas injustiças.  
 Irreverente, intrepida, indomavel,  
 Bombas de riso atiras ás tragédias  
 Da tyrannia, a liberdade humana,  
 Defendendo e salvando.....  
 Eis-me a teos pés, bradando alegremente:  
 Ave, caricatura!  
 (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 6).



**Figura 189.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 6.

**Figura 190.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 7.

Tal função atribuída à caricatura vai ao encontro do programa da revista, segundo o qual o objetivo de provocar o riso seria entendido como o dever social de promover uma reforma dos costumes. Devido a sua importância na história do humor, assim como na revista *A Cigarra*, observamos uma referência indireta à François Rabelais, considerado o “grande ratão” no excerto seguinte, no sentido de enfatizar a importância do riso na vida humana, uma vez que, nos termos do autor, “*rire est le propre de l’homme*”.

O povo rirá ao ver como se bate o ferro nesta officina e só com isso ficaremos satisfeitos, com a tranquilla consciencia de quem cumpre um alto dever social e concorre efficazmente para o melhoramento e progresso da raça humana. Já o

grande ratão que era Rabelais anunciou gravemente esta inestimável verdade: que *rire est le propre de l'homme*. Pondo em contribuição todos os elementos necessários ao desenvolvimento do riso, ainda que se riam uns á custa dos outros e nós á custa de todos, temos prestado ao homem em geral e aos que habitam este canto do planeta, em particular, tão relevante serviço, que não haveria remedio sinão crear o governo uma medalha de merito para nos galardoar, já que a esta Republica, que também não é a que sonhámos, quando mammavamos, teve a infeliz idéa de abolir o habito de Christo, ficando totalmente desarmada para testemunhar a gratidão da patria pelos filhos que assim abnegadamente a sabem servir. Em materia de abnegação, porém, não ha ninguem que nos exceda e, já que nos mettemos nisso, iremos até o fim: faremos esta salutar reforma de costumes e numa quadra em que todos choram pitangas, estalaremos o riso são, o riso honesto, o riso proprio do homem, sem reclamarmos sequer do Sr. Campos Salles que se sujeite a apanhar mais tres duzias de descomposturas por cumprir o seu elementar dever de condecorar-nos! (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 4).

Localizada no último verso da décima que antecede o prólogo do Livro I de Gargântua e Pantagruel (2009), traduzida para o português brasileiro como “rir é próprio do homem”, na versão de Davi Jardim Júnior (2009, p. 24), e como “o riso é a marca do homem”, na de Yara Frateschi Vieira (2010, p. 59), a partir do texto de Mikhail Bakhtin (2010), tal frase estaria associada às reflexões sobre o riso, conforme aponta Saliba (2002, p. 19).

De Aristóteles a Hobbes, de Platão a Georges Bataille, foram inumeráveis e quase infinitas tentativas de conceituação do humor. Nossa cultura ocidental criou um enorme patrimônio de reflexões clássicas sobre o humor e o riso, cujo único e indiscutível mérito foi o de ter mostrado o quanto se trata de uma experiência humana muito imprecisa e na qual caberia quase tudo.

Bakhtin, por sua vez, lembra que “o riso era considerado como privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas” (2010, p. 59), uma ideia que viria da máxima de Aristóteles, recuperada por ele: “O homem é o único ser vivente que ri” (2010, p. 59). Para suscitá-lo, portanto, diferentemente da *Revista da Semana*, que não pretendia ridicularizar qualquer pessoa que fosse, *O Malho* deixava claro que mobilizaria o riso ainda que uns rissem de outros e a revista de todos. Ao promover o riso, “próprio do homem”, a revista julgava prestar um grande serviço à sociedade, pois, considerava que naquele momento vivenciava-se um período triste, “onde todos choram as pitangas”, o que converge para os temas abordados na série *As Contemplativas*, analisada no terceiro capítulo.

Podem ser consideradas expressões desse desejo de riso os desenhos das capas dos números 7 e 14 da revista, assinadas por Renato e Calixto, em que os personagens aparecem às gargalhadas com *O Malho* em mãos. Nesse sentido, parece ser importante a compreensão de Elias Thomé Saliba a respeito do humorismo, na medida em que a partir dela podemos elucidar a presença do humor no programa da revista.



**Figura 191.** *O Malho*, 01/11/1902, nº 7, p. 1.

**Figura 192.** *O Malho*, 20/12/1902, nº 14, p. 1.

Possibilitando ao sujeito representar o mundo como se estivesse representando a si próprio, o humorismo transformava-se na mais importante atitude estética, talvez a única capaz de servir de

guia naquela obscura atmosfera fin-de-siècle de ruína das noções públicas da linguagem, incapazes de acompanhar o ritmo vertiginoso das mudanças (SALIBA, 2002, p. 26).

Nas páginas seguintes, de número 8 e 9, 10 e 11, observamos que o padrão de estrutura das páginas de número 6 e 7 fora mantido, de modo que os textos dividem o espaço com as imagens, notadamente expressões gráficas de humor. Ao contrário do que observamos na *Revista da Semana*, as fotografias integram poucos exemplares, sendo que nos 15 números do primeiro ano da revista, por exemplo, elas aparecem somente nas páginas 8 do número 1, 18 do 8, 15 do 13 e 7 do 14.



**Figura 193.** *O Malho*, 20/09/1902, nº 1, p. 8



**Figura 194.** *O Malho*, 08/11/1902, nº 8, p. 18.

No primeiro caso, acima da fotografia, a revista anuncia que iria “começar a publicação de retratos e biografias de vultos esportivos”. Utilizada como um retrato, esta fotografia registra o trabalho e uma das obras de Julieta França, “uma patricia nossa, muito distincta, que estuda escultura na Europa” (*O MALHO*, 20/09/1902, nº 1, p. 8), conforme o texto que segue a imagem. Essa caracterização pode ser compreendida a partir de marcos na carreira da artista, como a sua estadia em Paris, de acordo com Ana Paula Simioni (2007, p. 250).

Na instituição, a aluna destacou-se pelo empenho e, notadamente, por ter sido a primeira artista do sexo feminino a cursar as aulas de modelo vivo; em 1900, obteve o mais alto prêmio outorgado a um aluno pela escola: a bolsa viagem ao exterior. Tal distinção era um importante marco de reconhecimento no campo acadêmico, o que, todavia, no caso da escultora, não se reverteu em uma carreira gloriosa.

No segundo, a escultura “Mater dolorosa”, título da fotografia, seria registrada e referenciada, de acordo com sua legenda, como uma produção do “grupo plástico de Correia Lima”, considerado um “jovem e victorioso escultor brasileiro”, conforme indica a legenda. Apesar de considerarem-no um artista de talento, essa obra fora objeto de uma crítica a respeito de sua exposição na sala de escultura do Salão de 1902.

Accresce principalmente que aqui na sala figuram os trabalhos do nosso concidadão Correia Lima, que de per si só sustenta a responsabilidade da bella arte da estatuaría nesta pequena feira do talento e do merito profissional.

E justo é reconhecer que o distincto patricio guardara a respectiva relatividade numerica e o valor real de alguns bons retratos, galhardamente soube conseguir posição brilhante nos arraiaes da esculptura. E’ incontestável que todos os seus trabalhos expostos mostram n’o conhecedor do desenho e habil modelador com *maneira* propria e que bem se vae individualisando. Os *assumptos* de escolha reflectida e alguns perfeitamente interpretados pelas suas poeticas e philosophicas figuras, denotam que ao autor não falta imaginação nem sentimento.

Estamos, pois, na presença d’um artista de talento, que irá cada vez mais se emancipando da tutela do mestre e dos principios escolares, para assumir, elle proprio, a responsabilidade da sua obra.

De longe temos acompanhado o seu progredir constante e é com interesse muito particular que hoje nos ocupamos deste artista principalmente, por se tratar de um escultor,

especie esta de que temos absoluta carencia numeral.

E' portanto com a maxima satisfaçãõ que arrolamos os conceitos suggeridos pelos seus trabalhos, promettedores d'um escultpor de grande folego.

As suas estatuetas são todas uns bons modelos, de cunho sobrio e larga factura, indicando mesmo terem sido estudadas para ampliações.

(...) Não póde, porém, nos impressionar agradavelmente a sua *Mater dolorosa*.

Vemos que é uma composição arrojada, representando uma grande somma de trabalho e esforço, com boas qualidades de anatomia em qualquer das figuras, mas... infelizmente mal gradada (TAGARELA, 27/09/1902, nº 31, p. 6).

Nas outras duas fotografias, aparecem retratados um grupo de bacharéis em Letras na comemoração do 65º aniversário de fundação do Ginásio Nacional, onde estavam reunidos, e, a figura de Custodio Coelho, situada entre os desenhos de Carlos de Carvalho e Castro Maya, todos diretores do Banco da República, conforme aponta o título, indicando a realização de uma homenagem.



**Figura 195.** *O Malho*, 13/12/1902, nº 13, p. 15.

**Figura 196.** *O Malho*, 20/12/1902, nº 14, p. 7.

Ao contrário da *Revista da Semana*, então, devido à sua proposta, as expressões gráficas de humor possuíam um lugar privilegiado em *O Malho*, em detrimento da fotografia que, por apresentar um caráter que

se supunha sério, seria mobilizada somente em poucos momentos, como registro de ocasiões alegres, a exemplo dos referidos casos de sucesso dos artistas brasileiros, da ocasião comemorativa e da homenagem a uma figura pública. Ao abordar temas sob o enfoque positivo, seja nas fotografias ou em expressões gráficas de humor, a revista pretendia afastar a temática negativa que pairava sobre a sociedade, particularmente a respeito do aspecto econômico, oferecendo como alternativa o humor.

Creemos que quem assim falla, merece só por isso a mais completa confiança do publico. Tambem si elle não no-la conceder desde logo, é que é difficil. Em torno d'elle, só ha quem lhe falle de coisas tristes: o financeiro apregoa que o paiz está de novo a beira d'aquelle nosso conhecedissimo abysmo: o padeiro declara-lhe que não lhe fia nem mais uma semana; o jornalista apregoa que só diz a verdade, que é uma senhora tão rabujenta e tão miseravel que, apesar de velha, só anda nua, como si tivesse ainda alguma cousa que mostrar; o senhorio ameaça-o com o mandado de despejo; o deputado denuncia-lhe que este e aquelle comeram, cousa que só a elle denunciante – pobrezito! ainda não aconteceu; e até a Santa Casa da Misericordia reclama este mundo e o outro para dar-lhe sepultura decente. Ora, no meio desse côro funebre de tristezas e lamentações, sôa cantante o bimbalar do *Malho*, tirando dessas bigornas sons alegres! (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 4).

Também no sentido de alcançar esta finalidade, a revista apresentava cores vivas em algumas de suas páginas, como o “verde da esperança” e o “vermelho da piada”. No primeiro ano de publicação, observamos que as cores estavam presentes com recorrência, principalmente, nas capas e em desenhos de páginas inteira, as quais apresentavam uma diagramação semelhante à estrutura da página número 8 da revista *A Cigarra*. Exemplos disso são os desenhos situados naquelas de número 8, 14 e 28 dos exemplares 2, 9 e 11. Elaborados por Crispim do Amaral, “No verão, Crepusculo”, apresenta a cor verde e laranja, e “A’ espera da nova victima...”, a cor vermelha, assim como por Belmiro de Almeida (1858-1935), o anúncio para a “Companhia de Loterias Nacionaes do Brazil”, aparece em vermelho e



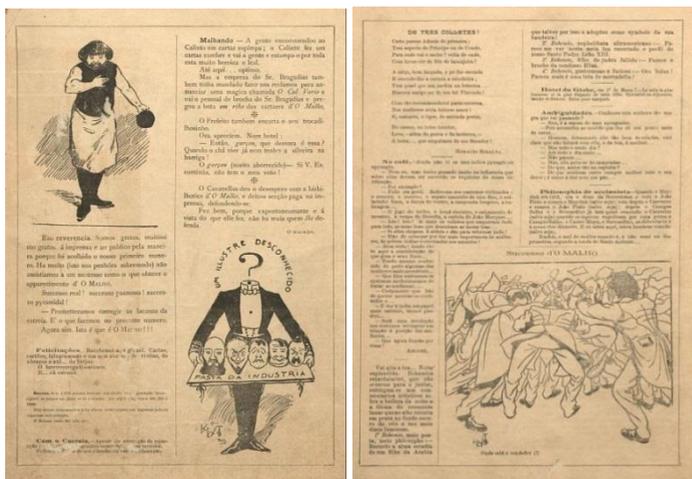
E'um cartaz de cores vivas no meio de uma decoração de pompa funebre; é a nota vibrante de uma cançoneta bregeira a interromper um *requiescal* de gatos pingados; é o verde da esperança a reflorir os espiritos abatidos e desolados; é o vermelho da piada a dissipar a melancolia geral; é um zé-pereira formidavel entrando audacioso e impiamente pela solennidade de uma semana santa; é a audacia, é a alegria, é a satyra, é a critica, é a mocidade mordaz e irreverente, é a saúde com a breca! (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 4).

Pretendendo alegrar os “espíritos abatidos” e “dissipar a melancolia geral” com o humor suscitado a partir da sátira e da crítica, *O Malho*, por fim, dirige-se ao público leitor, apresentando em seu programa a revista como a solução dos problemas do País, afirmando que não seria o dinheiro a maior necessidade, mas, sim, a felicidade, possível de ser alcançada pelo riso, conforme a frase em francês que significa “o dinheiro não faz a felicidade”.

E'disso que os senhores estão precisando, podem crêl-o! E' só disso que o paiz precisa, palavra d'honra! Não é de dinheiro que os senhores têm necessidade: *l'argent ne fait pas le bonheur!* Não é de um homem que a salve da borda do abysmo que a Nação carece: Deus não manda mais juizes á terra! Todo esse mal estar, individual e collectivo, que todos e cada um sentem – e por sobre modo se agrava na rua do Ouvidor, por causa do calçamento Santa Engracia – só tem uma cousa: - a falta do *Malho!* Pois ahi está esta maravilhosa panacéa, superior em politica á queima do papel-moeda, em litteratura ao *Tiradentes* do Sr. José Agostinho, em rethorica aos discursos do Sr. Fausto Cardoso, em arte ao cavallo do General Osorio! Os senhores nunca imaginarão o que nos custou de sacrificios de todo o genero, de noites mal dormidas e de jantares mal digeridos esta gloriosa concepção! Mas que querem? – o patriotismo é isso mesmo: ahi lhe damos esta maravilha por... uns miseraveis

duzentos réis. (O MALHO, 20/09/1902, nº 1, p. 4).<sup>138</sup>

Com 20 mil leitores, de acordo com o que fora expresso na contracapa do último número do primeiro ano de publicação da revista, exemplar nº 15, o programa e projeto gráfico da revista parecem ter obtido boa recepção, uma vez que, em seu segundo número, um desenho com a figura representativa da revista em reverência, vem acompanhado de uma nota dirigida ao público com os agradecimentos pela acolhida e a comemoração por seu sucesso.



**Figura 20.** *O Malho*, 27/09/1902, nº 2, p. 4.  
**Figura 201.** *O Malho*, 27/09/1902, nº 2, p. 14.

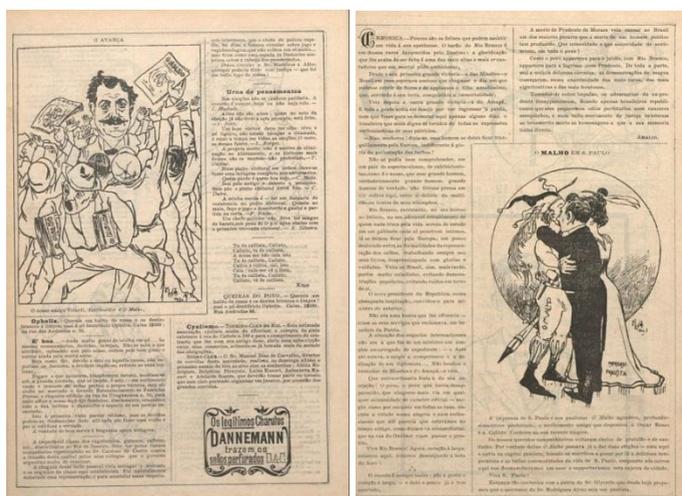
Em reverencia. Somos gratos, muitissimo gratos á imprensa e ao publico pela maneira porque foi acolhido o nosso primeiro numero. Ha muito (isto nos penhóra sobremodo) não assistiamos a um successo como o que obteve o apparecimento d'O MALHO.

Successo real! Successo pasmoso!  
 Successo pyramidal!

<sup>138</sup>Devido ao deterioramento do exemplar disponível na BNDigital - HDB, consultamos outro exemplar, digitalizado pela FCRB. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/>. Acesso em: 18/01/16.

- Prometteremos corrigir as lacunas da estreia. E' o que fazemos no presente numero. Agora sim. Isto é que é O MALHO!!! (O MALHO, 27/09/1902, nº 2, p. 4).

Neste mesmo exemplar, assim como no de número 12, dois desenhos de Calixto enfatizam a disputa pela revista diante do vendedor ou distribuidor, conforme as legendas: “onde está o vendedor (?)” e “O nosso amigo Volardi, distribuidor d’O Malho”. Por fim, um terceiro desenho, apresenta outra figura referente ao *Malho*, abraçando as alegorias da cidade de São Paulo e da Imprensa Paulista.



**Figura 202.** *O Malho*, 06/12/1902, nº 12, p. 11.

**Figura 203.** *O Malho*, 06/12/1902, nº 12, p. 4.

Assim, tal recepção da revista *O Malho* indica que havia uma demanda pelo programa e projeto propostos, nos quais a presença da arte estava associada ao que ela poderia propiciar em termos de riso, alegria e conforto. Da mesma forma que a revista *A Cigarra* e *O Mercurio*, a *Revista da Semana* e *O Malho* pretendiam comunicar sobre o cotidiano no qual estavam inseridas, especificamente aquele em torno da Rua Gonçalves Dias, nº 54 e 56, e da Rua do Ouvidor, identificada na imagem como Rua Moreira Cesar, nº 125, situadas próximos ao ponto dezesseis na planta seguinte.



## 6 Considerações Finais - Por uma história da revista como história da arte

Definida como “título de alguns periódicos”<sup>139</sup>, a revista se encontra em uma fronteira “imprecisa com o jornal, o hebdomadário e o ilustrado, ou ainda com o boletim e a folha militante”<sup>140</sup>, de acordo com Leymarie (2002, p. 11).<sup>141</sup> Neste trabalho, propusemos avançar sobre o seu entendimento como um periódico ilustrado, pensando-a como uma revista de arte, na qual, em vez de ilustração, a imagem aparece como uma obra de arte. Como tal, para Rossella Froissart Pezone (2011, p. 21), as revistas de arte podem ser apreendidas como “elemento constitutivo de uma estratégia coletiva ou individual”, “laboratório de novas formas estéticas” e como “lugar de construção ou de manifestação de redes de sociabilidades diversas”<sup>142</sup>, o que vai ao encontro da tese de que as revistas operam como exposições, na medida em que ao apresentarem-se, ambas, como a habitação do artista, da obra e do público, coube apreender nas revistas de arte a divulgação de tendências artísticas e a constituição de uma educação estética e dos costumes.

Neste trabalho, em particular, elegemos como objeto de estudo a presença da *Art Nouveau* em revistas veiculadas na capital do país no começo do século XX. Logo, o recuo no tempo mostrou-se necessário, devido à ideia de que Julião Machado teria sido o precursor da *Art Nouveau* no Brasil. Assim, selecionamos como fontes de pesquisa as revistas nas quais este artista publicara, como *A Cigarra* (1895) e *O Mercurio* (1898), além de outras que apresentavam indícios dessa estética, como a *Revista da Semana* (1900) e *O Malho* (1902-1904), assumindo, então, como recorte temporal o período que se entende de 1895 a 1904, porque diz respeito ao momento de circulação das revistas e, também, à possibilidade de transitar pelos marcos do *fin-de-siècle*, da virada do século e do *début-de-siècle*. Neles, localizamos a emergência

---

<sup>139</sup> Citação original: “Titre de certains périodiques” (LEYMARIE, 2002, p. 11).

<sup>140</sup> Citação original: “Définir la revue à la lumière des dictionnaires n’est pas chose facile car la frontière est parfois floue avec le journal, l’hebdomadaire et l’illustré ou bien avec le bulletin ou la feuille militante” (LEYMARIE, 2002, p. 11).

<sup>141</sup> A esse respeito consulte-se: MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República*, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2008, p. 45-46.

<sup>142</sup> Citação original: “élément constitutif d’une stratégie collective”, “laboratoire de nouvelles formes esthétiques” e “lieu de manifestation de réseaux de sociabilités diverses” (PEZONE, 2011, p. 21).

de “Uma Arte do espetáculo” e de “Uma Arte Nova” na arte gráfica do Rio de Janeiro, as quais puderam ser compreendidas a partir de suas relações com a “*Belle époque* e as artes” nas cidades de Paris, Viena e Rio de Janeiro, por serem, as duas primeiras, representativas de duas vertentes artísticas, a *Art Nouveau* e o *Jugendstil*, e, a última, o recorte espacial do tema abordado.

Sem ocasionar um afastamento da ideia de que “entrar pela imagem obriga a seguir a via da materialidade da revista”<sup>143</sup>, conforme destacam Évanghélia Stead e Hélène Védrine (2008, p. 8), a qual “se encarna em um formato específico, um papel, uma capa, uma tipografia, uma ornamentação, e mesmo uma encadernação” (STEAD; VÉDRINE, 2008, p. 8)<sup>144</sup>, por meio de uma proposta metodológica que visou uma análise expográfica das revistas, investigamos os seus programas de apresentação e projetos gráficos como programas de curadoria e projetos de expografia, concluindo existir uma consonância entre os lugares e modos de expor a arte gráfica do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do século XX: a Arte do Espetáculo nas revistas *A Cigarra* e *O Mercurio*, correspondendo à crônica e à propaganda de uma sociedade do espetáculo que vigorava com a experiência de modernidade no Rio de Janeiro, e a Arte Nova na *Revista da Semana* e *O Malho*, referente à crítica e ao humor em uma sociedade nova que emergia com a modernização da cidade.

Portanto, ao compreendermos as revistas como exposições de arte, apontamos como desdobramento desta tese a realização de uma história da revista como história da arte, de forma semelhante a uma história das exposições.<sup>145</sup> No caso da arte em exposição nas revistas analisadas, demonstramos que a Arte Nova desenvolvera-se de modo distinto da Arte do Espetáculo e que ela aparece como outra arte moderna antes do Modernismo de 1922, revisitando, ao mesmo tempo, a ideia e a cronologia da *art nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro.

---

<sup>143</sup>Citação original: “Entre par l’image oblige à suivre la voie de la matérialité de la revue” (STEAD; VÉDRINE, 2008, p. 8).

<sup>144</sup>Citação original: “Celle-ci s’incarne dans un format spécifique, un papier, une couverture, une typographie, une ornamentation, voire une reliure” (STEAD; VÉDRINE, 2008, p. 8).

<sup>145</sup>Vejam-se os trabalhos do grupo de pesquisa “História da arte: modos de ver, exibir e compreender”, integrado pelos professores Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ), Emerson Dionísio de Oliveira (UnB), Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp) e Marize Malta (UFRJ).

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Curadoria da Exposição A cidade idealizada: Rio nos cartões-postais (1900-1930). Rio de Janeiro, 2015a.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de. Entrevista concedida à Michele Bete Petry. Florianópolis, 17/09/2015b.

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de.; VASQUEZ, Pedro Kap. *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1998.

A REVISTA no BRASIL. São Paulo: Abril, 2000.

BAÏF, Jean-Antoine de. La Cigale et la Fourmi. *Journal encyclopedique de bouillon*. Tome II, Partie II, mars 1773. Disponível em: <https://compagnieaffable.wordpress.com/2015/06/20/la-fontaine-coupable-a-plagie-la-cigale-et-la-fourmi/>. Acesso em: 22/09/2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. SP: Editora Hucitec, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BIHL, Laurent. Le Chat Noir (1882-1899, Paris). In: *RIDICULOSA*. Les reveus satiriques françaises. Brest, 2011a.

BIHL, Laurent. Le Courrier français (1884-1913, Paris). In: *RIDICULOSA*. Les reveus satiriques françaises. Brest, 2011b.

BIHL, Laurent. Le dessinateur et la presse illustrée : autour d'Adolphe Willette. In: KAENEL, Philippe (Org.). *Les périodiques illustrés (1890-1940): Écrivains, artistes, photographes*. Paris: Infolio, 2011c.

BIHL, Laurent. Le Mirliton (1885-1906, Paris). In: *RIDICULOSA*. Les reveus satiriques françaises. Brest, 2011d.

BOURDIEU, Pierre. *Manet: une révolution symbolique*. Paris : Éditions Raisons d'agir/Éditions du Seuil, 2013.

BOURRELIER, Paul-Henri. *La Revue Blanche: une génération dans l'engagement*. Fayard, 2007.

CALLADO, Tereza de Castro. A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin: A versão do taedium vitae medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco. *Cadernos Walter Benjamin*, v.1, julho a dezembro de 2008.

CAMPOS, Emerson César de.; PETRY, Michele Bete. Histórias desenhadas: os usos das expressões gráficas de humor como fontes para a História. *Revista Fronteira*, v.17, p.117 - 135, 2009.

CAPARELLI, André. La presse comme modele de construction nationale : quelques hypothèses méthodologiques. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Les transferts culturels: L'exemple de la presse en France et au Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2011.

CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo. MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

CARVALHO, Bernardo. O espaço negativo. In: *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 85-87.

CAVALCANTI, Ana. A crítica de arte ilustrada: Angelo Agostini e o Salão de 1884. In: KNAUSS, Paulo. MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. In: *Arte & Ensaios* nº 9. Rio de Janeiro: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p. 46-57.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 21, 2010, p. 93-99.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. *Les artistes brésiliens et "les prix de voyage en europe" à la fin du XIXe siècle : vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866 - 1944)*. Paris: Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris I, 1999.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século

XIX. In: *ArtCultura*, v.7, nº 10, 2005. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.149-160.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Sessenta desenhos de Visconti. In: ELUF, Lygia (Org.). *Eliseu Visconti*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Deist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise: l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Éditions Albin Michel, 2009.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2012.

DANGUY, Laurence. *L'Ange de la jeunesse: La revue Jugend et le Jugendstil à Munich*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

DIMAS, Antonio (Org.). *Bilac, o Jornalista: Crônicas*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Ed. da USP/Ed. da Unicamp, 2006.

ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FAHR-BECKER, Gabriele. *L'Art Nouveau*. H.F. Ullmann, 2011.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FERREIRA, Jussara Pires. Le texte imprimé – gardien d’oralité. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Les transferts culturels: L’exemple de la presse en France et au Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2011.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. Exposições: jogos de luz e sombra. Dossiê: Exposições de Arte & História. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 29-30, jan.-jun. 2013.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*. Tese de Doutorado, PUC-Rio: 2012.

GIANNETTI, Ricardo. *Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUERRAND, Roger-Henri. *L’art nouveau em Europe*. Paris: Perrin, 2009.

GUIDE MUSEUMSQUARTIER WIEN. Disponível em: <http://www.mqw.at/>. Acesso em: 15/11/2015.

GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Les transferts culturels: L’exemple de la presse en France et au Brésil*. Paris: L’Harmattan, 2011.

HALUCH, Aline. A maçã e a renovação do design editorial na década de 1920. CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HALUCH, Aline. *A Maçã: manifestações de design no início do século XX*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes & Design da Pontífica Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2002.

JARNIER, Jean-Luc. Le Pierrot (1888-1891, Paris). In: *RIDICULOSA*. Les reveus satiriques françaises. Brest, 2011.

KAENEL, Philippe (Org.) *Les périodiques illustrés (1890-1940): Écrivains, artistes, photographes*. Paris: Infolio, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta (Orgs). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no segundo reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. *As grandes festas didáticas: A educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)*. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Stuttgart: Philip Reclam, 2007.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas Seleccionadas*. Tradução de Leonardo Fróes. Ilustrações Alexander Calder. Cosac Naify, 2013.

LAGO, Bia Corrêa do; Pedro Corrêa do. *Brésil: Les premiers photographes d'un empire sous les Tropiques*. Itália: Gallimard, 2005.

LEOPOLD, Diethard. Le génie inhibé – art et société de la fin siècle viennoise. In: LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter (Orgs.). *Vienne 1900: La Collection Leopold*, Vienne. Vienne: Christian Brandstätter Verlag, 2012a.

LEOPOLD, Diethard. Sigmund Freud et la psychanalyse – *l'Interpretation du rêve* ou comment interpréter une époque. In: LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter (Orgs.). *Vienne 1900: La*

Collection Leopold, Vienne. Vienne: Christian Brandstätter Verlag, 2012b.

LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter. “Vienne 1900” à la Collection Leopold. In: LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter (Orgs.). *Vienne 1900: La Collection Leopold*, Vienne. Vienne: Christian Brandstätter Verlag, 2012.

LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter. Curadoria Exposição *Vienne 1900: La Collection Leopold*. Viena, 2001.

LERIBAULT, Christophe. « En 1900, Paris s’autoproclamée capitale du monde ». Entretien à *PARIS 1900: la ville spectacle*. Paris : Beaux Arts éditions, 2014.

LERIBAULT, Christophe; BOSC, Alexandra; LOBSTEIN, Dominique; RIO, Gaëlle. Curadoria Exposição Paris 1900: la ville spectacle. Paris, 2014.

LE TELLIER, Georges. Paris, capitale de l’Exposition et l’un de ses principaux maîtres d’oeuvre. In: MABIRE, Jean-Christophe (Org.). *L’Exposition Universelle de 1900*. Paris: L’Harmattan, 2000.

LIMA E SILVA, Jason de. O fantástico de Goya. In: *Subtrópicos*. Florianópolis: Editora da UFSC, setembro de 2014.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade. In: *Impresso no Brasil (1808 – 1930): Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. CARDOSO, Rafael (Org.). Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

LUSTOSA, Isabel. La caricature brésilienne: aspects notables de son histoire. In: GARDES, Jean-Claude; SCHOBBER, Angelika (orgs.) *La presse satirique dans le monde: histoire et évolution de la presse satirique dans vingt pays. Ridiculous (Hors série)*. Brest, 2013.

MABIRE, Jean-Christophe. L’Exposition, une vaste entreprise commerciale et de divertissement. In: MABIRE, Jean-Christophe (Org.). *L’Exposition Universelle de 1900*. Paris: L’Harmattan, 2000.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*. Gaia Edições, 2012.

CHAGALL, Marc. *Les Fables de La Fontaine*. Paris: Grandpalais, 2003.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: a imprensa ilustrada da corte à capital federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir Livrari, 2011.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2008.

MELO, Victor Andrade de.; SCHWAN, Thaina Pacheco. *Bebida, comida e entretenimento: as fábricas de cerveja no Rio de Janeiro (1856-1884)*. Trabalho apresentado no VII Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções. São Paulo, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezzera de. A exposição museológica e o conhecimento Histórico. In: FIGUEIREDO; Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

McCULLY, Marilyn. Los comienzos de Juan Gris como dibujante. In: *Juan Gris (1887-1927)*. Madri: TF. Editores, 2005.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Tese apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2010.

MOURA, Monize Oliveira. *Sarah Bernhard vue du Bresil (1886-1905)*. Tese para a obteção do título de Doutorado da Université de Versailles – St-Quentin-en-Yvelines e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Paris, 13 de novembro de 2015.

MUCHA, Sarah. *Alphonse Mucha*. República Tcheca: Mucha Ltd. e Malcom Saunders Publishing Ltd., 2013.

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

NÉRET, Gilles. *Gustav Klimt (1862-1918): Le monde comme une forme féminine*. Köln: Taschen, 2013.

NERY, Laura. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio: Rio de Janeiro, 17 de outubro de 2000.

NOËL, François Joseph Michel ; CARPENTIER, L. J. M.. *Philologie française ou dictionnaire étymologique*. s/ano.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Tradução Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'CONNOR, Anne-Marie. *A dama dourada: retrato de Adele Bloch-Bauer. A extraordinária história da obra-prima de Gustava Klimt*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2015.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OLIVEIRA, Ana Claudia M. A. Expressionismo como modo de vida e moda. In: Jacob Guisburg. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, v. 1, p. 543-574.

PARIS 1900. La ville spectacle. Dossier de presse, março 2014. Disponível em: [http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/dp\\_paris\\_1900\\_fr.pdf](http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/dp_paris_1900_fr.pdf). Acesso em: 28/12/15.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PETRY, Michele Bete. *O corpo nas expressões gráficas de humor: Dilma Rousseff e a política brasileira contemporânea*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PEYRAT, 2000. L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme. In: MABIRE, Jean-Christophe (Org.). *L'Exposition Universelle de 1900*. Paris: L'Harmattan, 2000.

PEZONE, Rossella Froissart; DESBIOLLES, Yves Chevrefils. *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXI<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de Rennes, 2011.

PLUET-DESPATIN, Jacqueline; LEYMARIE, Michel; MOLLIER, Jean-Yves. *La belle époque des revues (1880-1914)*. Éditions de l'Imec, 2002.

PONTES, Heloisa. Introdução à edição brasileira: Sociedade em cena. CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Deist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO; Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda, novas pretensões, novas distinções*: Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: UnB, 2002.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de História*. Chapecó: Argos, 2004.

RESTELLINI, Marc. *L'Art nouveau: la Révolution décorative*. Pinacothèque de Paris, 18 avril 2013 – 8 septembre 2013.

REZENDE, Livia Lazzaro. A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Eliseu Visconti*. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá: Eduem, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARNITZ, August. *Otto Wagner (1841-1918): Precursor da Arquitectura Moderna*. Köln: Taschen, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. *Estudos avançados*, volume 8 (20), 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a17>. Acesso em: 15/12/2015.

SEMBACH, Klaus-Jürdgen. *L'art nouveau: l'utopie de la réconciliation*. Paris: Taschen, 2013.

SERAPHIM, Miriam Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Souvenir de ma carrière artistique*. Uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. Anais do Museu Paulista. v. 15. n.1. jan.- jun. 2007.

SMOLA, Franz. Art du temple et « Printemps sacré » - la Sécession viennoise. In: LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter (Orgs.). *Vienne 1900: La Collection Leopold, Vienne*. Vienne: Christian Brandstätter Verlag, 2012.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do Grotresco*. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

SOUZA, Elaine Hernandez. *A atividade artística em “A Cigarra e as Formigas”*. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontífca Universidade Católica de São Paulo (PUC): São Paulo, 2008.

SOUZA, Luani Liz de. *O cinematógrafo entre os olhos de Hórus e Medusa: fragmentos da cultura material escolar no Brasil (1920 – 1966)*. Projeto de tese submetido ao exame de qualificação no Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências Humanas e da Educação, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Educação, 2015.

STEAD, Évanghélia; VÉDRINE, Hélène. *L'Europe des revues (1880-1920): estampes, photographies, illustrations*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VERNOIS, Solange. Gil Blas (1879-1940 [épisodique à partir de 1921], Paris). In: *RIDICULOSA*. Les reveus satiriques françaises. Brest, 2011.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEINHÄUPL, Peter. La naissance d'une métropole – architecture et urbanisme. In: LEOPOLD, Diethard; WIENHÄUPL, Peter (Orgs.). *Vienne 1900: La Collection Leopold*, Vienne. Vienne: Christian Brandstätter Verlag, 2012.

WINOCK, Michel. *La belle époque: la France de 1900 à 1914*. Paris: Éditions Perrin, 2003.

## PERIÓDICOS

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 09/05/1895, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 09/05/1895, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 09/05/1895, nº 1, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 09/08/1895, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 09/05/1895, nº 1, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 16/05/1895, nº 2, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 30/05/1895, nº 4, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 06/06/1895, nº 5, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 11/07/1895, nº 10, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 25/07/1895, nº 12, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 01/08/1895, nº 13, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 01/08/1895, nº 13, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 29/08/1895, nº 17, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 25/09/1895, nº 21, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 31/10/1895, nº 26, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 31/10/1895, nº 26, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 07/11/1895, nº 27, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 28/11/1895, nº 30, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 04/12/1895, nº 31, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 03/03/1895, nº 62, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 07/03/1895, nº 66, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 30/05/1895, nº 150, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 28/06/1895, nº 179, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 21/11/1895, nº 325, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 270. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa – Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 17/01/16.

ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 272. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa – Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 17/01/16.

ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 01/09/1913, nº 393, p. 272-273. Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa – Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 17/01/16.

JORNAL DO BRASIL, 29/01/1895, nº 29, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

KOSMOS. Rio de Janeiro, fevereiro/1904, nº 2, p. 23. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 16/01/16.

O MALHO. Rio de Janeiro, 20/09/1902, nº 1, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 20/09/1902, nº 1, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 20/09/1902, nº 1, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 20/09/1902, nº 1, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 27/09/1902, nº 2, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 25/10/1902, nº 6, p. 12. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MALHO. Rio de Janeiro, 16/04/1904, nº 83, p. 15. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, junho/1898, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, junho/1898, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 19/07/1898, nº 2, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 21/07/1898, nº 4, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 23/07/1898, nº 6, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 23/07/1898, nº 6, p. 3. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 10/08/1898, nº 21, p. 3. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 23/08/1898, nº 31, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 31/08/1898, nº 38, p. 2. Fonte: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=FCRBPeriodRaros>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 12/09/1898, nº 46, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 15/09/1898, nº 49, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 16/09/1898, nº 50, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 16/09/1898, nº 50, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 24/09/1898, nº 57, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 29/09/1898, nº 61, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 30/09/1898, nº 62, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 30/09/1898, nº 62, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 01/10/1898, nº 63, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 01/10/1898, nº 63, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 01/10/1898, nº 63, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 01/10/1898, nº 63, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 04/10/1898, nº 65, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 05/10/1898, nº 66, p. 7. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 05/10/1898, nº 66, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 08/10/1898, nº 69, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 11/10/1898, nº 71, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 15/10/1898, nº 74, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 17/10/1898, nº 75, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 18/10/1898, nº 76, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 07/11/1898, nº 78, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 20/05/1900, nº 1, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 20/05/1900, nº 1, p. 2. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 03/06/1900, nº 3, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 08/07/1900, nº 8, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 08/07/1900, nº 8, p. 8. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA, 19/08/1900, nº 14, p. 4. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 07/10/1900, nº 21, p. 9. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 07/10/1900, nº 21, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, 25/11/1900, nº 28, p. 11. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 13/09/1902, nº 29, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 27/09/1902, nº 31, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 11/10/1902, nº 33, p. 6. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 03/12/1903, nº 93, p. 1. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 03/12/1903, nº 93, p. 3. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 03/12/1903, nº 93, p. 5. Fonte: Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 18/12/15.