UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

BRUNA OLIVEIRA SANTIAGO

Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista *Semana Illustrada* (1860-1876)

Versão corrigida

São Paulo

2017

BRUNA OLIVEIRA SANTIAGO

Humor e artes gráficas: a representação do negro na revista *Semana Illustrada* (1860-1876)

Dissertação apresentada ao Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Solange Ferraz de Lima.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Dra. Solange Ferraz de Lima

Versão corrigida

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S235 Santiago, Bruna Oliveira
/ Bruna Oliveira Santiago ; orientadora Solange
Ferraz de Lima. - São Paulo, 2017.
146 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. História Social. 2. Negros. 3. Escravidão. 4.
Humor. 5. Artes Gráficas. I. Lima, Solange Ferraz de
, orient. II. Título.

Nome: SANTIAGO, Bruna Oliveira.

Título: **Humor e artes gráficas**: a representação do negro na revista *Semana Ilustrada* (1860-1876)

Dissertação apresentada ao Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A primeira pessoa a quem devo agradecer é minha orientadora Solange Ferraz de Lima, pela confiança depositada e pelas orientações que foram primordiais para a realização deste trabalho. Gostaria de agradecer também aos professores Marcos da Costa Braga (FAU-USP) e Elias Thomé Saliba (FFLCH-USP), que gentilmente aceitaram fazer parte da banca examinadora e forneceram valiosas contribuições e sugestões.

Agradeço àquele que me acompanhou todos os dias, meu marido Ricardo Zeni Salvador, cujo amor me ajudou a seguir em frente. Agradeço especialmente à minha família, sobretudo aos meus pais, Luciene e Márcio e minha avó Angelina, pelo apoio de sempre. Dedico um agradecimento especial também à minha outra família, meus sogros Ivo e Vânia e cunhada Camila.

Aos amigos de longa data, sempre presentes apesar da distância: Luiza Anastácio, Maria Letícia Vale, Ana Cláudia Coelho, amigos ICJoça, amigos da PUC Minas e da PUCRS.

Agradeço aos amigos com quem convivi em São Paulo durante o período do mestrado: Denise Teixeira, Breiller Pires, Giuliana Lima, João Simão, Ana Sertã, Vivian Krauss, Luciana Cavalcanti, Fabiana Beltramim, Thais Klarge, Diana Mendes, Jéssica Carvalho, Eric Lemos. Obrigada pelo suporte e pelas conversas sobre a pesquisa e sobre a vida.

Agradeço, por fim, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro que me permitiu conceder dedicação integral ao trabalho de pesquisa.

“Man is everywhere a picture making animal” (Frederick Douglass)

RESUMO

SANTIAGO, Bruna Oliveira. **Humor e artes gráficas:** a representação do negro na revista *Semana Illustrada* (1860-1876). 2017. 146f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta pesquisa se propõe a analisar a revista *Semana Illustrada*, dirigida pelo prussiano Henrique Fleiuss, com especial atenção para as representações do negro e do tema da escravidão. O periódico circulou no Rio de Janeiro entre 1860 e 1876 e é pioneiro no que se refere ao uso de imagens na imprensa. As novas tecnologias, associadas à demanda por imagens, incitaram o surgimento e posterior consolidação da imprensa ilustrada. A invenção e a popularização da fotografia evidenciavam uma sociedade ávida por imagens e que estava em pleno processo de transformação e elaboração de uma educação visual. Nesta pesquisa, a reflexão sobre as imagens presentes no periódico *Semana Illustrada* que se referem ao negro e ao escravo tem como objetivo entender a visão que este veículo de comunicação tinha sobre o assunto, como parte das questões cotidianas da sociedade oitocentista do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. O contexto brasileiro se revela peculiar, uma vez que se tratava de uma sociedade que se pretendia moderna, mas que convivia ainda com grande contingente de mão de obra escrava. Ao estudar essas imagens, descortina-se a cultura visual de um tempo emblemático para o Brasil.

Palavras-chave: imprensa ilustrada; imagens; humor; negro; escravo

ABSTRACT

SANTIAGO, Bruna Oliveira. **Humor and graphic arts:** the representation of black people in the magazine *Semana Illustrada* (1860-1876). 2017. 146f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This research aims to analyse the magazine *Semana Illustrada*, managed by the prussian Henrique Fleiuss, focusing on the representation of black people and slavery. The magazine circulated in Rio de Janeiro between 1860 and 1876 and plays a pioneer role concerning the use of images in the press. The new technologies associated to the demand for images incited the appearing and consolidation of illustrated press. The invention and popularization of photography evinced a society avid for images and in process of transformation and elaboration of a visual education. This research intends to reflect upon the images found in *Semana Illustrada* that refers to the black people and the slave in order to understand the vision of this vehicle of communication about the subject as part of social life in Rio de Janeiro by the second half of nineteenth century. The brazilian context is peculiar once there was a society pretending to be modern, that nevertheless cohabited with a big contingent of slave work force. Study this images is to discover the visual culture of an emblematic time for Brazil.

Keywords: illustrated press; images; humor; black people; slave

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO 1 - IMAGENS IMPRESSAS: IMPRENSA ILUSTRADA, O INSTITUTO ARTÍSTICO E A <i>SEMANA ILLUSTRADA</i>	17
1.1 O TEMPO DA IMPRENSA ILUSTRADA.....	17
1.2 FLEIUSS E AS ARTES DA IMPRESSÃO: O INSTITUTO ARTÍSTICO (1860-1878).....	25
1.3 A <i>SEMANA ILLUSTRADA</i> (1860-1876): MATERIALIDADE E CONTEÚDO.....	36
1.4 QUEM LIA A <i>SEMANA</i> : INDÍCIOS SOBRE O PÚBLICO LEITOR.....	54
 CAPÍTULO 2 - O HUMOR DA <i>SEMANA ILLUSTRADA</i>, SEUS PERSONAGENS-SÍMBOLO E UMA POLÊMICA ENTRE ILUSTRADORES	59
2.1 CASTIGANDO OS COSTUMES POR MEIO DO HUMOR.....	59
2.2 OS PERSONAGENS-SÍMBOLO: DR SEMANA E MOLEQUE.....	66
2.3 FLEIUSS E AGOSTINI: UMA BATALHA SEM VENCEDORES.....	85
 CAPÍTULO 3 - A IMAGEM DO NEGRO E DO ESCRAVO NA <i>SEMANA ILLUSTRADA</i>	90
3.1 A <i>SEMANA</i> E A EMANCIPAÇÃO DO ELEMENTO SERVIL: A GUERRA DO PARAGUAI E A LEI DO VENTRE LIVRE.....	91
3.2 SUJEITOS (IN)VISÍVEIS: OS NEGROS COMO UMA NÃO PRESENÇA.....	108
3.3 UMA PRESENÇA NOTÁVEL E NOTADA.....	112
3.4 A RELAÇÃO COM O FOLHETIM.....	121
3.5 EXEMPLOS DE IRONIA E SÁTIRA.....	124
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
 REFERÊNCIAS	134
ANEXOS	143
ANEXO A – Glossário de termos/assuntos para classificação das imagens.....	143
ANEXO B – Tabela de recorrências dos termos gerais e específicos.....	146

INTRODUÇÃO

A representação do negro, da escravidão e da relação entre senhor e escravo nas imagens da *Semana Illustrada*, que consistiu em um dos mais importantes periódicos ilustrados brasileiros do século XIX,¹ é o tema da presente dissertação. Vale frisar, de início, que não se pretendeu estudar a escravidão e sua dinâmica no complexo período pré-abolicionista. O objetivo que direcionou este trabalho foi entender como a escravidão aparece nas ilustrações da *Semana Illustrada*, levando em conta seus personagens-símbolo e as questões levantadas por meio das ilustrações, dentre elas, a Guerra do Paraguai e a Lei do Ventre Livre.

A *Semana Illustrada* circulou de 1860 até 1876, perfazendo um total de 797 edições semanais, publicadas aos domingos. Foi lançada na então capital do Império, Rio de Janeiro, mas sua circulação não se restringiu à Corte. Chegou a alcançar leitores em cidades do interior e até mesmo nas províncias das Alagoas e cidades no sul de Minas Gerais. Mantida por assinantes, consistiu no principal empreendimento do Instituto Artístico, firma dedicada às artes gráficas de propriedade de Fleiuss Irmãos & Linde, que posteriormente ganhou o título de Imperial. O prussiano Henrique Fleiuss era o editor do periódico, cujas páginas eram escritas e ilustradas por uma numerosa equipe editorial.

Inspirada pelo lema *ridendo castigat mores*, ou seja, “rindo castigam-se os costumes”, o periódico utilizou o riso como ferramenta para criticar os costumes do Rio de Janeiro da época. A dupla que guiava os leitores pela viagem humorística era Dr. Semana e seu escravo Moleque, os dois personagens-símbolo do periódico. A relação entre Dr. Semana e Moleque, portanto, diz muito sobre a opinião de quem os criou.

As imagens que se referem à escravidão, inclusive aquelas que mostram os personagens Dr. Semana e Moleque, permitem analisar como tal assunto era visto por aqueles que estavam nos bastidores da criação e que faziam circular a *Semana Illustrada*.

¹Partindo de um trabalho de conclusão de curso defendido no final de 2012, a presente dissertação dá continuidade a uma pesquisa já iniciada sobre as caricaturas do periódico *Semana Illustrada*. Cf. SANTIAGO, Bruna. **Imagens da escravidão na *Semana Illustrada* (1861-1875)**. 2012. 64f. Monografia (Graduação em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Todas as edições da *Semana Illustrada*, foram analisadas.² As edições foram lidas e as imagens da revista foram catalogadas e inseridas no programa Picasa.³ O objetivo da utilização do Picasa foi catalogar e classificar todas as ilustrações do periódico, de maneira que cada uma esteja relacionada a um grupo temático.⁴ Desta forma, foi possível localizar as imagens que se referem mais diretamente à pesquisa, aquelas que tratam do negro e da escravidão. No total, foram 6.474 imagens catalogadas. Destas, 1.973 foram analisadas, sendo que 956 imagens dizem respeito ao negro e 1.027 à escravidão.⁵

Para proceder à análise do material catalogado, foram criados 31 termos no total, sendo 4 gerais e 24 específicos (cf. anexo).⁶ O próprio conteúdo do periódico guiou a criação dos referidos termos, de acordo com o que foi surgindo ao longo da leitura das edições. Durante a catalogação no Picasa, os termos foram transformados em *tags* para nomear cada imagem catalogada no programa. Com isso, foi possível definir os temas abordados pela revista, além de identificar os elementos de interesse, a saber: o negro e a escravidão.⁷

Aproximadamente a metade das imagens catalogadas é sobre o tema “cotidiano”, que aparece em primeiro lugar com 3.363 ocorrências, o que faz sentido se pensarmos na divisa do próprio periódico, cujo mote é a crítica aos costumes. Em segundo lugar, tem-se a categoria “política” com 1.613 imagens. Estes dois primeiros grupos detêm o maior número de ocorrências. Depois, vem “economia”, com 333 e “religião” com 253.

Para melhor caracterizar os temas, o assunto “cotidiano” abarca subtemas, e um deles desponta, com 523 ilustrações: “família”, aplicado às ilustrações que abordam estrutura familiar ou casamento. Outro subtema para tratar das relações humanas – “relacionamentos” – aparece 484 vezes, indicando outro foco das sátiras em forma de ilustração, que diz respeito a sátiras das relações humanas. Em seguida, tem-se as imagens com o tema “guerra”, com 453 ocorrências, e em grande parte das vezes elas se referem à Guerra do Paraguai.

²A Hemeroteca Digital Brasileira armazena diversos periódicos em formato digitalizado. O acesso pode ser feito pelo seguinte endereço: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

³O Picasa, vinculado ao Google, é um programa de armazenamento e edição de imagens.

⁴Outra pesquisa que utiliza o Picasa como ferramenta de pesquisa é a dissertação de Pedro Mayer Bortoto, intitulado “Imagens do trabalho: os ferroviários da Chicago and North Western Railway nas fotografias do Office of War Information, 1942-1943”, defendido em 2013 no Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

⁵É importante salientar que grande parte dos termos “negro” e “escravidão” aparecem quando o personagem Moleque está presente nas ilustrações.

⁶Termos gerais: cotidiano; política; economia; religião. Termos específicos: capa; correios; eleições; escravidão; família; festividades; fotografia; guerra; jornalismo; jurídico; ilustração; limpeza urbana; moda; Moleque; Negrinha; negro; Pai João; relacionamentos; segurança; Semana; suplemento; teatro; texto; trabalho.

⁷Quanto ao tema específico que se procura analisar, a presença do escravo e do negro na *Semana Illustrada*, foram criados os seguintes termos específicos: “escravidão”, “negro”, “moleque”, “moleque jr.”, “negrinha”, “pai João”.

O caminho metodológico percorrido para analisar as fontes foi identificar recorrências de temas gerais e específicos. As imagens recorrentes auxiliaram na identificação da maneira como a revista aborda os temas.

Este método possibilitou precisar de que maneira a *Semana Ilustrada* representava o elemento negro e escravo em suas páginas de modo a encaminhar hipóteses sobre o alcance das representações. As recorrências e o cruzamento entre os termos criados foram ferramentas-chave para que os resultados desta pesquisa fossem alcançados.⁸

O estudo das imagens de negros e da escravidão começa a despertar interesse, mas apesar da variedade de fontes, ainda existem poucos estudos cuja fonte primária é a imagem, ou seja, estudos que tenham problemas e questões formulados a partir de fontes visuais ou da visualidade.

Merecem menção os trabalhos que mobilizaram, em uma vertente mais inventariante, fotografias oitocentistas de negros, embora nem sempre tais obras tenham sido produzidas por historiadores. O fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez, no livro *O Brasil na fotografia oitocentista* (2003), traz exemplos de inúmeras fotografias produzidas durante o século XIX, dentre elas estão várias imagens de negros e escravos. Outra obra importante é *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (2004), de George Ermakoff, empresário da aviação civil, colecionador e amante de História e fotografia. Na primeira parte, apresenta-se o contexto da escravidão no século XIX. Na segunda, trata-se especificamente dos negros na fotografia brasileira, apresentando cada fotógrafo que retratou o negro nesta época. O sociólogo Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no livro *A Travessia da Calunga Grande* (2000), apresenta uma compilação de imagens de negros produzidas ao longo de quase três séculos, de 1637 a 1899, passando por contextos diversos da História do Brasil, de modo a apresentar a variedade de representações do negro e guiar os pesquisadores da área. Tais pesquisas se revelam importantes na medida em que trazem à tona acervos em grande parte inéditos e que oferecem arsenal riquíssimo para a pesquisa histórica.

Em outro viés, temos a temática da imagem do negro tratada no âmbito das histórias em quadrinhos. A tese *O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*, de Nobuyoshi Chinen,

⁸O tratamento quantitativo e serial adotado tem como uma referência a obra de Michel Vovelle, *Ideologias e mentalidades*. Para ele, a imagem é um tipo de fonte que permite chegar aos que não estão visíveis nas fontes escritas ou no discurso oficial. Desta forma, o documento visual consegue abranger grupos sociais variados. O exemplo citado pelo autor são os ex-votos, uma vez que eles se referem a camadas populares e pode ser trabalhado de forma serial, utilizando um método quantitativo.

defendida em 2013, trata da presença de personagens afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros. O autor realiza um levantamento da presença de negros em outros documentos impressos, tais como revistas ilustradas e jornais, desde meados do século XIX. A menção à representação dos negros nos quadrinhos aborda pontos importantes ao tratar da caricatura e do humor gráfico.

Entre os estudos de perspectiva histórica, uma referência importante é a obra *O olhar europeu* (2002), de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Caneiro, em que os autores desenvolvem um estudo sobre diversas representações dos escravos pelos europeus ao longo do século XIX. Embora não haja uma análise detalhada sobre cada imagem apresentada, a intenção de transformar a imagem em documento histórico fica muito clara no livro.

As coleções fotográficas também foram foco de atenção por parte de estudiosos dos campos da História e Antropologia. Uma das coleções mais conhecidas no Brasil é a de Christiano Junior, fotógrafo português que produziu retratos de negros no formato *cartes de visite*. As fotografias de Christiano Junior foram objeto de análise de autores como Jacob Gorender, Manuela Carneiro da Cunha e Muniz Sodré, no livro *Escravos brasileiros na fotografia do século XIX* (1988).

Obras mais recentes também analisaram a coleção de Christiano Junior, como a tese da historiadora Sandra Koutsoukos, *No estúdio do fotógrafo. Representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* (2006). A autora analisa três categorias de fotografias de escravos: fotos de escravos domésticos em álbuns fotográficos, fotos que serviam para figurar o exótico e também fotos para fins científicos. Os sujeitos fotografados se deixaram fotografar e se deram a ver, demonstrando portanto uma postura ativa, e não passiva, diante das câmeras.

Fabiana Beltramim, em sua obra intitulada *Sujeitos iluminados: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* (2013), dissecas as imagens feitas no estúdio do fotógrafo com o objetivo de fugir das interpretações convencionais para mostrar a agência dos fotografados e a forte presença das teorias raciais naquele contexto. A partir do entendimento da fotografia como parte da dinâmica social, a autora procura explorar as tramas sociais engendradas na cultura visual da época. A contribuição desta obra se dá no sentido de mostrar a possibilidade de ganho dos escravos e libertos ao serem retratados no estúdio do fotógrafo, mostrando os sujeitos retratados como agentes neste processo.

Tanto Koutsoukos como Beltramim ressaltam a postura ativa dos retratados, uma vez que eles participavam da construção de sua imagem fotográfica. Os retratados foram sujeitos de suas próprias imagens, deixando-se fotografar e atuando diretamente na forma como eram representados.

Muitos estudos abordam as imagens do negro sob o ponto de vista da raça, principalmente no contexto das teorias raciais do século XIX. Neste sentido, é necessário citar o caso das pesquisas que mobilizaram a coleção de fotografias produzida durante a expedição científica do suíço Louis Agassiz (1865-66) no Brasil. O objetivo maior era criar um arquivo de tipos humanos, a fim de defender o criacionismo, o poligenismo, o segregacionismo e os danos causados pela miscigenação. Foi a primeira coleção fotográfica feita com a finalidade de dar suporte a teorias de cunho racial, por isso sua importância para os estudos da raça e do racismo. Estudos como este ajudam a entender como a representação dos negros foi sendo forjada.

A coleção fotográfica, recentemente descoberta e ainda pouco estudada, foi analisada pela historiadora Maria Helena Machado e a artista Sasha Hubber no livro *(T)races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today./Rastros e raças de Louis Agassiz: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje* (2010). Os ensaios do livro se unem no sentido de olhar a raça de outro ângulo, através das representações visuais e seus impactos, procurando problematizar as fotografias, ao indagar sobre seu contexto de produção e finalidade, como imagens que submetiam o outro ao olhar branco e hegemônico. Nesta mesma direção, porém partindo da série produzida por Agassiz na Carolina do Sul em 1850, Molly Rogers mescla romance e História no livro *Delia's Tears. Race, Science and Photography in Nineteenth-Century America* (2010). A autora explora a invenção e os usos da fotografia dentro do contexto de produção das imagens, as teorias raciais e as discussões sobre a raça na metade do século XIX, a fim de tornar visíveis os sujeitos que foram retratados, revelar uma humanidade que lhes foi retirada.

As relações entre fotografia, raça e exibição pública é abordada na obra *Photography on the Color Line: W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture* (2004), de Shawn Michelle Smith. A autora analisa as fotografias organizadas por Du Bois, expostas para a Exposição Universal de Paris em 1900, junto a outras imagens da virada do século XIX para o XX, como tipologias científicas, retratos criminais, caricaturas racistas e fotografias de linchamento. Smith mostra como Du Bois se colocou numa posição crítica, contrária ao racismo biológico e à eugenia, ao apresentar os homens e mulheres como pessoas da classe média, em uma

classificação que minava o quesito racial. O objetivo da autora é recuperar os significados visuais da barreira racial. Na análise realizada fica evidente a relação intrínseca que existe entre raça e cultura visual, constituídas mutuamente.

O tema dos viajantes é um assunto que chamou atenção dos pesquisadores que estudam a representação visual do negro e da escravidão. Eneida Maria Mercadante Sela, em *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus* (2008), utiliza imagens e relatos produzidos por viajantes europeus entre 1808 e 1850 para evidenciar que a visão dos estrangeiros sobre os escravos no Brasil estava permeada pela ciência em voga na época, que por sua vez inferiorizava o africano. As imagens de Debret e Rugendas foram objeto de análise na dissertação de Iohana Brito de Freitas, *Cores e Olhares no Brasil Oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*, defendida em 2009. A autora procura compreender a visualidade dos artistas sobre o Brasil e mais especificamente sobre os africanos e seus descendentes.

Ainda sobre representação de negros, há um estudo recente defendido em 2013, intitulado *Em preto e branco: a representação dos negros no desenho de humor no século XIX. Brasil, França, Inglaterra e Portugal*.⁹ A autora, Aline Carvalho, segue uma metodologia que tenta entender as caricaturas sob o ponto de vista das transferências culturais, atentando para as particularidades locais. Os desenhos de imprensa são analisados através do viés social, tomando como referência períodos importantes como a abolição da escravidão e a ascensão da litografia no século XIX. Através deste estudo, é possível situar as ilustrações dos periódicos em um contexto mais amplo de circulação.

É importante citar um estudo específico sobre a *Semana Illustrada*, de autoria de Karen Fernanda Rodrigues de Souza. Em *As cores do traço: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Illustrada (1860-1876)* (2007), a autora realiza um estudo sobre o conteúdo textual e visual do periódico, de forma a evidenciar os recursos utilizados por ele para denunciar os vícios de sua época, refletir sobre os rumos políticos da nação e sobre a famigerada questão do trabalho escravo. No capítulo 3 da dissertação, a autora trata especificamente da representação do negro, e como ela passou gradativamente do paternalismo à raça. Este estudo nos auxiliou na compreensão dos personagens símbolo da *Semana Illustrada* e a relação entre eles.

⁹O título original é *En noir et Blanc: représentation des noirs dans Le dessin d'humour au XIXe siècle. Brésil, France, Angleterre et Portugal*. Trata-se de uma dissertação de mestrado defendida na École de Hautes Études en Sciences Sociales em Paris, França.

No campo da Antropologia, encontram-se trabalhos sobre imagens de negros no contexto da ciência antropológica do século XIX, que focam especificamente na questão dos estudos da raça e do racismo. De maneira geral, as obras tratam do uso da imagem para a antropologia e seu papel como recurso de pesquisa. Um exemplo de estudo recente, datado de 2013, é a dissertação de Tatiana Lotierzo, *Contornos do (in)visível: a Redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último oitocentos*. Nela, a autora procura situar o quadro Redenção de Cam como difusor da tese do embranquecimento, presente nos discursos científicos no Brasil do século XIX.

Os trabalhos citados, cada um com sua especificidade, trazem contribuições ao estudo das representações de negros e escravos. Muitas das obras consultadas forneceram um panorama sobre as imagens de negros em diferentes suportes, tais como fotografia, pintura, imprensa. Em uma cultura visual permeada pelos novos fenômenos de registro como, por exemplo, a fotografia e seus derivados como os processos fotomecânicos, as caricaturas sobre a escravidão configuram um conjunto de imagens que traduzem todo um pensamento sobre o escravo por parte do segmento branco da sociedade.

No caso da *Semana Illustrada* o negro tem presença constante nas imagens, mas como coadjuvante. É possível estabelecer um paralelo com a presença do negro na sociedade oitocentista carioca – constante, imprescindível, mas invisível como lugar social. Dentro desta ótica, o personagem Moleque, negro e escravo, ao mesmo tempo em que faz parte deste segmento social temido, ocupa um lugar primordial no periódico. Será que a raça é mais importante que a condição dos indivíduos ou o contrário? É a partir de tais questionamentos que se buscará entender as representações do negro e da escravidão na *Semana Illustrada*, com especial atenção para os diversos aspectos da produção e circulação do periódico.

No primeiro capítulo, o foco de atenção é a imprensa ilustrada da segunda metade do século XIX, bem como o papel de Henrique Fleiuss e do Instituto Artístico na sociedade carioca. O objetivo é dar a conhecer o contexto em que a *Semana* circulou, em meio a um tempo de consolidação das imagens na imprensa. A criação do Instituto Artístico tem grande importância para a imprensa ilustrada na medida em que era um estabelecimento ligado à produção de imagens e também à formação de mão de obra capacitada para tal produção. A *Semana Illustrada* era um dos principais produtos do Instituto Artístico e, nesse sentido, ela é apresentada a partir do modo como era produzida, suas características de conteúdo e seu público leitor.

O segundo capítulo está focado no caráter humorístico da *Semana Illustrada* e na apresentação dos personagens Dr. Semana e Moleque, que eram os protagonistas do periódico. Construído sob os pilares do humor, a *Semana Illustrada* satirizava aspectos diversos da sociedade, seguindo pressupostos humorísticos estabelecidos, pautados em um tipo de “humor inofensivo”. Contudo, apesar do próprio editorial da *Semana* ressaltar o objetivo de criticar os costumes sem se referir a ninguém em particular, veremos que isso não ocorreu, por exemplo, no caso de Francisco Sales Torres Homem, político negro de orientação liberal.¹⁰

Analisar o tipo de humor veiculado é o que se busca realizar neste capítulo, levando em conta a presença marcante do Dr. Semana e seu escravo, o Moleque. De que maneira o humor ajuda a lidar com as contradições sociais? Partindo do pressuposto de que o humor é uma ferramenta que perpassa o periódico como um todo, as imagens foram analisadas também segundo categorias próprias do universo humorístico, tais como: ironia e sátira. Cada grupo de imagens selecionado para análise foi classificado nessas categorias, de modo a entender sua finalidade humorística.

Por fim, o terceiro e último capítulo trata da análise mais específica deste trabalho, que é a representação de negros e escravos construída pela *Semana Illustrada*. Busca-se analisar a visão que o periódico tinha com relação a este grupo social. Levando em conta a presença dos personagens-símbolo e o que eles representam, a questão norteadora é de que maneira o tratamento dispensado ao negro nas imagens ajuda a compreender a sociedade da época.

O leitor pode se imaginar, então, no século XIX, em pleno domingo, acabando de receber em sua casa uma edição de um dos muitos periódicos existentes no Rio de Janeiro. Pega nas mãos, reconhece logo pela capa repleta de desenhos e o título em destaque – *Semana Illustrada*.

¹⁰A figura de Francisco Sales Torres Homem (Timandro) foi satirizada pela *Semana*, como será visto mais à frente no capítulo 3. Nas caricaturas em que ele aparece, está presente uma ideia de inadequação ao cenário político, como se aquele ambiente não fosse próprio para as pessoas de cor.

Capítulo 1

IMAGENS IMPRESSAS: IMPRENSA ILUSTRADA, O INSTITUTO ARTÍSTICO E A *SEMANA ILLUSTRADA*

Em meio a um contexto de crescente presença de imagens impressas, na Europa e no Brasil, um empreendimento gráfico se fez notar na capital do Império: o Instituto Artístico, que depois ganha o título Imperial. Henrique Fleiuss, seu irmão Carlos Fleiuss e o pintor Carlos Linde foram os responsáveis por lançar as bases do que representou um grande passo em direção ao aprimoramento das artes gráficas no Brasil do século XIX. O periódico ilustrado *Semana Illustrada* destacou-se em meio às publicações do Instituto, pois era um periódico pioneiro não só por sua longevidade, mas igualmente por dar destaque às imagens em suas páginas.

1.1 O TEMPO DA IMPRENSA ILUSTRADA

Em seu clássico *A história da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré dedica uma parte à imprensa ilustrada durante o Império. Sodré (1966) considera que as inovações técnicas permitiram o advento da gravura, impulsionaram a imprensa e aumentaram sua influência. Com isso, a presença de imagens passou a ser cada vez mais constante nos periódicos. Os diversos títulos que surgiam na época tentavam empregar ilustrações em suas páginas, já que isso fazia sucesso com o público leitor e, conseqüentemente, aumentava a circulação do periódico.

Todavia, não é possível considerar a revista ilustrada como resultado exclusivamente devedor das inovações tecnológicas. A modernização não pode ser considerada apenas pelo ponto de vista tecnológico, uma vez que o papel do observador como sujeito humano também faz parte deste processo. “A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições, e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p.15). Jonathan Crary, na obra *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, considera o indivíduo

observador, seu objeto de investigação, como lapidar para o conhecimento visual gerado no século XIX.

Nesse sentido, é possível entender o advento da imprensa ilustrada em meados do século XIX, a partir de duas frentes: as inovações tecnológicas que tiveram lugar na época e o papel do observador leitor. O conceito de economia visual é fundamental para compreender este processo. Para Stephen Bann, a economia visual consiste na “tomada de consciência da totalidade dos meios de reprodução iconográfica disponíveis em uma época dada: não somente dos dispositivos específicos a cada técnica, de seu custo e de sua eficácia, mas também dos diversos modos contemporâneos de publicação e de difusão” (BANN, 2001, p.2).¹¹

As diversas formas de produção e reprodução no século XIX possibilitaram o aumento significativo do número de imagens em circulação. Ao discorrer sobre a situação da imagem no século XIX, Ségolène Le Men (1999) destaca que a prática visual, que era antes concentrada em poucas imagens, passa a ser uma prática que lida com grande número delas.

Partindo desta totalidade que a economia visual abarca, mas ainda tratando do contexto tecnológico, pode-se considerar, conforme nos mostra Joaquim Marçal Ferreira de Andrade (2004), a estreita relação entre o surgimento da imprensa ilustrada e os novos processos de impressão de imagens, aliados ao melhoramento dos processos já existentes. Com isso, houve uma significativa modificação das páginas dos jornais, que antes não traziam figuras, apenas textos. Em virtude da melhoria tecnológica, bem como do interesse dos leitores, começaram a figurar imagens nos periódicos.

O contexto de inovações gráficas, o mesmo em que surge um novo tipo de leitor observador, estava também relacionado ao desenvolvimento das atividades culturais, sendo que a imagem está incluída nesse meio. “Em todo o mundo ocidental, a segunda metade do século 19 foi um período de crescimento das elites urbanas e, portanto, de ampliação de atividades culturais de toda espécie, incluindo a produção e veiculação de imagens” (CARDOSO, 2008, p. 50).

A imprensa ilustrada serviu-se de tecnologias de impressão como a xilografia e a litografia para incorporar imagens em suas páginas. Na segunda metade do século XIX, as duas técnicas foram utilizadas, ainda que no Brasil a principal técnica utilizada para gravar

¹¹Par économie visuelle, j'entends la prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée : non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion.

imagens nas páginas tenha sido a litografia. Adiante veremos algumas razões possíveis para a predominância do método litográfico em solo brasileiro.

A litografia¹² é uma técnica de impressão planográfica, isso significa que sua produção não envolve incisão da matriz de impressão. Desta forma, os ilustradores podem desenhar diretamente na pedra, sem a necessidade de um gravador, o que facilita e dinamiza a produção. Para Renata Santos (2008), a litografia provocou três mudanças importantes no que diz respeito à produção da imagem. Primeiro, acabou com a divisão entre desenhista e gravador, pois o método permitia que uma só pessoa fosse responsável por todo o processo. Em segundo lugar, dinamizou a produção, já que o processo de feitura da imagem era muito mais rápido. Por fim, aumentou a tiragem, uma vez que se produzia mais em menos tempo.

Stanley William Hayter (1962) esclarece que é possível realizar o desenho de duas maneiras. Na primeira, ele é feito às avessas na própria pedra litográfica, depois ela é entintada e, na passagem para o papel, o desenho fica do lado certo, como o artista o concebeu. Já na segunda maneira, o artista pode evitar fazer o desenho ao contrário, fazendo o desenho normalmente em um papel granulado, que depois é pressionado contra a pedra já preparada e o desenho fica gravado na pedra ao contrário. Ao ser transferido para o papel, ele sai como o primeiro desenho.¹³

Por isso, pode-se dizer que o método litográfico tem impacto indelével na cultura visual da época. Nessa mesma perspectiva, Annateresa Fabris (1998) reconhece a litografia como ponto culminante quando se fala em um novo estatuto da imagem e vai além, ao considerar que as raízes do consumo da fotografia estão no método litográfico, pois este responde às demandas industriais do momento, por ser um método de fácil execução e baixo custo de produção.

¹²Alois Senefelder (1771-1834), natural de Praga, foi o inventor da técnica do desenho sobre pedra em 1798. De acordo com Frederico Porta (1958), em 1818, Senefelder publicou um manual completo de litografia, que já foi traduzido em diversas línguas. A técnica da litografia se resume na repulsão que existe entre água e gordura. O processo é realizado da seguinte forma: primeiro, o desenho é feito numa pedra calcária polida, com um *crayon*¹² ou uma tinta gordurosa. Em seguida, a pedra é envolvida com uma solução química, de forma que somente as áreas em branco fiquem receptivas à água. O próximo passo é fixar o desenho com um solvente e umedecer a pedra com água. O procedimento seguinte é aplicar a tinta gordurosa, que vai aderir à imagem e não ao espaço em branco. Por último, a impressão é realizada por uma prensa que vai pressionar o papel contra a matriz.

¹³Para identificar se a produção foi de uma forma ou de outra, Hayter adverte que o desenho direto sobre a pedra pode ser identificado no papel pela presença visível do grão levemente irregular da pedra. Enquanto isso, na segunda forma, a do desenho transferido para a pedra, a interferência do grão mais fino pode ser visto através de uma lente. Não foi possível identificar qual destes métodos citados foi utilizado na *Semana Illustrada*. O exame mais detalhado deve ser feito utilizando lentes de aumento para analisar os exemplares originais.

Já o método xilográfico¹⁴ consiste na produção do desenho a partir de matrizes de madeira. Representou proporcionalmente uma pequena parte das edições da *Semana Illustrada* e foi um método pouquíssimo utilizado na imprensa ilustrada brasileira do século XIX, como se verá mais à frente. As etapas do processo de produção são as seguintes: em primeiro lugar, a madeira é cortada e entalhada, deixando o desenho em relevo. A parte em relevo recebe então a tinta. Depois de entintada, a matriz xilográfica é coberta com um papel, que registra a parte com o desenho feito.¹⁵

Compreende-se a importância da xilografia quando examinamos de perto uma produção que se serviu desta tecnologia com a intenção de desenvolvê-la. A criação do Instituto Artístico, conforme será dito mais adiante, foi um passo dado em direção à tentativa de criar bases para o método xilográfico. “(...) Foi através da xilogravura, processo empregado segundo a técnica da madeira de topo, que se intentou uma possível expansão dos processos gráficos de reprodução da imagem” (IPANEMA, 2007, p. 131).

As técnicas e práticas fazem parte de todo um contexto que molda o observador e este, por sua vez, constitui um sujeito que influi nestas técnicas e práticas. Portanto, é possível vislumbrar uma relação de mão dupla em que observador e técnicas se interpenetram para compor a cultura visual de um período. Neste ponto é importante retomar a noção de economia visual proposta por Stephen Bann (2001).

Bann investigou a fundo a cultura impressa francesa do século XIX. Analisou impressos litográficos e pinturas, sublinhando a relação de complementaridade que existe entre os dois meios. Em *Parallel Lines*,¹⁶ por exemplo, procurou mostrar que gravura, fotografia e pintura são práticas paralelas e todas elas estão envolvidas com a produção da imagem.

¹⁴A xilografia surgiu primeiro na China, no século IX. Chegou à Europa no século XV e era usada apenas em estampas. No século XVII, Albrecht Durer, usou a gravura em madeira para produzir suas obras. Mas foi somente no século XVIII que ela começou a ser desenvolvida em maior escala. Apesar de se tratar de uma técnica mais antiga de produzir imagens, a xilografia foi desenvolvida no fim do século XVIII por Thomas Bewick, de acordo com Ronald Russel (1982) e Felix Brunner (1968). Esta técnica foi muito usada no século XIX para ilustrar livros e revistas. Brunner (1968) ressalta que a xilografia é vista como um tipo de gravura comercial, por isso não é muito cobiçada por colecionadores de arte.

¹⁵Existem dois tipos de xilografia, a xilografia de topo (em inglês, wood engraving) e a xilografia ao fio (em inglês, woodcut). O que diferencia uma da outra é a forma como a madeira é cortada. No primeiro caso é feito um corte perpendicular à fibra da madeira e, no segundo, o corte é longitudinal, ou seja, no mesmo sentido da fibra. Bamber Gascoigne (2004) sugere que uma forma eficiente de identificar os dois tipos de xilografia é por meio da data de produção. Antes da segunda metade do século XVIII, predomina a xilografia em fio. Após esta data, e até o fim do século XIX, o método usado é a xilografia de topo.

¹⁶Obra citada nas referências.

O universo de práticas de impressão é complexo e os processos não estão isolados um do outro. O fato de utilizar dois processos, litografia e xilografia, demonstra que eles não estavam isolados e um não superou o outro, já que eles eram usados de acordo com a necessidade e as possibilidades técnicas disponíveis no momento. A litografia predominou quando se analisa a produção da *Semana* como um todo. Contudo, a xilografia também está presente em algumas edições, conforme verificaremos.

O que também exemplifica esta relação existente entre os meios de impressão da imagem são as referências que a *Semana Illustrada* faz à fotografia, um processo que estava em plena difusão na segunda metade do século XIX. Nas imagens, o termo “fotografia” está presente em 53 registros, sendo a maioria deles relativos a vistas e imagens feitas a partir do original fotográfico. Tais ocorrências revelam que os produtores de imagens dialogavam com os processos de produção de imagem em voga na época.

Grande parte das vistas copiadas de fotografia estava relacionada à Guerra do Paraguai. A fotografia, ao lado das ilustrações, atuava como meio de registro do conflito. O anúncio abaixo é destinado aos assinantes:

Temos a satisfação de anunciar aos leitores da *Semana Illustrada* que uma comissão de engenheiros da força expedicionaria de Matto-Grosso, que segue hoje para essa provincia, estudou em nossa casa a photographia e levou uma machina e as necessarias preparações afim de tirar vistas e tudo o que pode haver de interessante, para junto com as necessarias descrições ser publicado na *Semana*. (*Semana Illustrada*, edição 225, 1865, p.7)

Percebe-se que os editores fazem questão de anunciar aos leitores a ida de uma equipe ao cenário da guerra, treinada para registrar os eventos em fotografia, que depois serão publicados na revista. O anúncio aos leitores indica que os editores prezavam pela satisfação daqueles que prestigiavam a publicação.

Na imprensa ilustrada oitocentista, o público leitor era de grande importância, inclusive era o valor das assinaturas que mantinha o periódico em funcionamento e circulação. Como a ênfase era dada às imagens, é indispensável entender quais imagens eram veiculadas. O desenho, geralmente de caráter humorístico, versava sobre assuntos relacionados ao cotidiano. Por tal motivo, durante o Império as revistas ilustradas estavam muito próximas das pessoas. De acordo com Ana Luiza Martins (2008), no século XIX a revista era moda e ditava moda.

É preciso, neste momento, levar em consideração toda uma gama de periódicos que existiram na segunda metade do século XIX e que, por isso, faziam parte do mesmo contexto no qual a *Semana Illustrada* circulou. Ângela Maria Cunha da Motta Telles (2007) afirma que a partir dos anos 1860 começaram a surgir diversas revistas ilustradas que utilizavam a prática litográfica para registrar em suas páginas os costumes da época. Os anos 1860, portanto, viram surgir um modelo de imprensa ilustrada que servirá de modelo quanto ao formato e ao destaque dado ao aspecto visual. Segundo Rafael Cardoso (2011), existiram na segunda metade do século XIX periódicos importantes, embora a maioria deles tivesse sido de curta longevidade.

O primeiro a concorrer diretamente com a *Semana Illustrada* foi o *Bazar Volante* (1863-1867), dirigido por Eduardo Rensburg.¹⁷ Formato, preço e periodicidade eram similares à *Semana*. As ilustrações eram feitas por Joseph Mill,¹⁸ Henrique Aranha,¹⁹ Flumen Junius²⁰ e João Pinheiro Guimarães,²¹ sendo que os dois últimos eram colaboradores da *Semana*. Sodré (1966) informa que o *Bazar Volante* passou a se chamar *O Arlequim* no ano de 1867 e que contava com a colaboração do ilustrador V. Mola²² e de Ângelo Agostini.²³

José Carlos Augusto (2009) ressalta que *O Arlequim* passa a se chamar *A Vida Fluminense* em 1868. Os colaboradores eram, além de Ângelo Agostini, Antonio Pedro Marques de Almeida e Augusto de Castro, ambos jornalistas. De início a publicação não seguiu o padrão da *Semana Illustrada*, já que a edição continha doze páginas ao invés de oito.

¹⁷Eduardo Rensburg (1817-1898), holandês de nascimento, era litógrafo e desenhista. Fundou, juntamente com o inglês George Mathias Heaton, a empresa litográfica Heaton & Rensburg em 1840.

¹⁸Joseph Mil (?-1879?) era ilustrador, paisagista e litógrafo. Nasceu na França e veio para o Brasil em data desconhecida. Colaborou na imprensa ilustrada a partir de 1863, com o *Bazar Volante*. Posteriormente, trabalho também no *Ba-ta-clan* e no *Mequetrefe*. É provável que tenha falecido em 1879 no Rio de Janeiro, cidade onde se estabeleceu profissionalmente.

¹⁹Henrique José Aranha nasceu em Portugal e veio para o Brasil em 1840. Na década de 1850, fundou a Litografia d'Aranha e Cia. Trabalhou também como gravador xilográfico e litográfico em estabelecimentos como, por exemplo, Heaton & Rensburg.

²⁰Ernesto Augusto de Sousa e Silva Rio (?-1905) era o nome do ilustrador e escritor brasileiro cujo pseudônimo era Flumen Junius. Foi um importante colaborador em vários periódicos ilustrados da segunda metade do século XIX.

²¹Não existem informações sobre a biografia de João Pinheiro Guimarães, apenas alguns dados sobre sua trajetória na imprensa ilustrada. Uma informação importante, segundo Lima (1963), é que ele foi um dos primeiros a assinar seus trabalhos. Sua assinatura era composta pela letra G e o desenho de um pinheiro. Iniciou sua colaboração na *Semana Illustrada* em 1863. Colaborou também em *Ba-ta-clan* e *A Vida Fluminense*.

²²Não foram encontradas informações sobre este ilustrador.

²³Ângelo Agostini (1843-1910) foi um dos mais importantes caricaturistas atuantes no Brasil do século XIX. Nascido na Itália e tendo estudado em Paris, chegou ao Brasil no ano de 1859. Instalou-se em São Paulo, onde fundou em 1864 o periódico *O Diabo Coxo*, que teve duração efêmera. Em 1866, fundou *O Cabrião*. Depois que se mudou para o Rio de Janeiro, colaborou em *O Arlequim*, *A Vida Fluminense* e *O Mosquito*. Já em 1876, criou a *Revista Illustrada*, o mais longo periódico ilustrado da época, o qual foi muito ativo durante a campanha abolicionista. Em 1895, criou o *Dom Quixote*. Nos primeiros anos do século XX, colaborou em *O Malho* e *O Tico-Tico*.

Porém, de acordo com Augusto (2009), a partir da edição 45 a revista passa a ter oito páginas, por causa do custo e das dificuldades inerentes à produção.

Em 1867 foi lançado o *Ba-ta-clan* (1867-1871). Dentre os colaboradores, estavam os mesmos ilustradores que compunham a equipe editorial do *Bazar Volante*: Joseph Mill e Pinheiro Guimarães. Tratava-se de uma publicação escrita em francês e que tinha aplicações de cor nas capas.

O Mosquito (1869-1877), conforme mostrado na capa, era um jornal caricato e crítico. As ilustrações foram feitas inicialmente por Flumen Junius, Faria²⁴ e Pinheiro Guimarães. Em 1872, Agostini entra no grupo de ilustradores. Três anos depois Agostini deixa a equipe, sendo substituído por Rafael Bordallo Pinheiro.²⁵

Tratava-se, portanto, de um mercado editorial concorrido, em que as revistas disputavam assinantes e buscavam oferecer atrativos para tentar chamar a atenção do leitor. Uma das formas de chamar a atenção do leitor era por meio das ilustrações, que exerciam grande atração.

A escolha da técnica se baseava nos meios de impressão disponíveis, meios que fossem capazes de proporcionar aos leitores uma informação mais rápida e precisa dos acontecimentos. Muitos temas faziam parte das ilustrações presentes nas publicações ilustradas nos periódicos que circularam na época. Um exemplo de assunto recorrente é o conflito no Rio da Prata, a Guerra do Paraguai.

A Guerra do Paraguai (1864-1870) foi um acontecimento bastante retratado nas páginas das revistas. Para André Toral (2011), isto se dá porque “a Guerra do Paraguai foi a primeira, na imprensa sul-americana, a receber uma cobertura visual. E mais: a litografia permitia rápida elaboração de desenhos ou cópias de fotografias, daguerreótipos e pinturas” (TORAL, 2001, 57). Andrade (2011) ressalta o fato de ter sido a primeira guerra fotografada em que houve participação do Brasil.

²⁴Candido Aragonez de Faria (1849-1911) era brasileiro da cidade de Laranjeiras (Sergipe). Ainda jovem, estudou no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes. Em 1869, fundou *O Mosquito* e anos mais tarde, em 1874, publicou *O Mephistopheles*, no qual fazia todos os desenhos. No ano seguinte, participou da equipe de *O Mequetrefe*.

²⁵Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905), artista nascido em Portugal, foi contratado em 1875 pelo proprietário do periódico *O Mosquito*, Manuel Rodrigues Carneiro, para substituir Angelo Agostini. *O Mosquito* contou com Bordallo Pinheiro até seu encerramento, em 1877. Depois disso, o ilustrador se dedicou aos seus próprios projetos, como por exemplo os periódicos *Psitt* e *O Besouro*.

A *Semana Illustrada* supriu seus leitores com informações constantes sobre o cenário de guerra.²⁶ Percebe-se por parte dos editores uma preocupação em informar os leitores sobre os acontecimentos atualizados:

Os edictores da *Semana* tem a honra de participar aos seus assignantes que, em presença do conflicto travado entre o Imperio e a Republica Oriental, determinarão acrescentar o numero de supplementos da *Semana*.

Os acontecimentos que se passam agora no Rio da Prata são de maxima importancia para a gloria nacional. Já as armas brasileiras vão triumphando das pandilhas orientaes. Cada dia, cada refrega, é uma lauda de gloria para o nome do Brasil.

A *Semana* dará, portanto, nas occasiões proprias, grandes supplementos illustrados, com a descripção dos combates travados no Rio da Prata.

O primeiro desta serie será o ataque de Paysandú.

Os edictores garantem a fidelidade dos seus desenhos por quanto, - no intuito de fazerem uma obra digna e seria, incubirão amigos seus, officiaes de marinha e do exercito brasileiro, de lhes mandarem esboços minuciosos de todas as acções.

Deste modo, mantida a regularidade da publicação e garantida a fidelidade dos desenhos, os assignantes da *Semana* poderem ter uma colecção completa, que será, por assim dizer, a história illustrada da Guerra do Rio da Prata.

Os edictores julgão cumprir assim dous deveres: prestar aos acontecimentos actuaes a attenção a que elles tem direito, e ir ao encontro do desejo e do interesse patriotico dos leitores da *Semana*. (*Semana Illustrada*, edição 211, 1864, p.1682)

Nota-se, por parte da revista, o interesse de prover os leitores com informações visuais por meio dos suplementos que, conforme consta no anúncio acima, poderiam formar uma história ilustrada da guerra. O aspecto visual constituía em fator de extrema importância na narrativa de guerra, já que eram fornecidas aos leitores as imagens da guerra por meio de mapas, vistas e retratos dos combatentes, com a garantia de que seriam representações fiéis do que se desenrolava no campo de combate. E estas imagens relacionadas à guerra foram importantes, já que “a cobertura da guerra na *Semana Illustrada* desempenhou um papel relevante no processo de ‘alfabetização visual’ de um amplo espectro dos habitantes da corte, que seguramente ultrapassava o âmbito dos assinantes, e mais, dos letrados” (ANDRADE, 2011, p. 253-254).

As revistas atingiam um público mais amplo, uma vez que “seu custo baixo, configuração leve, de poucas folhas, leitura entremeada de imagens, distinguia-a do livro, objeto sacralizado, de aquisição dispendiosa e ao alcance de poucos” (MARTINS, 2008, p.40). Sendo um intermediário entre o jornal e o livro, a revista foi um poderoso veículo de informações no século XIX.

²⁶Exemplos de outros periódicos que fizeram isso: *Bazar Volante* e *A Vida Fluminense*, que procuraram informar os cidadãos sobre as últimas novidades do conflito armado.

No contexto de impressos ilustrados do século XIX, é possível afirmar que a presença da imagem nas revistas é devedora do livro ilustrado. Conforme Andrade (2011), os livros ilustrados colocaram a imagem em destaque. Na Europa, o livro ilustrado começa a despontar sobretudo no início do século XIX, devido às novas propostas editoriais que enfatizavam o aspecto visual. Já no Brasil, a primeira iniciativa de se criar um livro com imagens ocorreu em 1858, com o lançamento do livro *Brazil Pittoresco*,²⁷ de Victor Frond²⁸ e Charles Ribeyrolles.²⁹ Somente em 1872 é que surge a obra *Doze horas em diligencia*,³⁰ o primeiro livro ilustrado totalmente feito no Brasil, de autoria do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb.³¹

1.2 FLEIUSS E AS ARTES DA IMPRESSÃO: O INSTITUTO ARTÍSTICO (1860-1878)

Antes de falar sobre a *Semana Illustrada*, convém abordar o Instituto Artístico, que precede a publicação e foi fundado no início do ano de 1860. Orlando da Costa Ferreira (1994), ao tratar da xilografia no Brasil durante o século XIX, destaca o papel pioneiro do empreendimento Fleiuss Irmãos & Linde, fundado em janeiro de 1860:

Seus dirigentes, segundo anúncio no *Almanak Laemmert* para 1861, “pintam óleo e aquarela, fazem as composições e ilustrações de livros científicos e artísticos de qualquer maneira”, consagrando-se, assim, como a primeira equipe de designers do Brasil. (FERREIRA, 1994, p. 185).

²⁷A obra retrata aspectos da paisagem e do cotidiano brasileiros, através das imagens litográficas e textos. Em 1859, a primeira edição é impressa pela Typographia Nacional, em edição bilíngue. As imagens foram distribuídas em edição separada, entre 1860 e 1861.

²⁸Victor Frond (1821-1881) era militante republicano, atuante na França durante o governo de Luís Napoleão Bonaparte. Segundo Lygia Segala (1999), devido às indisposições políticas na França Frond se estabelece em Portugal, onde se torna fotógrafo. Resolve ir tentar a sorte no Brasil e, no ano de 1857, os jornais anunciam seu estúdio no Rio de Janeiro.

²⁹Charles Ribeyrolles (1811-1860) era escritor, jornalista e também republicano. Na França, dirige o jornal republicano *La Réforme* e após a revolução de 1848, foge para a Inglaterra. Chega ao Brasil em 1859, a pedido de Victor Frond, que o comissiona para redigir o texto da obra *Brazil Pittoresco*.

³⁰*Doze horas em diligencia: guia do viajante de Petropolis a Juiz de Fôra*, consiste em um guia de viagem escrito em português e francês, ilustrado com 31 estampas. O livro pode ser consultado na seção de obras raras da Biblioteca nacional e está disponível em versão digital pelo endereço http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1379801/or1379801.htm.

³¹Revert Henrique Klumb (1826-1886) chegou ao Rio de Janeiro em 1852 e logo em seguida foi morar em Petrópolis. Produziu vasta obra da paisagem e da natureza local, além de ser professor de fotografia da princesa Isabel.

Os irmãos Fleiuss eram Henrique e Carlos.³² Henrique Fleiuss nasceu em 1823 na cidade de Colônia, na época pertencente à região da Prússia. Sua formação em artes foi em sua cidade natal e também em Dusseldorf e, em seguida, completou seus estudos em Munique. Era desenhista, pintor e gravador. Em 1858, a convite do naturalista Karl von Martius,³³ realizou uma viagem ao Brasil. Esteve primeiro na região norte e já em 1859 se fixou no Rio de Janeiro. A contribuição de Fleiuss para a expedição, de acordo com Andrade (2011), se deu por meio de desenhos e aquarelas, embora não haja ainda uma identificação dessas obras. Lucia Maria Paschoal Guimarães (2006) afirma que o talento de Fleiuss foi reconhecido graças às aquarelas que produziu enquanto viajava pelo norte.³⁴ Henrique Fleiuss casou-se, em 1867, com Maria Carolina dos Santos Ribeiro, moça pertencente a uma tradicional família carioca. “O salão dos Fleiuss, embora não fosse dos mais abastados, logo se converteu num ponto de referência da Corte. [...] Frequentavam-no políticos, artistas e letrados” (GUIMARÃES, 2006, p. 91).

Sobre Carlos Fleiuss, não foram encontradas na bibliografia consultada informações sobre sua vida e trajetória relacionadas à produção de imagens. O que se tem está relacionado à sua relação com o transporte marítimo, visto que ele era proprietário da empresa Barcas Fluminenses, fundada em 1870 com o propósito de transportar passageiros entre Rio de Janeiro e Niterói. Além de ser empresário do ramo dos transportes, Carlos Fleiuss, ao lado de Carlos Linde, foi o criador da massa cúprea, uma substância com a função de preservar o ferro dos cascos dos navios da oxidação e de incrustações marinhas, de acordo com Ferreira (1994). Carlos Fleiuss faleceu em 1º de setembro de 1878.

Quanto a Carlos Linde, sabe-se que ele nasceu na Alemanha. Não consta local e a data exata do seu nascimento. Andrade (2011) fornece alguns dados sobre a trajetória profissional de Linde. O pintor e litógrafo estabeleceu-se no Rio de Janeiro e no ano de 1858. Participou três vezes das Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: em 1859, quando ganhou uma medalha de ouro; em 1864, como membro do Instituto Artístico e, por fim, expôs novamente em 1868.

³²Os nomes utilizados aqui estão de acordo com a grafia dos nomes em português, apesar dos irmãos serem de origem alemã.

³³O cientista alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) foi um dos principais pesquisadores que vieram ao Brasil no século XIX. Chegou em 1817 como integrante da Missão Austríaca e publicou importantes obras sobre a fauna brasileira como resultado de suas expedições.

³⁴Segundo Guimarães (2006), há no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o rascunho da obra de Fleiuss em que ele retrata a cerimônia de encerramento da Assembleia Geral em 1859.

Em janeiro de 1860, foi criada a firma Fleiuss Irmãos & Linde, na rua Direita. O endereço, conforme anunciado no Almanak Laemmert³⁵ de 1861, era rua Direita, 49, 2º andar. Brasil Gerson em seu livro sobre as ruas do Rio de Janeiro, fornece informações sobre os logradouros da cidade, suas particularidades e os nomes que receberam. O autor caracteriza a rua Direita como uma rua importante, onde foi fundado o Banco do Brasil e o Correio Geral. Era uma rua de confeitarias e boticas, além de ser também estacionamento dos *tilburys*,³⁶ estes muito presentes nas sátiras da *Semana Illustrada*. Logo no ano seguinte estavam em outro endereço, no Largo de São Francisco, 16. A mudança para o Largo de São Francisco foi significativa, já que é após se estabelecer no novo endereço é que o Instituto Artístico tomou forma.

Naqueles primeiros tempos do Instituto na rua Direita, não havia sequer as oficinas, embora já estivessem devidamente estabelecidos e anunciassem no Almanaque Laemmert, a partir de 1861. A partir de 1º de maio de 1863, agora em novo endereço, no Largo de São Francisco de Paula número 16, toma corpo o projeto do Instituto Artístico. Ali, melhor instalados e já dotados de equipamento gráfico, criaram a estrutura necessária para cuidar integralmente dos livros científicos e artísticos que intencionavam produzir (ANDRADE, 2011, p.108).

Depois de ficar por seis anos no mesmo local, ocorreu uma nova mudança. Em 26 de setembro de 1869, consta na *Semana Illustrada* o endereço rua da Constituição, 1. Segundo Gerson (1965) a rua dos Ciganos, como antes era chamada, abrigava ciganos ricos que lá ergueram suas casas. Era também uma rua de artistas. Poucos meses depois, em 6 de fevereiro de 1870, o endereço passa para rua da Constituição, números 1 e 6.

Quase um ano depois, em janeiro de 1871, as instalações do Instituto Artístico voltaram a ocupar um espaço na mesma rua onde se deu o início das atividades há mais de uma década, a rua Direita (já com outro nome, rua Primeiro de Março). Quatro anos mais tarde, ocorre a última mudança do Instituto Artístico, para a rua d'Ajuda, 61. Gerson (1965) lembra a rua d'Ajuda como local de moradia de profissionais liberais e afirma que o pintor Jean-Baptiste Debret foi um de seus habitantes. Na segunda metade do século XIX, a rua abrigou o teatro do Hotel Brisson, antes denominado Teatro Eldorado, e cujo nome foi diversas vezes mencionado nas páginas da *Semana Illustrada*.

³⁵O Almanak Laemmert foi consultado em versão online, que está digitalizado e disponível para consulta no Center for Research Libraries, no endereço <http://www-apps.crl.edu/brazil/almanak>.

³⁶*Tilburys*, segundo o dicionário Priberam, são carros pequenos de duas rodas e dois assentos, puxados por um animal.

O mapa abaixo localiza os seis endereços do Instituto Artístico em ordem cronológica de ocupação e sua localização aproximada.³⁷

Mapa 1 – Endereços do Instituto Artístico

Legenda:

- 1 – Rua Direita, 49.
- 2 – Largo de S. Francisco, 16.
- 3 – Rua da Constituição, 1.
- 4 – Rua da Constituição, 1 e 6
- 5 – Rua Primeiro de Março (antiga Direita), 21
- 6 – Rua d'Ajuda, 61.

Mesmo tendo mudado de endereço diversas vezes, a produção do Instituto Artístico se manteve constante. No ano de 1861, ocorreu a Exposição Nacional, no prédio da Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Guimarães (2006) afirma que o Instituto Artístico Fleiuss Irmãos & Linde realizou os serviços de decoração externa da fachada segundo projeto de sua autoria. Em seguida, produziu uma obra intitulada “Recordações da Exposição Nacional de

³⁷A localização aproximada dos endereços foi obtida pelos mapas da coleção Gotto, nos quais é possível identificar a ocupação urbana da cidade do Rio de Janeiro em 1866 e as respectivas numerações dos lotes ocupados. O trabalho de digitalização foi realizado pelo Centro de Pesquisa em História Social da Cultura da UNICAMP e pode ser acessado em <http://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/mapasgotto/introgotto.html>. Já o mapa que foi aqui reproduzido consiste na Planta do Rio de Janeiro de 1858, pertencente ao acervo digital da Biblioteca Nacional. Os pontos em vermelho e os números foram inseridos depois, a fim de mostrar a localização dos diferentes endereços do Instituto Artístico.

1861”, um álbum com imagens litografadas, muitas delas assinadas por Carlos Linde, contendo imagens dos produtos exibidos na Exposição.³⁸

Em junho de 1863, mais precisamente na edição 130, a abertura da escola de xilografia foi anunciada:

Annuncio da Semana Illustrada.
Tendo a intenção de estabelecer uma escola de
GRAVURA EM MADEIRA
(xylographia)

Em maior escala, participamos aos pais, que quizerem mandar educar seus filhos neste ramo de arte, ainda pouco conhecido no Brasil, que as condições com que aceitaremos alumnos, são as seguintes:

O alumno tem que trabalhar diariamente (com excepção dos domingos e dias de guarda) das 9 horas da manhã até as 3 da tarde.

O alumno assignará um contracto, juntamente com seu pai ou tutor, obrigando-se a não deixar o nosso estabelecimento, antes do fim do terceiro anno.

O alumno trabalhará o primeiro anno de aprendizagem sem receber ordenado algum, não pagando, em compensação, cousa alguma pelo seu ensino; receberá no segundo a gratificação de 120\$000 rs.; e no terceiro a de 240\$.

O salário será augmentado, conforme o progresso dos alumnos, nos annos seguintes.

Os abaixo assignados, proprietários do Instituto Artistico, ensinão tudo o que for preciso para esta bella arte que, em curto espaço, tornará os moços, que lhe forem confiados, *independentes*; e cuidarão igualmente na moralidade e actividade de seus discipulos rigorosamente.

Rio de Janeiro, Largo de S. Francisco de Paula, n. 16.

INSTITUTO ARTISTICO

Fleuiss Irmãos & Linde.

Editores da *Semana Illustrada*.

O Instituto Artístico recebeu o título de “Imperial” em fins de setembro de 1863. Em 11 de outubro, na edição 148 da *Semana Illustrada*, ele começa a fazer uso da distinção adquirida, uma vez que aparece escrito no fim da página de texto “Typographia do Imperial Instituto Artístico”. O processo de requerimento para obter o título foi analisado por Rogéria Moreira de Ipanema (2007). Nele, constam informações preciosas sobre a composição da equipe de trabalhadores que faziam parte do Instituto, as divisões quanto às funções desempenhadas, as nacionalidades envolvidas, inclusive a organização interna do ambiente:

Para litografia: 6 pessoas, 3 alemães, 2 portugueses e 1 brasileiro; impressão: 9 pessoas, 5 portugueses e 4 brasileiros; xilografia: 8 brasileiros; fotografia, 1 alemão; tipografia: 4 pessoas, 3 brasileiros e 1 português e caixeiros de escritório: 4 brasileiros. As instalações: 1 sala de desenho, 1 de tipografia, 1 de xilografia, 1 de pintura, 1 de litografia, 1 para laboratório e 2 para trabalhos finais.

³⁸O documento foi consultado no portal da Biblioteca digital Luso-Brasileira e pode ser acessado em <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/44061>.

O fragmento acima mostra que o Instituto Artístico era composto por homens de diversas nacionalidades. As atividades exercidas eram: litografia, impressão, xilografia, fotografia, tipografia. É interessante notar que as únicas atividades com mais trabalhadores brasileiros são xilografia, tipografia e serviços de escritório. As demais atividades contam com maior participação de alemães e portugueses. É provável que a falta de funcionários locais indique a falta de mão de obra especializada em terras brasileiras. Por este motivo, a fundação da escola de xilografia pode ter sido uma tentativa de inserir trabalhadores brasileiros no Instituto para, assim, criar condições para o desenvolvimento da arte xilográfica no Brasil.

O fato de o Instituto estar vinculado ao Império confere legitimidade à revista e evidencia a posição política da equipe editorial. Rogéria Ipanema (2007) reforça que a concessão do título de Imperial faz com que a qualidade do produto o identifique com a esfera do poder, destacando-o então dos demais, que não possuem a distinção. Ademais, a qualidade do produto não era a única questão a ser considerada. Para que um estabelecimento recebesse o título de Imperial, era preciso que o proprietário estivesse ética e moralmente de acordo com os preceitos do Império.

Às vésperas da Guerra do Paraguai, tem-se um governo imperial que procura se afirmar internamente como detentor de poder inclusive na esfera comercial, ao conferir seu título a estabelecimentos cuja função era criar condições para a reprodução e difusão de imagens gráficas, como o Instituto Artístico.

O império, identificado com o nome da firma, através do título, e as armas nas marcas comerciais, afirmava sua instituição e continuidade, através da distinção de qualidade que conferia aos setores de produção. Por meio do signo e do símbolo imperial, subsistia a condição de corporificar uma presença, no nível econômico e no plano do imaginário social. (IPANEMA, 2007, p. 99)

Segundo Ipanema (2007), é necessário compreender o processo da distinção imperial como uma via de mão dupla, que dava lucro tanto para o comércio quanto para o governo. Assim como o comércio se valorizava com o apoio governamental, o próprio Império também se valia do comércio que o favorecia.

A partir da edição 175, a revista passa a ser produzida pelos alunos do curso de xilografia do Instituto Artístico.³⁹ A escola de xilografia tinha o claro objetivo de formar pessoal qualificado para atuar na arte da ilustração. Max Fleiuss, filho de Henrique Fleiuss, em texto sobre a caricatura no Brasil (1916) afirma, a respeito do Instituto, que foram muitos os discípulos e cita um deles, José Xavier Pires,⁴⁰ que na época do texto (início do século XX), ocupava o cargo de inspetor técnico da Imprensa Nacional. De acordo com Sodré (1966) e Lucia Guimarães (2006), João Henriques de Lima Barreto, pai do escritor Lima Barreto, foi um dos alunos do Instituto Artístico.

Letícia Pedruzzi Fonseca (2013) sustenta que a intenção de Fleiuss era integrar imagem e texto, inspirado pelas publicações europeias. Assim, ele realizou tentativas de juntar elementos tipográficos com imagens em xilografia. Tais tentativas de integração de imagem e texto fazem parte de uma economia visual, na medida em que técnicas variadas eram utilizadas para conseguir o resultado desejado.

As diversas técnicas de impressão eram mobilizadas pela imprensa com o objetivo de conseguir imprimir imagens nas páginas. A utilização da xilografia na imprensa ilustrada europeia era comum e houve a tentativa por parte de Fleiuss de reproduzir esta técnica na *Semana Ilustrada*.

Na edição de número 115, começaram a aparecer ilustrações em xilografia em meio ao texto, uma evidência de que este processo estava em processo de implementação:

³⁹A análise da documentação mostrou que a produção das edições inteiramente por xilografia foi em número reduzido (edições 175, 176, 177, 179). Na edição 179, parece que apenas o suplemento foi litografado.

⁴⁰Orlando da Costa Ferreira (1994) cita o nome de José Xavier Pires como introdutor pioneiro da cromotipografia na Imprensa Nacional.

Moleque.—Nonhõ, vou ler-lhe aqui um novo regulamento que a policia vai publicar a respeito dos *tilburys* e dos carros da praça.

Dr. Semana.—Ora vamos a ver isso, que hade ser interessante.

Moleque.—Artigo primeiro. Todos os donos de *tilburys* são obrigados a apresentarem na secretaria da policia os cavallos de que se servem, afim de serem examinados se podem puxar os vehiculos sem que os passageiros corraõ perigo de vida....

Dr. Semana.—Verdadeira burla, moleque! quem é que se importa com isso? Não ha dia em que não veja uma sardinha esfalfada quasi que conduzida pelo *tilbury*.

Moleque.—Artigo segundo. Os cocheiros devem apresentar a sua carta na mesma secretaria, para que ninguém se veja sujeito a ser conduzido por um carroceiro que esbarra o vehiculo por quantos precipícios ha pelas ruas do Rio de Janeiro.

Dr. Semana.—Asneira, rematada asneira! Poucos são os que tem carta, e no entanto ninguém se importa com isso.

Moleque.—Artigo terceiro. Nenhum cocheiro poderá pedir mais que o preço estabelecido na tabella n. 1, e o que exigir....

Dr. Semana.—Basta, basta, que já vejo que esse regulamento será letra morta no Rio de Janeiro. E no entanto o Sr. Dr. Agostinho precisa deixar alguma coisa que o faça lembrado na policia da corte!.... mas qual.... Deos se compadeça dos pobres passageiros de vehiculos da praça!....

O que ha dentro de uma caixa do Correio.

Todos sabem que é costume, de tempos a tempos, abrir-no Correio uma caixa de cartas de velha data, descolar essas cartas e queimal-as depois. Ultimamente teve logar uma dessas operações, e um rapaz de espirito entendeu que devia decorar o fraseado contido nessas virgens, e mandar-nos depois copia para o nosso socegado e benevolo jornalzinho. Vamos transcrevê-las para prazer dos nossos amaveis assignantes e leitores comprantes.

Vá ao acaso:

“Minha querida mama do juracam.—Rio de Janeiro, 14 de 10. bro de 1860.—ao receber d'esta estou vom e a mais familia a quem muito me recommendo e honro. Iscrebo-lhe esta por que Vosmce é minha mai que soffreu dores e no entanto eu não tibe; Debo ser grato não acha? Esta é a oppinião do Zesinho filho da sinhã Maria do Carmo do Oiteiro; encontrei isto por qui muito atrajado e não pôde ter comparasão com eça bila em que nasci porque Vosmce estava biva senão era probavel que eu não nascece é a opiniao do areferido mencionado Zesinho que está quasi rico e para probanda de chobrecajaca de gola de beludo preto que é o mais caro; o rapas tem talento mais istá ficando perdido com o luço Bêste uma camisa labada e ingomada todos os dias e não ai festa que não bá de lubas de pelica de carro. A mai save que istou com um derriço com a filha do patrão? A' pois não souveste? E' uma menina que ainda anda no colejo de uma madama lá da França e disem ás más lingoas que já sabe vordar e cuser de ponto atrás tem avilidade para as lingoas e anatomilha das inteligencias ella não quer, mas eu digo que a mama pôde deixar de ter saudades do seu filhinho por que o mesmo me acontece por que pação-se dias e dias que não me lemvro se a mai é biva, d'este modo áde encontrar poucas pessoas que o estimem tanto e sem tão pouco pensarem que a mama já morreu; Appublicou-se n'esta sidade eroica um jurnalsito chamado *Semana Illustrada* eu ainda não vi mas é o mesmo por que sou

“Seu querido e bonito

“ANTONINHO.

“N. 1.

“Levanranças à quem não perguntar por mim, porque de adoladores istou farto.”

“Meu extremoso Xuxú.—Quanto fui para o collegio istive na porta a tua ispera para te dizer o acostumado adeusinho mais o Sr. não veio é máu e é feio. Mamaisinha já çabe das nossas inclisões e contou a vóvó eu oje tomei um vomitorio de pualha que areçitou o Dr. Rego e por iço pidi ao primo Joãozinho que pusece estas tristes letra no coreo; tenho me alembrado todo o dia de ti porém istou fexada no carto e ninguém não quer que eu não saia; Não fiques com calumdús e me arresponde com presença papai conhece o Sr. seu pai qui já servio com elle no Jurado e mamaisinha conheceu a sua vóvó do Sr. que era parteira, ninguém não çabe proque

Figura 1 — Junção de texto e imagem
Fonte: *Semana Illustrada*, edição 115, 1863, p. 915.

Como se percebe na figura acima, há uma ilustração que mostra os personagens Dr. Semana e Moleque, este segurando um papel. O texto logo abaixo da figura, do lado esquerdo da página, é um diálogo entre os dois, no qual Moleque lê para Dr. Semana as novas leis que regulamentam o serviço de transporte dos *tilburys*. Existe uma fina linha vertical que divide a página ao meio. O texto do lado direito nada tem a ver com a ilustração, ou seja, a relação entre texto e imagem ocorre apenas em uma parte da página, aquela em que há a ilustração.

Isso quer dizer que há a tentativa de reunir texto e imagem, ainda que tal relação exista apenas em parte da página no exemplo mostrado.

Sobre a produção do Instituto, sabe-se que ela foi vasta. Max Fleiuss (1923), num texto sobre o centenário de nascimento de seu pai Henrique Fleiuss, enumera as publicações do Instituto Artístico.⁴¹ Segundo Ipanema, o Instituto “construiu uma marca no fluxo da cultura imperial na segunda metade do século XIX” (IPANEMA, 2007, p. 128). A importância do Instituto Artístico reside não somente na sua produção, mas também no seu empreendimento educacional, a escola de xilografia. Portanto, sua relevância no cenário cultural foi indiscutível.

A edição de número 200 da *Semana Illustrada* aponta, em um anúncio, a versatilidade do Imperial Instituto Artístico, que se coloca disponível para realizar trabalhos variados sendo eles ilustrados ou não, assim como anuncia a escola de xilografia como uma produtora de anúncios ilustrados e composições literárias.

O Imperial Instituto Artístico
de
Fleiuss Irmãos & Linde,
Editores e proprietários da
Semana Illustrada

Offerece ao publico a sua typographia para apromptar qualquer trabalho com ou sem illustrações, assegurando nitidez e boa impressão, como garantem as obras já publicadas no mesmo Instituto.

Recommendase á concurrencia publica a aula de Xylographia (gravura em madeira) para annuncios illustrados de jornaes e illustrações de composições litterarias, em todos os quaes á boa execução acompanhará a modicidade de preços.

⁴¹A *Semana Illustrada*, revista humorística, que durou 16 annos; *Planta hydrographica de Laguna*, levantada e desenhada pelo barão de Teffé; *Planta hydrographica do Passo da Pátria*, incuindo o canal privado dos Paraguaioes e uma parte do rio Paraguai, desde as Tres Boccas até á Lagoa Serena, com as posições da esquadra brasileira nos combates de Março e Abril de 1866, pelo mesmo; *Carta do rio Amazonas*, pelo senhor capitão de mar e guerra José da Costa Azevedo; *Carta do Rio Japurá*, pelo mesmo; *Carta do continente da provincia de Santa Catharina*; *Carta de Iguape, S. Paulo*; *Carta da parte das provincias de Minas Geraes, Rio de Janeiro e S. Paulo*, contendo o traçado da Estrada de Ferro de D. Pedro II; *Carta das colônias de Santa Isabel, Rio Novo e Leopoldina*; *Carta Geral do Imperio do Brasil*; *Mappa Maercantil do Rio de Janeiro*; *Planta da cidade do Rio de Janeiro e suburbios*; diversas plantas das posições que occuparam os belligerantes na Guerra do Paraguai; vistas das estações e pontes da estrada de ferro D. Pedro II; *História natural popular*, illustrada com gravuras em madeira; *Breves considerações sobre a historia e cultura nos cafezaes*; *Guerra do Paraguai*, por A. de Senna Madureira; *O visconde de Inhaúma*, por A. J. Victorino de Barros; Mappas demonstrativos do incidente occorrido nas obras hydraulicas da Alfândega, 1864; *O Brasil na Exposição Internacional de Philadelphia*, em francez, inglez e portuguez; *Cultura da canna de assucar*; *O matte no Paraná*, em portuguez, francez, inglez e allemão. Muitas revistas scientificas, illustradas e obras chromo-lithographicas das mais perfeitas, taes como *A Estrada de Ferro de D. Pedro II*, *As obras da Alfândega*, etc; Trabalhos typographicos como: *O Diccionario Marítimo Brasileiro*, do barão de Angra; *Flor de Aliza*, etc. (FLEIUSS, 1923, p. 12-14)

Além da escola de xilografia, o Instituto parece ter oferecido também oportunidade de aprendizado do ofício da litografia para aqueles que desejassem. Não se constituiu, pelo que se sabe, uma escola assim como a de gravura em madeira, mas o anúncio abaixo, presente na edição 203, em 30 de outubro de 1864, evidencia a importância formadora do Imperial Instituto Artístico, também no que se refere à litografia:

O Imperial Instituto Artístico, de Fleiuss Irmãos & Linde, no Largo de S. Francisco de Paula n. 16, admite nas suas officinas ainda alguns moços que queirão aprender lithographia e desenho sobre pedra.

A condição indispensavel para essa admissão, é, que tenham algumas noções de *desenho*; segundo as habilitações dos individuos que se apresentarem, perceberão desde logo uma mansalidade de 20\$ a 30\$000 rs.

Levando em consideração a disponibilidade em incorporar aprendizes em litografia já versados em desenho, cabe questionar se estes moços participavam também da produção da *Semana Illustrada*. É bem provável que sim, pois o advento da escola de xilografia e a tentativa de inserir os alunos no mercado editorial já evidenciam que existia demanda de mão de obra especializada. Para a produção da *Semana*, a xilografia foi utilizada somente durante um curto período de tempo. Nos demais períodos, o método aplicado para produzir o periódico era a litografia. Tais métodos de impressão, de imensa relevância no contexto do século XIX, serão abordados com mais profundidade a seguir.

Em 1864, a tipografia do Imperial Instituto Artístico lançou o *Almanak Illustrado da Semana Illustrada*.⁴² Trata-se de um documento de 66 páginas, com ilustrações feitas em xilografia. A seguinte citação explica quais são as intenções dos editores ao produzir o *Almanak*:

Este *Almanak* não é mais do que o primeiro *specimen* dos trabalhos de Xylographia, gravados pelos alumnos do nosso instituto. E', portanto, cheios de prazer, que o offerecemos aos distinctos assignantes da *Semana Illustrada*. Sendo apenas um ensaio, esperamos que merecerão desculpa alguns defeitos, que se possão encontrar nesta primeira tentativa. A Xylographia abre um largo horizonte para os talentos artisticos, que borbulhão neste paiz, e promete-lhes uma occupação honesta e independente. Oxalá ache ella proteccção e bons desejos.

Eis o *Almanak*, que havíamos prometido.

Se não tem outro merecimento, tem pelo menos o de provar o progresso, que vai tendo, entre os brasileiros, esse no ramos das Bellas Artes – a Xylographia.

⁴²Na capa do documento, tem-se o título completo, que é *Almanak Illustrado da Semana Illustrada para o anno de 1864: ornado com muitas estampas, gravadas, em madeira, pelos alumnos brasileiros da aula de xylographia do Imperial Instituto Artístico*. Da página 9 até a 34 há uma comédia escrita por Machado de Assis, intitulada “Quasi ministro”. Nas páginas seguintes, narrativas textuais e imagens se misturam para formar pequenas anedotas.

Já não é pouco.
 Proteção-o, e a *Semana Illustrada* publica-lo-ha, cada vez mais perfeito, no
 começo de todos os annos, sempre ornado da sua divisa:
Ridendo castigat mores.

OS EDITORES.

A página de apresentação, dirigida aos assinantes da *Semana Illustrada*, evidencia claramente a intenção de empreender o método xilográfico em solo brasileiro, em desenvolvimento na escola de xilografia do Instituto Artístico. A xilografia aparece como uma técnica altamente promissora no cenário brasileiro, o que demonstra a intenção dos editores de aprimorar esta técnica por meio da publicação do *Almanak*.

Outra publicação do Instituto Artístico foi a obra intitulada *Historia natural popular*.⁴³ Um anúncio presente na edição 413 dá informações sobre a obra:

HISTORIA NATURAL POPULAR.

Precedida das indispensaveis noções de phylosophia e de anatomia dos differentes grupos zoológicos. Redigida por Miguel Antonio da Silva, capitão d'engenheiros e repetidor da Escola Central e por Antonio de Paula Freitas, coadjuvante da mesma escola.

Esta obra contem 100 paginas de texto em folio com centenas de quadros e vende-se para estar ao alcance dos que se interessem pelas sciencias e artes, pelo muito modico preço de 12\$000, completa, em fumo e de 24\$000 colorida.

Sabe-se que os responsáveis pela redação, Miguel Antonio da Silva e Antonio de Paula Freitas, eram ambos ligados à Escola Central e membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.⁴⁴ Não se pode afirmar que eles foram os autores de toda a obra, incluindo os quadros, porém a autoria atribuída relaciona a produção com membros da elite intelectual do Rio de Janeiro da época.

Outro aspecto a se considerar é a presença de outros impressos na *Semana Illustrada*. Renan Rivaben Pereira (2015), em sua dissertação sobre a *Semana*, destaca a seção *Publicações*, surgida a partir de 1865, como uma novidade da revista. A seção trouxe à luz diversas publicações saídas do prelo. Tal fato denota que a *Semana* estava atenta à produção gráfica contemporânea e fazia parte do circuito impresso, sendo ela mesma parte dele e, ao mesmo tempo, difusora de outras produções.

⁴³Esta publicação não foi encontrada para consulta, as informações foram retiradas dos anúncios na própria *Semana Illustrada*.

⁴⁴Estas informações foram retiradas dos seguintes endereços:

<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=17039> e <http://familiapaulafreitas.blogspot.com.br/>

Voltando à trajetória do Instituto Artístico, em 1878, ano de falecimento de Carlos Fleiuss e cinco anos após a morte de Carlos Linde, ele encerrou suas atividades. Mas não sem deixar um importante legado nas artes e na imprensa. Corroborando a afirmação de Andrade (2011), o Instituto Artístico era um empreendimento das artes gráficas, que projetava, produzia e imprimia obras ilustradas.

1.3 A *SEMANA ILLUSTRADA* (1860-1876): MATERIALIDADE E CONTEÚDO

O primeiro número da *Semana Illustrada* foi lançado no dia 16 de dezembro de 1860. Quem estava à frente da publicação era o prussiano Henrique Fleiuss, apresentado há pouco. A divulgação do lançamento consistiu na ampliação da primeira capa. “Para despertar a curiosidade do público leitor, Fleiuss produziu o primeiro cartaz-anúncio que se tem notícia no Brasil” (GUIMARÃES, 2006, p. 88). Este fato também é comentado por Gerson (1965), ao falar sobre a rua Direita, onde localizou-se a primeira sede do Instituto Artístico: “Nela [rua Direita], em 1860, foi que apareceram os primeiros cartazes de propaganda nas paredes do Rio. Reproduziam êles, em tamanho maior, a capa do número inicial da ‘Semana Illustrada’, fundada por Henrique Fleiuss, pai do historiador Max” (GERSON, 1965, p. 30).

Figura 2 – Capa da primeira edição
Fonte: *Semana Illustrada*, edição 1, 1860.

A parte superior da página continha o cabeçalho da revista, que era reproduzido a cada edição. O título aparece em meio às inúmeras ilustrações, nas quais várias pessoas executam diferentes ações. No canto esquerdo, um casal se abraça, observado por um homem que carrega um jornal debaixo do braço. Já no canto direito, há uma senhora sentada, tendo atrás de si uma negra com turbante na cabeça. Na frente da moça, um outro casal se abraça e desta vez o homem parece ser um padre por causa de seus trajes. Ao lado deles, há uma dançarina e um cavaleiro com armadura. Ao centro, tem-se o Dr. Semana, um dos personagens da revista, comandando uma la(n)terna mágica com uma mão e segurando um exemplar da *Semana Illustrada* com a outra, sendo ajudado por um bobo da corte.

No círculo central está gravada a divisa do periódico, *ridendo castigat mores*, cuja tradução em português significa “rindo castigam-se os costumes”. Durante todo o período em que a revista circulou, o riso teve um papel primordial, estando presente tanto nos textos quanto nas ilustrações. Este assunto será abordado com mais vagar no capítulo seguinte.

Prosseguindo com a análise da capa, logo abaixo há uma convocação direcionada aos leitores que quisessem colaborar: “Os Senhores, que nos quizerem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remette-los em carta fechada á Redacção da *Semana Illustrada*, na Rua do Ouvidor Nº 87, livraria de F. L. Pinto & C.”. Assim, a revista abre espaço para os próprios leitores colaborarem com a publicação. Somente na edição 399 este aviso é retirado.

Na parte do meio, o número da edição e a informação de que “Publica-se todos os Domingos”. À direita, os preços das assinaturas na corte e nas províncias. Na metade inferior da página, o desenho mostra o Dr. Semana sentado numa espécie de carruagem que é puxada por seres alados. Ele está acompanhado por seu escravo Moleque, outro personagem símbolo da *Semana Illustrada*. Dr. Semana e Moleque, personagens-símbolo criados por Fleiuss, tinham a missão de guiar o leitor durante a viagem humorística. Ambos estavam presentes em todas as edições, seja na parte textual ou visual. O próximo capítulo apresentará Dr. Semana e Moleque e sua função no periódico.

Na ilustração da capa, Dr. Semana passeia sobre a América do Sul, mais especificamente sobre o território brasileiro, onde observa tudo o que acontece. Em suas mãos há um binóculo, que permite que ele visualize tudo ao seu redor, mesmo à distância. O sol aparece no canto esquerdo, e no canto direito há uma bandeira hasteada, em que é possível ler a seguinte inscrição: “Sol lucet omnibus”, expressão em latim que significa “o sol brilha para todos”. A legenda abaixo da imagem informa que “a *Semana Illustrada* começa sua viagem humorística pela America Meridional”.

A capa é um elemento de destaque, uma vez que “faz parte da identidade visual da *Semana Illustrada*” (ANDRADE, 2004, p. 124). E é a capa que reúne os elementos indiciais de práticas novas e em voga no século XIX, associadas à visualidade – a viagem, o binóculo, e a ideia de que “o sol brilha para todos”. O mundo é para ser observado (binóculo) e ele se torna pequeno graças às possibilidades de exploração que as viagens oferecem (virtuais e metafóricas), e, por fim, as técnicas de impressão facilitam a circulação da informação (visuais e textuais) integram uma visão mais democrática da sociedade urbana (o sol nasce para todos).

As viagens para fins de estudo eram atividades comuns no século XIX. Muitos viajantes escreveram sobre outras sociedades, alguns do conforto de sua biblioteca e outros no próprio local de moradia das sociedades que eles buscavam estudar. Lorelai Kury (2001) explica que Georges Cuvier, por exemplo, não foi um cientista viajante. Alexander von Humboldt por sua vez foi um exemplo de cientista viajante. Ambos produziam relatos sobre outras sociedades, relatos estes que se serviam do poder da imagem para melhor caracterizar tudo que era visto e conhecido. “A iconografia e os relatos de viagem buscam, assim, descrever de modo exaustivo e profundo os diversos elementos que compõem cada lugar.” (Kury, 2001, p. 870).

Diferentemente das viagens exploratórias anteriores, os viajantes do século XIX o fazem com o intuito de produzir conhecimento científico seguro, esquadrinhando cuidadosamente as regiões para construir um painel que abrigasse desde as características físico-geográficas das áreas visitadas, até as características sociais e políticas dos povos que as habitavam. Um olhar cuidadoso vai anotando, classificando, ordenando segundo princípios, constituindo, em suma, um saber sobre estes povos distantes e desconhecidos, seguindo as instruções e os métodos sugeridos por Volney ou mesmo Voltaire de como proceder quando em viagem científica. Deste viajante não se espera apenas um conjunto de impressões ‘romanceadas’ mas um relato circunstanciado, a partir de um método de trabalho, base para a constituição de um saber sobre as sociedades humanas de forma geral. O texto assim produzido submete a observação dos fenômenos a um projeto epistemológico para o conhecimento do outro, constituindo-se numa grade de leitura para o deciframento daquilo que, à primeira vista, parece estranho e diverso (GUIMARÃES, 2000, p. 393).

O cientista von Martius (o mesmo que convidou Henrique Fleiuss para viajar para o Brasil) era discípulo de Humboldt, portanto adepto da viagem como forma de conhecimento. A ideia da viagem está fortemente presente no discurso da *Semana Illustrada*, conforme um olhar mais atento da capa nos revelou.

Após analisar os detalhes da capa, partiremos agora para uma questão material, a impressão da *Semana Illustrada*. É fato que ocorrem mudanças no endereço do local onde ela é produzida. Até a edição de número 22, publicada em 19 de maio de 1861, é realizada na Typographia Pinheiro & C., localizada na rua do Cano, 165. A partir da edição seguinte, começa a ser impressa na Typographia de Brito & Braga, na travessa do Ouvidor, 17. Em seguida, há outra mudança de endereço e na edição 64, de 2 de março de 1862, a *Semana* começa a ser impressa na Typographia do Diário do Rio de Janeiro, rua do Rozario, 34. No início do terceiro ano, em 4 de janeiro de 1863, já consta no final da edição 108 o local de impressão: “Typographia do Instituto Artístico, Largo de S. Francisco, 16”. Mas é somente após pouco mais de um mês, na edição 115, que a *Semana* declara independência tipográfica.⁴⁵ Os números mostrados no mapa abaixo correspondem à localização das tipografias em que a *Semana Illustrada* foi impressa, até se fixar na tipografia do Instituto artístico em 1863.⁴⁶

Mapa 2 – Endereços onde a *Semana Illustrada* foi impressa, antes da impressão ser feita pelo Instituto Artístico.

Legenda:

1 – Typographia Pinheiro & C., rua do Cano, 165.

2 – Typographia de Brito & Braga, travessa do Ouvidor, 17.

⁴⁵ A edição 115 inicia com a proclamação de independência tipográfica.

⁴⁶ O mapa 2 foi feito da mesma forma que o mapa 1 (cf. nota 49)

3 – Typographia do Diário do Rio de Janeiro, rua do Rozario, 34.

4 – Typographia do Instituto Artístico, Largo de S. Francisco, 16.

O primeiro local onde a *Semana* foi impressa foi na tipografia Pinheiro & C.,⁴⁷ na rua do Cano, que no fim dos anos 1850 foi batizada de rua Sete de Setembro.⁴⁸ No segundo endereço, travessa do Ouvidor 17, ficava a tipografia Brito & Braga. Ferreira (1994) afirma que o proprietário era José Joaquim da Costa Pereira Braga e que sua oficina era uma das maiores do segmento, oferecendo os serviços de tipografia, litografia estampania, talho-doce e xilogravura.

O terceiro endereço, último antes da declaração de independência tipográfica da *Semana*, foi a tipografia do Diário do Rio de Janeiro, na rua do Rosário, 34. Na edição de 22 de fevereiro de 1863, enfim, a *Semana* declara sua independência tipográfica:

Manifesto ao mundo

Proclamação da independência typographica da *Semana Illustrada*

Está acabado o tempo de enganar os homens. As typographias, que ainda querem fundar seu poder sobre a pretendida necessidade que dellas têm os redactores de periodicos, ou sobre o antigo abuso de se lhes pagar as publicações que fazem, têm de ver o colosso da sua grandeza tombar da fragil baze sobre que se erguerão outr’ora. Foi, por assim o não pensar, que a typographia do *Diario do Rio de Janeiro* forçou a *Semana Illustrada* a preparar-se para sacudir o jugo, com que lhe dobrava a cerviz; é por assim o pensar que o doutor *Semana* alçando o potente brado proclama e annuncia a todos os povos da terra, que a *Semana Illustrada* se declara, para todo o sempre independente da typographia do *Diario do Rio de Janeiro*, livre dessa metropoli cruel e elevada á cathegoria de gazeta soberana, pois que, d’ora avante será publicada em sua typographia própria, e fundada no Largo de S. Francisco de Paula, que é muito mais nobre, do que a rua do Rosario.

Sim! a todos annunciamos que se achão cortados os laços, quebrados os grilhões coloniaes, que prendião a *Semana Illustrada* á typographia do *Diario do Rio de Janeiro*. Debalde o chefe da empreza do *Diario* não cessou um só dia de arroxar os nossos pulsos com o ferro da gratidão, atormentando-nos com obsequios constantes, e tratando-nos com o maior cavalheirismo. Debalde toda a população habitante, e toda a gente administradora do *Diario* oppoz ás nossas idéas de regeneração um systema terrivel e compressor, baseado na amabilidade e na cortesia; debalde! porque o amor da independencia cada vez inflammava mais os nossos corações!

Que! haviamos de soffer por mais tempo a barbara tirania de pagar a impressão da *Semana Illustrada*? não nos assistia antes o direito de pedir ou exigir uma indemnisação pela gloria que davamos ao *Diario*? não fallava por nós a lógica-godemi de *Mr. Christie*?...

Os dias de contemporisação já passárão. A Confederação Germanica, grande potencia Europea, intervem em nosso favor, e de uma das principaes cidades da Alemanha (Moguncia) acabamos de receber a typographia completa e rica de Guttenberg, que nos habilita a despedaçar as cadêas coloniaes, e a declararmo-nos independentes do *Diario do Rio de Janeiro*, começando desde hoje a publicar a *Semana Illustrada* em nossos prelos e em nossa própria casa.

⁴⁷Não foram encontradas informações a respeito da tipografia Pinheiro & C.

⁴⁸A rua era chamada de rua do Cano porque seguia no caminho aberto para um cano de pedra que levaria os restos da lagoa de Santo Antônio ao mar.

Pronunciamos as solennes palavras, que attestão a nossa regeneração typographica:

“Do *Diario do Rio de Janeiro*... nada... nada!”

E se o *Diario* quizer tentar recolonisar-nos por meio da força, lançaremos mão de todos os nossos recursos para repelli-lo, e no campo da honra e da gloria combateremos até o último trance, bradando sempre – Independência ou morte!

Viva a independencia da *Semana Illustrada*!

Vivão as typographias soberanas e livres!

Viva o doutor *Semana*!

Viva o moleque da *Semana*!

O.

Tantas mudanças de endereço em pouco tempo sinalizam que o processo de impressão dependia de fatores alheios à vontade dos editores, uma vez que se viam obrigados a mudar de endereço provavelmente porque precisavam, e não porque queriam. Um dos fatores está explícito na citação acima, que era ter que pagar pela impressão, diminuindo, assim, os lucros obtidos com a venda. A analogia da dependência tipográfica com a colonização sugere a importância de se ter uma casa tipográfica própria, pois assim não seria preciso pagar para a impressão e nem se submeter a regras de outras casas tipográficas.

Somente depois de adquirir equipamentos de impressão é que foi possível começar a imprimir a *Semana* na tipografia do Instituto artístico. O equipamento recebido era oriundo de Mogúncia, mesma cidade do inventor da imprensa Johannes Guttenberg. Tal detalhe foi enfatizado na declaração de independência tipográfica, uma forma de legitimar a qualidade do produto e, conseqüentemente, a qualidade gráfica com que a *Semana* seria impressa. É importante lembrar que, mesmo quando a *Semana* passou a ser impressa em tipografia própria, os endereços do Instituto Artístico continuaram mudando várias vezes, tal como foi exposto anteriormente (cf. páginas 8, 9 e 10).

Ao saber da grande relevância de imprimir na própria tipografia, uma pergunta ainda permanece sem resposta: por que a independência tipográfica ocorreu mais de um mês após a mudança para a tipografia do Instituto artístico ser evidenciada na revista? Será que a informação passou a constar antes mesmo da impressão ser efetivamente feita no Instituto?

A confecção da *Semana Illustrada*, desde a etapa da concepção dos textos e ilustrações até a impressão, dependia de uma numerosa equipe composta por brasileiros e estrangeiros, como já foi dito quando se falou especificamente do Instituto Artístico (cf. página 11). Tem-se que a equipe editorial da *Semana Illustrada* era composta por diversos colaboradores. Max Fleiuss fornece informações sobre o empreendimento de seu pai:

“A Semana Illustrada” era quasi toda desenhada por Henrique Fleiuss, que teve, entretanto, a collaboração valiosa de Flumen Junius, Pinheiro Guimarães, Aurelio de Figueiredo e, por algum tempo, Angelo Agostini. [...] Redigiam-n-a, entre outros, Machado de Assis, Victorino de Barros, Flavio Farneze, Quintino Bocaiuva, Achilles Varejão, Pedro Luiz Pereira de Sousa, Antonio de Castro Lopes, Ernesto Cibrão [...], Henrique Cesar Muzzio, Saldanha Marinho, Felix Martins e Bruno Seabra. (FLEIUSS, 1916, p. 606)

Quanto às ilustrações, a autoria era raramente identificada, já que muitas delas não traziam assinaturas. Como havia uma equipe de redatores e ilustradores, neste caso a autoria é relacionada ao grupo editorial responsável pelo periódico. Alguns colaboradores que assinaram seus trabalhos foram: João Pinheiro Guimarães, Ernesto Augusto de Souza e Silva Rio (cujo pseudônimo era Flumen Junius) e o próprio Henrique Fleiuss. Henrique, que por sua vez, esteve à frente da fundação do periódico. Segundo Sodré (1966) Fleiuss teria confeccionado sozinho as dez primeiras edições.

Havia ainda outros colaboradores no corpo editorial da revista, de acordo com Ipanema (1995). Um deles era Jorge Eugênio Seelinger, alemão de Frankfurt. O outro era Aurélio de Figueiredo, irmão do pintor Pedro Américo. Figueiredo colaborou entre 1873 e 1875, tendo como influência a caricatura de *moeurs* francesa.

Os desafios para a imprensa ilustrada eram muitos, a começar pela tecnologia. Andrade (2004) frisa que matéria-prima e mão de obra de qualidade também eram fatores de dificuldade. Mas o grande desafio era conseguir integrar os discursos verbal e visual.

Por um lado, é fato que as revistas ilustradas contribuíram ativamente para a consolidação da imagem litográfica. Por outro, é necessário considerar também o método em si mesmo, já que a litografia era feita com mais rapidez do que a xilografia, pois dependia apenas do desenho e não do entalhe. Uma das grandes vantagens da litografia em relação à técnica da xilogravura de topo, como aponta Livia Rezende (2005) era permitir criar o desenho diretamente sobre a matriz de impressão.

A questão da técnica, portanto, foi decisiva para que a predominância da litografia quando se considera a imprensa ilustrada dos oitocentos. Pensando no contexto brasileiro de falta de mão de obra qualificada, a litografia parece mais plausível, uma vez que a produção estaria concentrada em um indivíduo ou um pequeno grupo. Nas palavras de Rafael Cardoso (2011):

Diferentemente da complexa cadeia produtiva e do alto grau de especialização exigido pela xilografia de topo – técnica preferida das melhores revistas ilustradas

da Europa e dos Estados Unidos –, a litografia permitia a um único indivíduo habilidoso assumir, de modo centralizado, a confecção das ilustrações. A monotonia resultante era compensada por ganhos em autonomia editorial e custos baixos. (CARDOSO, 2011, p. 28)

A presença ou não de profissionais qualificados é um fator preponderante no que toca à expansão da litografia. Pelo menos com relação ao Instituto Artístico, como vimos, os litógrafos eram europeus, que conheciam bem o ofício. Isso se dava porque a litografia era desde o início do século XIX um modo consolidado de produzir imagens.

A tentativa de formação de mão de obra brasileira ocorreu com a criação da escola de xilografia que não foi suficiente para consolidar o método da gravura em madeira de forma que ele fosse largamente utilizado pela imprensa ilustrada. A investida de Fleiuss para instituir a xilografia na imprensa foi ainda mais longe. Cerca de um ano antes da *Semana Illustrada* parar de circular, Fleiuss já estava com planos de fundar um novo periódico produzido em xilografia, no estilo europeu e norte-americano. Conforme consta em anúncio no jornal *O Globo* de 6 de abril de 1875: “Ilustração Brasileira – E’ este o titulo de um periodico que os Srs. Carlos Fleiuss e Henrique Fleiuss pretendem editar, em substituição da *Semana Illustrada*, que conta 15 annos de existencia, festejada sempre pela opinião publica deste paiz” (*O Globo*, 1875, p. 3).⁴⁹

A xilografia representou o método mais utilizado nos periódicos jornalísticos na Europa e nos Estados Unidos.⁵⁰ A gravura em madeira fornecia um alto nível de exatidão da imagem e permitia que texto e imagem dividissem a mesma página. A litografia também permitia juntar texto e imagem, porém era um processo mais trabalhoso. Portanto, a litografia ficou reservada aos periódicos caricaturais. No Brasil, este tipo de periódico definiu a imprensa ilustrada.

Na Europa e nos Estados Unidos, os periódicos ilustrados impressos em litografia ficaram confinados a um gênero específico de imprensa, o gênero caricatural, enquanto que os periódicos ilustrados noticiosos adotaram a xilografia para reproduzir as imagens, por ser compatível com a impressão tipográfica dos textos e onde, aliás, acontecia uma ampla utilização da fotografia. No Brasil, no entanto, os

⁴⁹A continuação do longo anúncio, presente na edição 93, trata das intenções e características do novo periódico, assim como de seus objetivos. O documento está disponível em versão digitalizada no endereço <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369381&pasta=ano%20187&pesq=>. O primeiro número da *Ilustração Brasileira: jornal de artes, ciencias e letras* é de julho de 1876 e o último é de abril de 1878, totalizando somente quarenta números. Segundo Andrade (2011), este projeto não deu certo por ser comercialmente inviável.

⁵⁰Exemplos de periódicos jornalísticos citados por Andrade (2004): *The Illustrated London News* (1842), *L’Illustration* (1843), *Illustrirte Zeitung* (1843), *La Ilustración* (1849), *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper* (1855), *Le Monde Illustré* (1857), *Harper’s Weekly* (1857), *Vsemirnaya Illyustratziya* (1869).

periódicos ilustrados litográficos – quase todos dando espaço às caricaturas – se tornaram um sinônimo de imprensa ilustrada no geral, a partir dos anos 1850-1860 (ANDRADE, 2011, p. 113).

O advento da caricatura pode ser outro fator que explica o sucesso da litografia em detrimento da xilografia. A hipótese de Ipanema, com relação à prosperidade da litografia pode ser resumida a seguir:

Constate-se aí os rumos em que cada técnica de gravura se define, em relação à comunicação visual: a xilografia segue uma carreira jornalística essencialmente ilustrativa, enquanto para a litografia, lhe é reservado um espaço mais importante, contendo em si a imagem e a mensagem, isto é, a caricatura. (IPANEMA, 1995, p. 213).

Joaquim Fonseca (1999) coloca a caricatura⁵¹ como um termo geral, que se manifesta de diversas formas. Uma das formas descritas serve aos propósitos deste trabalho, a saber: a caricatura de situação. Nela, “acontecimentos reais ou imaginários colocam em relevo os costumes ou o comportamento de certos grupos humanos.” (FONSECA, 1999, p.17). Tal tipo de ilustração é dominante na *Semana Illustrada*, conforme o desenho abaixo indica:

⁵¹O termo utilizado para se referir às imagens presentes na *Semana Illustrada* será “caricatura”, uma vez que o próprio Fleuiss usa o termo “caricatura” ao se referir a uma ilustração na edição de número 5.

O Sr. Antonio Paio gosta tanto de porco, que na segunda-feira come costeletas de porco, na terça filet de porco, na quarta lombo de porco, na sexta miudos de porco, no sabbado... fica todo porco.

Figura 3 – Sr. Antonio Paio

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 701, 1874, p.5603.

Ao olhar a imagem acima, outro fator vem à mente: a relação intrínseca com periódicos que circulavam na imprensa europeia. Nota-se que as influências que ajudaram Fleiuss a gestar a *Semana Illustrada* advinham dos famosos periódicos ilustrados que já circulavam na Europa desde a primeira metade do século XIX.⁵² As ilustrações veiculadas na *Semana Illustrada* eram claramente influenciadas, por exemplo, pela imprensa ilustrada satírica na França da primeira metade do século XIX. A famosa sátira de Charles Philippon transfigura o rei Louis-Philippe em uma pêra em quatro momentos. No primeiro momento ele é representado como homem e, gradativamente, ao longo das ilustrações seguintes, ele é transfigurado em uma pêra, até que no último quadrante é possível ver somente a pêra.

⁵²Dois exemplos importantes são *Punch* (Inglaterra) e *Le Charivari* (França), ambos de cunho satírico.

Figura 4 – O rei pêra de Philippon
 Fonte: Bibliothèque Nationale de France⁵³

No capítulo seguinte, veremos que o tipo de humor veiculado está em consonância com periódicos europeus, principalmente com o *Punch*, periódico satírico inglês. A inspiração fica evidente também visualmente quando, na página 7 da edição 141, há na *Semana Ilustrada* um suplemento ilustrado que consiste em uma cópia de uma caricatura retirada do jornal londrino:

⁵³A ilustração foi retirada do endereço http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/017_2.htm.

SUPPLEMENTO DA SEMANA ILLUSTRADA.

Pastellão humilhante nos negocios estrangeiros.

Brittania. Agora, meu Joãozinho, já tu sabes que as nozes do Brasil te fazem indigestão; o doutor Belgica diz que fizeste mal e que te hade fazer bem algum pastel de humilhação. Portanto, engole-o como um homem.

(Como o *Punch*, jornal de caricaturas, que se publica em Londres, é pouco conhecido no Brasil, reproduzimos o desenho por elle publicado, á respeito da questão anglo-brasileira, e de que tem fallado todos os jornaes).

Figura 5 – Suplemento

Pastellão humilhante nos negócios estrangeiros

Brittania. Agora, meu Joãozinho, já tu sabes que as nozes do Brasil te fazem indigestão; o doutor Belgica diz que fizeste mal e que te hade fazer bem algum pastel de humilhação. Portanto, engole-o como um homem.

(Como o *Punch*, jornal de caricaturas, que se publica em Londres, é pouco conhecido no Brasil, reproduzimos o desenho por elle publicado, á respeito da questão anglo-brasileira, e de que tem fallado todos os jornaes.)

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 141, 1863.

A observação do editor na legenda deixa clara uma de suas referências estrangeiras, o que ajuda a pensar de onde vinha a inspiração.

Laura Nery (2011) atesta que a influência fundamental na criação da *Semana Ilustrada* veio da imprensa ilustrada de Munique: “Em 1844, é lançado o primeiro periódico integrando textos e ilustrações, o *Fliegende Blätter*,⁵⁴ em que predominava a crítica à burguesia. A qualidade artística e tipográfica do *Fliegende Blätter* teve influência decisiva na concepção da *Semana Ilustrada*” (NERY, 2011, p. 66). Esta influência indica a estreita ligação que Henrique Fleiuss ainda mantinha com a imprensa da cidade onde teve sua formação artística anos antes de embarcar para os trópicos.

O *Fliegende Blätter* foi fundado em 1844, em Munique, por Casper Braun.⁵⁵ Circulou por impressionantes cem anos, até 1944. Era semanal e continha 8 páginas, com texto e imagem, e a impressão era feita pelo processo xilográfico.

Pode-se afirmar que a presença mais marcante no aspecto visual é a da imprensa germânica da segunda metade do século XIX. Fica claro o quanto o *Fliegende Blätter* foi uma forte inspiração, já que Fleiuss publicou uma cópia de uma página inteira do periódico alemão na *Semana Ilustrada*, conforme se observa nas duas imagens abaixo:

⁵⁴O periódico *Fliegende Blätter* está inteiramente digitalizado e disponível na Heidelberg University Library, pelo endereço <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb>.

⁵⁵Casper Braun (1807-1877) nasceu em Aschaffenburg, estudou pintura na Academia de Munique. Especializou-se na gravura em madeira, técnica que aperfeiçoou durante sua vida.

TYPOS NO BILHAR

Figura 6 – Typos no bilhar
 Fonte: *Semana Illustrada*, edição 744, 1875.

Figura 7 – Billiard typen

Fonte: *Fliegende Blätter*, vol. 62, n° 1538, 1875.

Como as duas imagens datam do mesmo ano, pode-se pensar na hipótese de que Fleiuss estava atualizado com relação ao que era publicado em Munique e, mais do que isso, incorporava ao seu periódico elementos veiculados no *Fliegende Blätter*.

Neste momento é importante indagar sobre a materialidade da *Semana Illustrada*. Como ela estava organizada, como era feita e qual era o conteúdo. A forma como era impressa explica o motivo pelo qual determinadas páginas eram destinadas ao texto e outras à imagem. As oito páginas eram “(...) impressas em uma só folha grande, por processo litográfico de um lado e tipográfico do outro. Sendo dobrada a folha duas vezes e refilada, obtinha-se um caderno de tamanho *in quarto* (nesse caso, 28 x 22 cm)” (CARDOSO, 2011, p. 27).

A apresentação do periódico segue um padrão constante, que faz jus à tecnologia de impressão disponível na época. Grande parte do periódico foi produzida pelo método

litográfico, como já apontado, em que as imagens deveriam vir em páginas separadas dos textos devido à tecnologia disponível na época. As ilustrações aparecem sempre na página 1, 4, 5 e 8. Já o texto, nas páginas 2, 3, 6 e 7. Por vezes a edição poderia ter páginas a menos ou a mais, mas no geral era esta configuração. A numeração era sequencial. A última página do último número traz o total de páginas resultantes de quase 16 anos de publicações semanais: 6.376.

Apesar de ser o formato padrão da revista, ele sofreu variações, como nas edições comemorativas. Um exemplo é a edição de número 100, a qual possui 10 páginas, sendo duas a mais de ilustrações e com uma ilustração na página 2 antes de iniciar o texto.

Letícia Pedruzzi Fonseca (2012), ao pesquisar amostras das edições da *Semana Ilustrada*, salienta que as figuras gravadas em meio ao texto são feitas pelo método xilográfico. Dentre as inovações da *Semana Ilustrada*, está a presença de cores em ilustrações pontuais. Fonseca (2012) informa que apenas nas edições de número 4 e 139 foram aplicadas cores por baixo da impressão original em litografia. As cores não ocupam toda a página, elas exercem a função de realçar um pequeno detalhe. No primeiro caso, os narizes vermelhos dos caricaturados e, no segundo, preenchendo de amarelo e laranja os corações dos políticos candidatos às eleições.⁵⁶

Outro indício que demonstra que havia aplicação de cores aparece na edição 209, que marca o fim dos quatro primeiros anos da publicação. Os editores relembram as publicações feitas até aquele momento, 11 de dezembro de 1864:

- 1º *Almanack Ilustrado*, contendo 64 paginas de texto humoristico e muitas gravuras.
- 2º *Os voluntários da morte*, poesia do Sr. Dr. Pedro Luiz, obra de luxo, com uma lithographia impressa em 3 tintas.
- 3º 20 supplementos.

O suplemento tinha importante papel no periódico. Segundo Andrade (2004), os suplementos ilustrados faziam muito sucesso entre os leitores. Consistia em estampas com ilustrações periodicamente oferecidas aos leitores, contendo ilustrações referentes a assuntos de interesse geral. No caso da *Semana*, eram ilustrações ou textos que ocupavam toda a página e podiam ocupar até mesmo duas páginas. Era um complemento à edição, isso significa que vinha em páginas adicionais. Na *Semana Ilustrada*, foram encontrados 53

⁵⁶É importante ressaltar que, nesta pesquisa, utilizou-se principalmente o acervo que está digitalizado no site da Hemeroteca Digital, portanto as páginas não apresentam nuances de cores.

suplementos, 35 deles contendo ilustrações, o que mostra que o atrativo do suplemento era visual na maioria das vezes. “Muitíssimo apreciado pelos leitores, esses suplementos desempenharam importante papel no desenvolvimento de uma cultura da imagem em nossa sociedade” (ANDRADE, 2009, p. 55).

A *Semana Ilustrada* tinha um papel importante no que diz respeito ao fomento de determinada educação visual. Isto se manifesta nas imagens que figuram no periódico, principalmente pelo aspecto da narrativa visual.

(...) podemos afirmar que ao longo da segunda metade do século XIX os leitores de nossa imprensa ilustrada formaram um público que era ‘visualmente educado’ e ávido pelo consumo das ‘imagens noticiosas’, hábito este que os principais órgãos daquele gênero de imprensa trataram de desenvolver nos seus consumidores (ANDRADE, 2004, p. 49).

O hábito de consumo de imagens envolvia também o modo como as imagens eram apresentadas ao público leitor. O formato de narrativa apresentado instituíu aos poucos um tipo de visualidade, conforme aparece a seguir. Muitas imagens possuíam formato sequencial, com várias imagens que formavam uma só narrativa. Os fatos encadeados formavam uma história que se desenvolvia aos olhos do leitor, com início, meio e fim. A imagem abaixo exemplifica este tipo de narrativa visual:

Estudos equestres no largo de S. Francisco de Paula.

Figura 8 – Uma narrativa em forma de imagem

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 63, 1862.

1.4 QUEM LIA A SEMANA: INDÍCIOS SOBRE O PÚBLICO LEITOR

A longevidade da publicação indica que a *Semana* logrou êxito em meio aos leitores, uma vez que, para ficar 16 anos no mercado editorial era preciso que o periódico desse certo com relação à receptividade. As assinaturas constituíam a fonte de rendimentos que mantinha

ativa a impressão dos exemplares a cada semana. Avisos ao público leitor, como este presente na edição 312, em 1866, demonstram a importância da assinatura e, de certa forma, o alcance da publicação:

7º ANNO.

A Semana Illustrada entra com este numero no 7º anno da sua existencia.

Os proprietarios bem como os redactores não tem poupado até hoje nenhum exforço, nenhum cuidado, nenhuma idéa, que possa melhorar esta folha tão estimada e applaudida do publico.

Pela sua parte o publico tem correspondido a esses exforços, a tal ponto que, no fim de seis annos, a *Semana Illustrada* conta com muitas mil assignaturas e é talvez um dos jornaes mais lidos em todo o Brasil.

Os preços praticados fornecem indícios sobre quem tinha acesso à publicação. Na capa das edições da *Semana* estavam discriminados os valores das assinaturas para a corte e para as cidades do interior. Para a corte, o trimestre custava 5\$000, o semestre 9\$000 e o ano 16\$000. Já para as províncias, era respectivamente 6\$000, 11\$000 e 18\$000. O número avulso custava 500 rs, de maneira que na assinatura o exemplar saía por um preço ligeiramente menor. Os valores permaneceram os mesmos desde o primeiro exemplar.

É possível ter uma noção da parcela da população que comprava a revista por meio de informações sobre os salários que eram pagos na época. Em 1971, foi realizado um estudo intitulado *Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820-1930 - resultados preliminares*. Os autores, Eulalia Maria Lahmeyer Lobo, Octavio Canavarros, Zakia Feres, Sonia Gonçalves e Lucena Barbosa Madureira fizeram um estudo quantitativo cujo objetivo era analisar a economia do Rio de Janeiro no século XIX a partir dos preços praticados.

O salário do colono de fábrica em 1863 era de 10.000 réis. O salário de pedreiro em 1866, cerca de 2.600 réis (diários), o do servente de pedreiro 1.280. O mestre de pedreiro recebia um valor de 3.000 em 1866. De 1856 a 1873-74 o custo da alimentação de escravos e colonos elevou-se relativamente pouco, de 320 réis por dia, per capita, para 400 réis (80%), e do empregado livre de 666 réis para 1.500 réis (44%) em igual período. Estas informações

foram retiradas pelos autores de fontes que consistem no diário da Fábrica de Luz Stearica e nos documentos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.⁵⁷

Desta forma, infere-se que uma pequena parcela da sociedade tinha condições de assinar a *Semana Illustrada* ou mesmo comprar um número avulso. A questão financeira era um elemento que se aliava à questão da identificação com seu conteúdo, que não atingia uma parte significativa dos segmentos menos favorecidos da sociedade.

A leitura atenta das revistas ilustradas do século XIX logo revela que era reduzido o meio que as produzia e consumia. Diferentemente de jornais impressos comerciais e até estampas, sua peculiar combinação de texto e imagem, aliados com sofisticação e fino humor, ainda não havia encontrado um público mais amplo na acanhada sociedade escravagista da época (CARDOSO, 2009, p. 79)

Na edição 734, do ano de 1875, um carimbo na página da revista é um possível indício no que se refere ao público leitor. O carimbo diz o seguinte: “Collecção Benedicto Ottoni // Organizada pelo Dr. José Carlos Rodrigues // Doação do Dr. Julio Benedicto Ottoni”. A coleção pertenceu ao jornalista José Carlos Rodrigues, foi adquirida por Julio Ottoni e doada em 1911 para a Biblioteca Nacional.⁵⁸ Sendo assim, quem provavelmente leu a *Semana Illustrada* foi José Carlos Rodrigues, já que o exemplar carimbado estava em sua biblioteca. Não se pode ter certeza de que José Carlos Rodrigues realmente foi leitor da semana, porém o fato de constar em sua biblioteca denota ao menos interesse dele ou de seus familiares pelo periódico.

Júlia Ribeiro Junqueira (2011) apresenta dados biográficos de José Carlos Rodrigues. era de família abastada e nasceu em 19 de julho de 1844, em Cantagalo, Rio de Janeiro. Em 1867, Rodrigues deixou o Brasil e para morar nos Estados Unidos. Foi então que começou a atuar como correspondente do *Jornal do Commercio* e, ainda em Nova Iorque, tornou-se proprietário da revista mensal *Novo Mundo*, fundada em 24 de outubro de 1870.

Outro indício para rastrear o público leitor encontra-se em texto de Max Fleiuss sobre a caricatura, em que ele cita o depoimento elogioso de um contemporâneo da *Semana Illustrada*, o médico Alexandre de Mello Moraes (1816-1882). No Dicionário

⁵⁷A Companhia de Luz Stearica incorporou em 1855 a fábrica de velas fundada por Eduardo Lajoux em 1848. Empregava exclusivamente escravos como operários até setembro de 1857. Foi a partir deste ano que passaram a contratar colonos.

⁵⁸As informações sobre a coleção Benedicto Ottoni foram retiradas do texto “O colecionador e o doador: a Coleção Benedicto Ottoni”, disponível no site da Fundação Biblioteca Nacional.

Bibliographico Brasileiro, Augusto Blake (1883) atesta que Mello Moraes pertencia ao meio intelectual, tendo produzido diversas obras sobre medicina, história e biografias.

Não existem informações sobre a tiragem alcançada pela *Semana Illustrada*. O que se tem são algumas pistas no próprio periódico. Levando em consideração o fato de que tais pistas podem não ser exatas, elas são valiosas porque podem indicar dados sobre a publicação que não estão disponíveis em outro tipo de documentação.

Na edição 91, de 7 de setembro de 1862, mais precisamente no fim do 7º trimestre de publicação, os personagens Dr. Semana e Moleque citam uma série de coincidências relacionadas ao número 7 e, ao final, há a seguinte fala do Moleque: “Viva, e Deus permita que de hoje a um anno a *Semana Illustrada* conte 7 mil assignantes”.

Já na edição 109, numa parte intitulada “publicações litterarias”, são citadas publicações da corte, dentre elas a *Semana Illustrada*: “Um numero da *Semana Illustrada*, unico jornal de espirito, e que merece consideração no Brasil inteiro – conta dez mil assignantes no Rio de Janeiro, e brinca com todos, sem zangar senão aos desconfiados”. Em outro momento, na edição 154, em 22 de novembro de 1863, o número de possíveis assinantes é diferente, conforme citação do Moleque no final da última página: “A’ vista do que vai exposto, ninguem poderá negar que a *Semana* que conta 9623 assignantes (4319 já temos, e os 5304 que faltão, arranja-se em 15 dias) é o primeiro jornal do mundo brasileiro”.

Como os assinantes eram os mantenedores da publicação, os pagamentos em dia e o maior número possível de assinaturas eram fatores importantes para a continuidade do periódico. No entanto, aparentemente não eram apenas os assinantes que tinham acesso aos exemplares da *Semana*. Dr. Semana dá um recado na edição 144, em 13 de setembro de 1863: “Se todos os Srs. Assignantes fossem promptos no pagamento de suas assignaturas, se grande numero de cidadãos, entusiastas dos bons bocados, se animassem a procurar o meu jornal no meu escriptorio, e não nas casas dos amigos (...)”. Tendo isso em vista, o número de leitores da *Semana* pode ser bem maior do que a estimativa que estamos supondo aqui com base nos números encontrados no próprio periódico.

Tudo indica que a revista teve circulação fora das circunscrições da corte. Um aviso presente na edição 675, no ano de 1873, traz pistas sobre os últimos anos de circulação da *Semana* e fornece uma noção sobre seu alcance em território nacional. Trata-se de um recado do editor, destinado aos habitantes do sul de Minas:

Os Srs. Marques e Irmão, moradores em Baependy, Caxambu e Campanha, acham-se autorizados da cobrança e das assignaturas da *Semana Illustrada*; recebem reclamações e providenciam a respeito das faltas.

H. Fleiuss.
Edictor da *Semana Illustrada*.
Rio de Janeiro, novembro de 1873.

A dificuldade de controlar os recebimentos das assinaturas e a entrega das edições à distância pode ter motivado os editores a colocar o aviso que aparece acima. Outro aviso, desta vez na edição 548, indica que a *Semana* foi ainda mais distante. Trata-se de um aviso aos assinantes da província das Alagoas, sobre uma carta recebida da redação da revista *A Comédia Social*,⁵⁹ comunicando a respeito de um engano na publicação:

Aviso
Aos nossos assignantes em geral, e aos da província das Alagoas em particular.
A redacção da *Semana Illustrada* acaba de receber a seguinte carta:
“Ilma Redacção da *Semana Illustrada*. Rio, 6 de junho de 1871.
O nosso agente em Maceió, por um engano cuja origem ignoramos, declarou n’um annuncio que mandára publicar, que a nossa folha substituiria a do collega.
Apressamo-nos em exprimir ao collega o nosso sentimento pela circumstancia e assegurar-lhe que já escrevemos ao nosso agente, pedindo-lhe que retirasse a declaração.
A Redacção da *Comedia Social*”
Agradecemos a declaração que nos faz a redacção da *Comedia Social*.
A Redacção.

O fato de ter alcançado a província das Alagoas é significativo, já que isso torna provável que a *Semana* tenha também circulado em outras localidades distantes da capital. Ela pode até mesmo ter circulado nos campos de batalha durante a Guerra do Paraguai, como nos informa Andrade (2011).

Conforme já foi tratado, uma das características marcantes da *Semana Illustrada* diz respeito ao seu lema: *ridendo castigat mores*, ou “rindo castigam-se os costumes”. O humor, portanto, consistia em um elemento-chave que permeou toda a publicação. Este será o objeto do próximo capítulo.

⁵⁹Revista de caricatura fundada em 1870, cujos responsáveis eram o pintor Pedro Américo e seu irmão Aurélio Figueiredo.

Capítulo 2

O HUMOR DA *SEMANA ILLUSTRADA*, SEUS PERSONAGENS-SÍMBOLO E UMA POLÊMICA ENTRE ILUSTRADORES

No presente capítulo tratamos do tipo de humor praticado na *Semana Illustrada*, já que seu lema era a crítica aos costumes através do riso. Por meio do humor, o periódico procurava identificar costumes passíveis de críticas, a fim de tentar corrigi-los. Dois personagens-símbolo, o Dr. Semana e o Moleque, eram os porta-vozes do periódico, os guias do leitor na viagem humorística. A relação e a interação entre eles são repletas de significados que iluminam aspectos fundamentais sobre a *Semana Illustrada*. Fleuiss não monopolizava o gênero humorístico na sua versão impressa. Nesse sentido, o capítulo aborda também a polêmica que existia entre os dois grandes ilustradores daquele momento, Henrique Fleuiss e Ângelo Agostini, para entender o que tal disputa deixou de legado para a história das artes gráficas no Brasil.

2.1 CASTIGANDO OS COSTUMES POR MEIO DO HUMOR

Compreender o tipo de humor veiculado na *Semana Illustrada* é o caminho para conhecer o contexto no qual ela circulou e a quem ela fez rir. Sob a divisa *Ridendo castigat mores* (“rindo castigam-se os costumes”), a *Semana* se propunha a corrigir os costumes através do riso, numa dimensão totalmente ligada ao humano. Vale lembrar que o termo “castigar” tem o sentido de “corrigir”, tanto é que se pode encontrar ambas as traduções.

Henri Bergson, em *O Riso*, afirma: “Chamamos atenção para isto: não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1983, p. 7). Tudo o que incita o riso está ligado à natureza humana, pois a comicidade reside justamente na sua relação com a humanidade. O riso, para Bergson, tem uma significação social. Este é um dos fatores que levam a indagar o motivo pelo qual uma sátira é risível. Entender o riso é captar uma sociedade.

O riso tem ainda um caráter de correção, conforme diz Bergson: “(...) o riso ‘castiga os costumes’. Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente” (BERGSON, 1987, p. 13). Lélia Parreira Duarte, ao escrever sobre a ironia sob o ponto de vista literário, indaga que “próprio do ser humano, o riso tem uma função social e educadora: *ridendo castigat mores*.” (DUARTE, 2006, p. 57). As críticas por meio do riso estimulam a reflexão sobre o que se deve ou não mudar no âmbito social. Isso permite dizer que rir de determinados costumes significa crer na sua superação, acreditar que o riso incitará a mudança para algo melhor, uma sociedade com melhores hábitos cotidianos.

Henk Driessen afirma que “o humor quase sempre reflete as percepções culturais mais profundas e nos oferece um instrumento poderoso para a compreensão dos modos de pensar e sentir moldados pela cultura” (DRIESSEN, 2000, p. 251). Desta forma, o humor se revela como instrumento fundamental para compreender a sociedade carioca da época analisada. A imprensa humorística fazia rir o leitor ao relacionar as caricaturas e textos com o dia a dia das pessoas.

A imprensa ilustrada se serviu amplamente do humor para dialogar com os leitores, tanto na Europa quanto no Brasil. Como foi falado no capítulo anterior, o periódico *Fliegende Blatter* consistiu numa influência decisiva para a *Semana Illustrada*. A relação entre as duas publicações vai muito além da parte visual e gráfica. John Grand-Carteret (1885), em obra sobre a caricatura na imprensa da Alemanha, Áustria e Suíça, dedica um capítulo às caricaturas do *Fliegende Blatter*. Segundo o autor, “visando todos os ridículos, todas as diferenças fisionômicas, elas não machucam ninguém individualmente” (GRAND-CARTERET, 1885, p. 233).⁶⁰

Gerson Luis Pomari, em seu trabalho sobre o *Fliegende Blatter*, caracteriza o humor veiculado pelo periódico alemão:

Com a estabilização dos valores e do modelo social burguês, a burguesia passa a ser o alvo preferencial da verve humorística dos artistas colaboradores das *Fliegende Blatter*. Consequentemente, tornaram-se matéria do humor do periódico os comportamentos e os aspectos típicos do *modus vivendi* dessa classe social à época: a moda, os eventos sociais, o ir ao teatro, as viagens de férias em países estrangeiros, os esportes e o casamento como uma modalidade dos negócios. (POMARI, 2008, p. 59)

⁶⁰“(…) visant tous les ridicules, toutes les différences physiognomoniques, elles ne heurtent personne individuellement”.

O modo de vida burguês era alvo do riso, com seus valores e costumes. Guardadas as devidas proporções, pode-se perceber uma identificação de tais temas com aqueles encontrados na *Semana Illustrada*, conforme se verá mais à frente.

Outra fonte de inspiração para a *Semana Illustrada*, citada no capítulo anterior, foi o periódico satírico *Punch*, fundado na Inglaterra em 1841. Sobre o humor inglês do século XIX, Georges Minois sustenta que

(...) se tratará de um humor asséptico, conformista, adaptado aos salões vitorianos e ao ambiente decadente da biblioteca dos lordes. Não se pode contar com ele para atacar o governo de Sua Majestade. Seus alvos favoritos são a arrogância dos domésticos, as reivindicações femininas, os novos-ricos, os pobres, os trabalhadores, os estrangeiros (...). (MINOIS, 2003, p. 490).

O humor inglês é caracterizado por Peter Gay (2001) como um humor mais contido, com sorrisos de compreensão ao invés de gerar raiva.

Como um veículo de informações de grande alcance, a *Semana Illustrada* estava comprometida com o que circulava na Europa para fazer com que os leitores estivessem sempre atualizados:

A *Semana*, seguindo o exemplo dos jornaes illustrados europêos, continuará como desde o seu princípio a reproduzir alguns dos assumptos espirituosos que se lhe depararem nos melhores jornaes do além-mar, que não estejam ao alcance da maioria dos seus assignantes. Crê-lhe assim prestar-lhes um bom serviço. (edição 379, 1868, p. 3026)

O tipo de humor veiculado no *Punch* e no *Fliegende Blatter* em muito faz lembrar o humor da *Semana Illustrada*, que não pretendia atingir ninguém em particular, e sim satirizar os costumes, sem citar nomes e sem atingir a vida privada de quem quer que seja. O texto que abre o primeiro número diz muito sobre o direcionamento que Henrique Fleuiss e sua equipe tencionavam dar à publicação.

No editorial da *Semana Illustrada*, em sua edição inaugural, o título surge em evidência: “*Ridendo castigat mores*”. O texto que vem em seguida ocupa uma página inteira e tem o objetivo de explicar ao leitor qual será a missão a ser empreendida pelo periódico. Abaixo é citado um longo trecho, para que se perceba a relação estreita com o humor.⁶¹

⁶¹Na citação referente ao editorial, a grafia da época será mantida.

RIDENDO CASTIGAT MORES

Sob esta divisa singella e expressiva apparece hoje a *Semana Illustrada* pedindo a acceitação do publico ao encetar a sua variegada tarefa.

Não vem ella contar aos seus leitores por que novas phases passou hontem a politica, quaes forão as operações mais recentes da praça, quantos ratoneiros cahirão nas mãos da policia, enfim porque motivo tateamos na sombra a tantos respeitos, apesar de vivermos no seculo das luzes, e á luz magnifica do gaz do Aterrado.

Não; a missão do modesto athleta, que entra hoje no vasto areal da imprensa, é mais laboriosa, tambem mais transcendente.

Fallamos por elle.

Extranho ás mesquinhas lutas da politica pessoal, ao exame e discussão de nihilidades, e ajudados por ventura do favor publico propomos-nos principalmente a realisar a epigraphe que precede estas linhas

Ridendo castigat mores.

Adeptos da escola desses criticos que em suas observações e pareceres deixavão em descanso os venerados authores de obras meritorias, inimigos da fôfa pretensão dos Colombos da imprensa que em sua phantasia descobrem novos mundos a cada passo, novos principios, novos preceitos, novas conveniencias sociaes a cada momento, não nos arrogamos o papel presumido de censores da sociedade – de ferula alçada, e olhar carregado.

[...]

Riamos! Em toda essa multidão que se move curvada sobre o futuro; em todos esses energúmenos que enxergão horisontes claros através da fumaça do charuto, e namorão a propria sombra, ha um lado ridiculo que merece particular attenção, e é delle que nos occuparemos.

Buscaremos a humanidade fora dos templos, longe dos cemiterios; além desses lugares neutros será ella connosco; iremos-nos com ella.

Na politica, no jornalismo, nos costumes, nas instituições, nas estações publicas, no commercio, na industria, nas sciencias, nas artes, nos theatros, nos bailes, nas modas acharemos para a *Semana Illustrada* assumpto inexaurivel, materia inexgotavel para empregar o lapis e a penna.

Espectadores activos, mas imparciaes, de todas as lides empenhadas por essas grandes turmas, applaudiremos o bem que praticarem, e sem temor da policia censuraremos o mal que fizerem.

Censuraremos rindo, e conosco rirá o leitor, pois em todo esse mundo movediço que se enfeita ao espelho, e apregoa o seu valor extremo, ha um lado vulneravel onde penetra o escalpelo da crítica, há uma parte fraca que convida ao riso.

Riamos, pois; como o homem da pipa, o excedor Diogenes, usaremos por lanterna de nossa boa vontade, procuraremos o homem fraco, caprichoso, reaccionario, seu esconderijo mais fundo, por entre o ouropele das grandezas; ergueremos com mão affeita a cortina a desvendar o vicio, e quando a caricatura humana saltar da coberta em nosso areal, como nos riremos, leitores, como riremos nós!⁶²

Nesse trecho do editorial,⁶³ percebe-se que o humor surge como questão latente. Já nas primeiras linhas, a primeira sátira sobre o gás do Aterrado. Como fica evidente, a intenção declarada era transcender os acontecimentos pontuais a fim de alcançar algo maior, ou seja, os costumes da sociedade. O lado ridículo, buscado em diversos lugares sociais, configura a matéria-prima para as sátiras.

⁶²Parte do editorial presente na edição 01, de 16 de dezembro de 1860.

⁶³O trecho citado corresponde aproximadamente à metade do editorial, e esta parte foi escolhida porque trata de forma mais incisiva da questão do humor e das intenções do periódico relacionadas ao riso.

O dístico *ridendo castigat mores* aparece novamente, para frisar ainda mais a que veio a revista, com seu humor voltado para os costumes. Não se conhece ao certo a origem da frase *ridendo castigat mores*. Algumas fontes a atribuem a Molière⁶⁴ e outras a Jean de Santeuil.⁶⁵ Sendo o teatro brasileiro de costumes herdeiro da tradição francesa, acredita-se que a ideia do cômico está construída sobre as bases de um projeto caracterizado da seguinte forma:

O projeto humorístico da revista, de meados dos oitocentos, inspirava-se na comichade nascido, no século XVII, com Molière, na máxima do teatro de costumes - *Ridendo castigat mores* - e na sátira de costumes e o seu conservadorismo avesso às transformações modernas, porém, assim como nos instrumentos óticos, nos espaços físicos urbanos e nas instituições do seu próprio tempo histórico, o riso da *Semana Ilustrada* também expôs, puniu e domesticou práticas e corpos, cumprindo o anunciado na primeira edição: ocupar-se da “parte fraca que convida ao riso” (PEREIRA, 2015, p. 87).

A vida particular das pessoas não interessava; o que se queria era criticar a vida cotidiana de forma geral, sem causar nenhum tipo de constrangimento com relação à vida privada de cada um. O ridículo pode ser encontrado em todos os seres e em tudo o que com ele tem a ver. E este lado ridículo e risível constitui a matéria-prima privilegiada. A censura dos costumes, portanto, se dá pelo riso, e neste processo o leitor era convocado a rir também. De acordo com Karen Souza (2007), o humor consistia numa proposta de corrigir os vícios nacionais, na tentativa de aproximar o Brasil da Europa.

Os editores da *Semana Ilustrada* certamente dialogavam com outras publicações contemporâneas brasileiras, além daquelas publicadas na Europa. Em 1863, Eduardo Laemmert, tipógrafo e editor na corte, publicou a *Encyclopedia do riso e da galhofa em prosa e verso*,⁶⁶ sob pseudônimo de Pafuncio Semicupio Pechincha. Segundo Elias Saliba (2008), o tipo de humor contido nesta publicação seria o humor positivo, o riso bom, que não ofende ninguém em particular e que apenas objetiva instruir, rir e moralizar.

A *Encyclopedia do riso e da galhofa* é composta por dois volumes, com quase 800 páginas cada um. Ambos são similares, consistem numa coletânea de chistes enumerados em sequência, muitos ornados com ilustrações. Pode-se afirmar que as ilustrações auxiliavam em

⁶⁴Jean-Baptiste Poquelin ou Molière (1622- 1673) foi um dramaturgo e ator francês. É conhecido por suas peças satíricas, nas quais criticava os costumes da sociedade francesa da época.

⁶⁵Jean de Santeuil ou Jean de Santeul (1630-1697), poeta, nasceu na França e foi um representante do latim como língua viva.

⁶⁶Elias Saliba esclarece que se trata de uma publicação rara. Ver mais em: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*, 3ª. edição, São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

uma tarefa que a *Semana Illustrada* desempenhava em todas as suas edições: a educação visual do olhar através de ilustrações.

Na primeira edição da *Encyclopedia*, iniciando a anedota de número 35, intitulada “Erros de imprensa”, há a seguinte ilustração, em que se vê um aparelho tipográfico no centro da imagem, um manuscrito e uma pena à esquerda e um livro à direita:

Figura 9 – Erros de imprensa
Fonte: *Encyclopedia do riso e da galhofa*, 1863, p. 43 e 44.

Logo abaixo da ilustração, há o seguinte texto (que continua na outra página):

Reinava em Portugal a Rainha D. Maria II, e n'um boletim do *Diario do Governo* fallando-se da mesma augusta senhora, se disse *tainha* ao invés de *rainha*.

O ministério em peso reclama da redacção uma errata estrondosa.

No dia seguinte lia-se em letras garrafaes a seguinte corrigenda:

ERRATA. – No boletim publicado hontem em vez de TAINHA lêa-se BAINHA.

(*Encyclopedia do riso e da galhofa*, 1863, p. 43 e 44)

No texto, não se faz referência direta aos elementos contidos na imagem, eles apenas remetem à ideia de imprensa, justamente o que Maurice Samuels indica ser uma imagem metafórica. “A ilustração assim permite múltiplos e simultâneos níveis de discurso, em que o visual se relaciona ao verbal, mas não o espelha” (SAMUELS, 2004, p. 241).⁶⁷ O que se vê na

⁶⁷Do original: “The illustration thus allows for multiple and simultaneous levels of discourse, in which the visual relates to but does not entirely mirror the verbal.” Tradução da autora.

imagem não condiz exatamente com o texto, e sim contém elementos que remetem a ele. O texto atua como uma legenda estendida da ilustração, que sem ele não tem sentido.

Assim como a *Encyclopedia do riso a da galhofa*, a *Semana Illustrada* também apresentava um conteúdo no qual texto e imagem são inseparáveis. A integração entre texto e imagem faz ainda mais sentido se considerarmos a fase em que o periódico foi impresso pelo método xilográfico, pois, conforme foi visto no capítulo anterior, trata-se de uma técnica de impressão que permite juntar texto e imagem na mesma página mais facilmente. A litografia também permitia esta junção, no entanto era um processo mais trabalhoso

Figura 10 – Texto e imagem
Fonte: *Semana Illustrada*, edição 157, 1863.

Assim como no exemplo da ilustração presente na *Encyclopedia*, este exemplo retirado da *Semana Illustrada* apresenta texto e imagem juntos, resultando numa relação de complementaridade em que a imagem é metafórica por conter elementos que apenas remetem ao texto. A figura mostra um diálogo entre Dr. Semana e Moleque, porém não possui elementos visuais que remetem diretamente ao conteúdo do texto.

Os dois personagens que aparecem acima foram criados para empreender a jornada humorística. Como personagens-símbolo da *Semana*, eram eles que estavam à frente do periódico, dialogando entre si e também com o leitor. A relação entre eles vai muito além dos inúmeros diálogos que há ao longo dos anos de publicação, conforme veremos.

2.2 OS PERSONAGENS-SÍMBOLO: DR SEMANA E MOLEQUE

Dr. Semana

O sujeito que aparece no frontispício da *Semana Illustrada* operando a lanterna mágica é o Dr. Semana, indivíduo de baixa estatura, cabeça avantajada e uma grande cabeleira. No cabeçalho fixo que aparece em todas as edições, é ele quem opera a lanterna mágica com uma mão e carrega um exemplar da *Semana* na outra:

Figura 11 – Parte superior da capa
Fonte: *Semana Illustrada*

Dr. Semana, juntamente com Moleque, é o guia do leitor pela viagem humorística, sendo desta forma o personagem principal do periódico, autor de muitos textos que apareciam constantemente na revista. Não se sabe ao certo quem exatamente se escondia atrás do pseudônimo Dr. Semana no que concerne à parte textual. Poderia ser um dos colaboradores⁶⁸ ou mesmo o próprio Fleuiss, de forma que é mais prudente atribuir a autoria à equipe como

⁶⁸Exemplos de colaboradores mais conhecidos atualmente: Machado de Assis e Joaquim Macedo

um todo. O Dr. Semana aparece em 5.676 imagens, ou seja, ele está presente em quase todas as edições, o que confirma sua importância.

Para entender as origens deste personagem, pode-se recorrer a uma biografia que consta na edição de número 489 da *Semana Illustrada*, datada de 1870. Trata-se de um anúncio de uma publicação intitulada “Vida e feitos do Dr. Semana”,⁶⁹ imparcialmente escrita pelo seu Moleque. A história narrada se passa em *Atlantide*⁷⁰ e conta as peripécias do Dr. Semana. Segundo o autor da narrativa, os fatos originalmente estavam em um fragmento que serviu de base para a escrita.

Nas páginas que antecedem o texto há uma ilustração de Dr. Semana ao lado do Moleque:

Figura 12 – Capa da obra “Vida e feitos do Dr. Semana”
Fonte: Literatura Brasileira UFSC⁷¹

⁶⁹Esta publicação contém 126 páginas de texto e pode ser acessada pelo endereço eletrônico http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/vida_e_feitos_do_dr_semana.pdf.

⁷⁰*Atlantide* (grafia francesa) ou Atlântida, apareceu pela primeira vez nos escritos de Platão (Timeu e Crítias), e até hoje sua existência é duvidosa. Segundo o filósofo grego, tratava-se de uma potência naval, destruída por razões naturais por volta de 9.000 a.C.

⁷¹Documento disponível no site http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/vida_e_feitos_do_dr_semana.pdf.

Na descrição feita pelo Moleque, Dr. Semana aparece como um homem generoso, modesto e reconhecido por todos. Em seguida, são dadas informações sobre seu nascimento. A descrição do Dr. Semana como estrangeiro chama a atenção, sobretudo por ser da mesma origem do editor da *Semana Illustrada*, Henrique Fleiuss:

E' um mysterio o nascimento do Dr. Semana: entre tanto consta (este consta quer dizer -- é certo) que descende este homem excepcional de nobilissimos progenitores, cujo sangue é da côr do mais lindo azul da Prússia (Vida e feitos do Dr. Semana, p.19, 1870).

As semelhanças com Fleiuss fazem pensar que o personagem poderia ser uma espécie de alter ego de seu criador. Segundo Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2001), Henrique Fleiuss foi o primeiro a introduzir um personagem fixo como alter ego. Dr. Semana é então descrito como um viajante, que percorreu todo o globo e possui vastos conhecimentos sobre os mais variados assuntos. Certa feita, voltando da Conchinchina seu navio naufragou e ele foi resgatado por uma embarcação que pertencia a um lugar para ele desconhecido, que se chamava *Atlantide*.

A cidade de *Atlantide* é descrita com minúcia pelo narrador, e as semelhanças com o Império brasileiro, as características levam a pensar que realmente se trata do Brasil: o território é vasto, cortado por caudalosos rios, há um rei que é influenciado por pessoas inábeis; a escola de belas artes não é dirigida por um artista e o hospital não é dirigido por um médico; o título de bacharel em direito confere prerrogativas aos indivíduos; o sistema político é falho e os títulos de nobreza são comprados. Temendo uma catástrofe política, Dr. Semana escreve uma carta ao rei e explica que a revolução é o único caminho para salvar a nação e que o soberano deveria tomar a frente antes que o povo o fizesse.

No fim da narrativa, Dr. Semana sai de *Atlantide* de balão e após intempéries em sua viagem, aterrissa no Rio de Janeiro, capital do Império brasileiro, onde ele resolve se estabelecer.

Fato é que a figura do Dr. Semana era bastante conhecida no mundo editorial da época, tendo em vista que se tratava do personagem representante de um dos principais periódicos da capital. Mais à frente veremos de que forma outros periódicos se apropriaram de sua figura. Quando à origem do personagem Dr. Semana, não se pode afirmar de onde veio ou

onde Fleuiss buscou inspiração para criá-lo. Entretanto, existem pistas que podem ajudar a iluminar esta questão.

Para Herman Lima (1963) e Ipanema (1995), a influência para a criação do personagem Dr. Semana foi Mr. Punch, cuja aparição remonta à Itália do século XVII, originalmente com nome de Pulcinella.⁷² O espetáculo de marionetes Punch and Judy, baseado neste personagem italiano, adquiriu enorme sucesso na Inglaterra, inclusive até os dias de hoje. Na versão original da história, Mr. Punch é um sujeito escandaloso, que briga com sua esposa e com o filho bebê. Além disso, ele consegue sempre escapar de encontros fortuitos com a polícia. A primeira versão impressa da história de Punch and Judy foi feita em 1827, ilustrada por George Cruikshank e escrita por John Payne Collier.

O título do semanário inglês Punch⁷³ provavelmente inspirou-se no conhecido sujeito de Punch and Judy:

Figura 13 – Mr. Punch e o demônio
Fonte: Punch, v. 1, 1841.

⁷²Pulcinella é o nome de um personagem de marionete de origem italiana. Originou-se na commedia dell'arte do século XVII. O personagem acabou por fazer sucesso em outros lugares da Europa. Na Inglaterra foi denominado Punch ou Punchinello, enquanto na França era chamado de Polichinelle.

⁷³Alguns volumes estão disponíveis online no endereço <https://sites.google.com/site/punchvolumes/>.

Todavia, Dr. Semana pode ter sido concebido também com base outros personagens. Alguns autores, como Lucia Guimarães (2006) e Laura Nery (2011) acreditam que a inspiração para inventar Dr. Semana veio do personagem Dr. Syntax, criado por Thomas Rowlandson,⁷⁴ segundo Ronald Russel (1982). Rowlandson ficou conhecido por ilustrar a obra “The Three Tours of Dr. Syntax”, escrita por William Combe. A obra seria uma paródia das viagens pitorescas de William Gilpin.⁷⁵

Figura 14 – Dr. Syntax

Fonte: <http://www.esmerel.com/circle/britain/syntax.html>

A figura peculiar de Dr. Semana parece ter tido diversas inspirações para sua criação. Além disso, pode ser entendida como alter ego de seu criador, Henrique Fleiuss. Tais fatores evidenciam sua complexidade como personagem. Todavia, esta complexidade se torna ainda mais evidente quando Dr. Semana estava com sua dupla. Ele não atuava sozinho, ele estava sempre em diálogo com outra figura importante: seu escravo, o Moleque.

⁷⁴Thomas Rowlandson (1756-1827), nascido em Londres, ficou famoso por comentar a sociedade inglesa de seu tempo por meio de caricaturas. Um de seus trabalhos mais consagrados foi a ilustração da obra de William Combe.

⁷⁵William Gilpin (1724-1894), clérigo anglicano e artista de origem inglesa, foi um dos criadores do termo “pitoresco”.

Moleque

O personagem Moleque, juntamente com o Dr. Semana, conduz o leitor na viagem humorística pela América Meridional e está sempre pronto a satirizar. Moleque é um jovem cativo que anda vestido a *libré*⁷⁶ e é alfabetizado. Percebe-se que Moleque era um escravo versado na arte da escrita devido ao fato de que a biografia do Dr. Semana e alguns textos na *Semana Illustrada* são assinados por ele.

Ao lado do Dr. Semana, Moleque critica os costumes da sociedade carioca por meio do riso. Numa de suas primeiras aparições na revista, ele se dirige ao leitor para se apresentar e dizer que vai distribuir o suplemento da Semana. Aproveita e pede sua contribuição para as festas de fim de ano:

„ Abença! meu sinhô. “
— Quem é você? “

„ Eu sou da *Semana Illustrada*, sim sinhô. Ando distribuindo um suplemento e aproveitando a ocasião para pedir minhas festas. “

“Abença! Meu sinhô.”
— Quem é você?

“Eu sou da *Semana Illustrada*, sim sinhô. Ando distribuindo um suplemento e aproveitando a ocasião para pedir minhas festas.”

Figura 15 – Moleque se apresenta aos leitores
Fonte: *Semana Illustrada*, edição 3, 1860

⁷⁶Vestimenta usada por criados de casas abastadas.

Esta primeira aparição visa familiarizar os leitores com o personagem, ao fazer com que ele dialogue diretamente com o próprio leitor para se apresentar e dizer a que veio. Contudo, antes da apresentação formal aos leitores, Moleque já havia aparecido, mesmo que de longe, na capa da primeira edição, conforme mostra o detalhe abaixo:

Figura 16 – Detalhe da primeira capa
Fonte: *Semana Illustrada*, edição 1, 1860.

Nesta cena, que é a primeira a mostrar os dois personagens juntos, Dr. Semana está em cima de uma carruagem e direciona seu binóculo para o que acontece em volta, enquanto Moleque segue a pé atrás dele.

Após a primeira e discreta aparição e a apresentação formal, Moleque segue sendo uma figura cada vez mais presente no periódico. Moleque está presente em 870 ilustrações da revista, sendo que em 687 delas, aparece na capa da edição, fato que confirma sua importância como personagem. Para exemplificar esta relevância, ele aparece 648 vezes relacionado ao assunto “cotidiano”, o tema geral que aparece com mais frequência.

A inspiração para criar o personagem Moleque pode ter vindo da literatura. Guimarães (2006) e Nery (2011) consideram possível que a inspiração para sua criação seja o personagem Pedro, o esperto escravo doméstico da comédia *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, que fez sucesso em 1857. Na narrativa de Alencar, Pedro é um escravo doméstico

que, com suas peripécias, consegue criar um ambiente de intrigas que mudam o rumo da vida de seu senhor Eduardo e dos que estão à sua volta.

A semelhança do personagem Pedro com o personagem Moleque é perceptível ao considerar dois aspectos: o papel ativo que eles desempenham e o fato de a alforria ser vista como algo negativo quando esta lhes é proposta.

O primeiro aspecto pode ser notado na relevância que as atitudes de Pedro têm no desenrolar de *O Demônio Familiar*. Ao promover a aproximação dos casais Eduardo e Henriqueta e Carlotinha e Alfredo, Pedro assume seu protagonismo, já que influencia ativamente no rumo dos acontecimentos.

Assim como Pedro, o escravo sagaz da história de Alencar, o personagem Moleque exerce seu papel de protagonista ao atuar na linha de frente do periódico *Semana Ilustrada* junto ao seu senhor Dr. Semana. O protagonismo do Moleque pode ser considerado como uma presença negra contundente no periódico, uma vez que ele era um dos dois personagens principais, que guiavam e instruíam o leitor pela grande viagem humorística.

O segundo aspecto da semelhança entre Pedro e Moleque reside na questão da alforria. No fim da história *O Demônio Familiar*, Eduardo concede a alforria a Pedro como se esta fosse um castigo, já que ele se tornaria responsável pelos próprios atos a partir daquele momento, sem poder ser protegido pela tutela de seu senhor.

Na *Semana Ilustrada*, ocorre uma situação semelhante quando Dr. Semana tenta conceder a liberdade ao Moleque. Em 23 de setembro de 1866, na edição 302, Dr. Semana apresenta ao Moleque sua carta de alforria. Moleque, ao se deparar com a novidade, faz um gesto de surpresa e recusa. A alforria é então associada a algo ruim.

— Moleque, aqui está a carta da tua alforria; resolvi dar-te a liberdade.
 — A liberdade! beijo-lhe as mãos, meu nhonhô, mas não a aceito. Que mais liberdade quero eu n'um paiz, onde ha liberdade de mais. Nós não devíamos libertar os Moleques, devíamos, pelo contrario, revogar a liberdade dos que andão por ahi, gritando pelas esquinas e pelas ante-salas!

— Moleque, aqui está a carta da tua alforria; resolvi dar-te a liberdade.
 — A liberdade! beijo-lhe as mãos, meu nhonhô, mas não a aceito. Que mais liberdade quero eu n'um paiz, onde ha liberdade de mais. Nós não devíamos libertar os Moleques, devíamos, pelo contrario, revogar a liberdade dos que andão por ahi, gritando pelas esquinas e pelas ante-salas.

Figura 17 – Moleque recebe sua carta de alforria

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 302, 1866.

A diferença é que, na história de Alencar, Pedro beija as mãos de seu senhor na cena final, dando a entender que ele aceitou sua alforria, apesar de ser algo negativo. Porém, no caso de Moleque, ele beija as mãos de seu nhonhô, mas deixa claro que não aceita sua liberdade. A reação de Moleque, de não aceitar a liberdade pois já há liberdade demais, denota a posição da *Semana Illustrada* com relação à liberdade do escravo.

Nesta época, meados da década de 1860, a discussão sobre a libertação do escravo já fazia parte do cenário político do país. Sobretudo após a Guerra do Paraguai, a questão tornou-se ainda mais premente. O conflito será objeto de análise no capítulo seguinte, portanto basta saber por ora que ele desencadeou as discussões sobre a situação do escravo. Conforme Beatriz Westin de Cerqueira Leite (1988), a proposta de libertação do ventre escravo de 1871, era liberal, porém apresentada pelos conservadores. Causou uma disputa entre os próprios conservadores, já que uns eram contra e outros a favor da indenização para os proprietários de escravos. Segundo a autora, um dos principais opositores da lei de 1871 foi justamente José de Alencar.

E neste ponto voltamos à história de Pedro do romance *O Demônio Familiar* para indagar o motivo pelo qual a liberdade era vista como negativa. José de Alencar seguia um posicionamento ativo contra a extinção da escravidão. Em sua dissertação sobre o posicionamento de Alencar perante o trabalho escravo, Joyce Nathália de Souza Trindade (2014) esclarece que o literato tinha uma posição de cunho conservador, que concebia o escravo como ser inferior, que precisava da proteção e dos ensinamentos de seu senhor. Por tal motivo, a liberdade seria considerada um castigo por lançar os escravos à sua própria sorte. Segundo a argumentação de Alencar, a escravidão era na verdade boa para os escravizados, porque ele estaria sob proteção e tutela do senhor, que por sua vez estaria cumprindo o papel de civilizá-los.

Neste sentido, é possível aproximar esta forma de pensar com a ideia que a *Semana Illustrada* quis passar quando da não aceitação da alforria por parte de Moleque. Quando ele diz que, ao contrário de dar liberdade aos moleques, seria melhor revogar a liberdade dos que andam às soltas fazendo alvoroço, é possível interpretar que ele quer dizer que os seus colegas moleques não sabem lidar com a liberdade e por tal motivo ela não deveria ser a eles concedida. Longe de ser um benefício, a liberdade é vista aqui como uma fonte de comportamentos indesejados por parte de pessoas que não têm capacidade de administrar suas próprias vidas em liberdade.

Em 24 de novembro de 1861, Moleque tem seu casamento anunciado na capa da *Semana Illustrada*. Ele se casa com uma mulher chamada Negrinha. Na revista não há informações sobre a vida de Negrinha, mas presume-se que ela também trabalha para Dr. Semana, assim como Moleque. Em geral, nas raras vezes em que ela tem voz ativa, é em interação com seu marido e/ou Dr. Semana. Ela aparece apenas três vezes sozinha na figura da capa. A primeira é na capa da edição 61, em 9 de fevereiro de 1862, indagando sobre o fruto de seu amor com Moleque. A segunda é em 14 de outubro, lendo uma carta de seu marido. A terceira e última ocorrência, quase 10 anos depois, é em 7 de julho de 1872, na qual Negrinha, de vassoura na mão, espia pela fechadura da porta o baile que acontece no aposento ao lado. Pode ser que a personagem feminina tenha sido uma tentativa de aproximar as mulheres do periódico. Indício disso é um anúncio presente na edição 152, em 8 de novembro de 1863:

Annuncio do Moleque
O Moleque da *Semana Illustrada*, cheio de fofo pelo bom acolhimento que tem tido, principalmente das moças, tem a honra de anunciar a todo o mundo e com

especialidade ao bello sexo, que acaba de nomear Mme. Carneiro, estabelecida na Praça da Constituição n. 28, fornecedora da sua esposa A Sra. D.Negrinha, e que a sua casa tenha a seguinte denominação:

A LUVA PRETA.

Não precisa pois, especial recommendação, visto que a minha senhora já é bem conhecida pelo seu apurado gosto.

A figura da Negrinha é utilizada para fins comerciais, ao anunciar uma loja de artigos femininos. Além de indicar a presença feminina no público leitor por meio da Negrinha, o anúncio acima dá pistas sobre a reação dos leitores quanto à aceitação do personagem Moleque.

O primeiro filho do casal Negrinha e Moleque aparece sendo batizado na edição 74, do dia 11 de maio de 1862. Pouco mais de 1 ano depois, nascem mais dois filhos. Os filhos aparecem esporadicamente e não têm participação individual no periódico, quando aparecem é em companhia dos pais. As cenas recorrentes da presença dos três filhos do Moleque são em figuras de capa, mostrando ocasiões especiais, como por exemplo uma data comemorativa do periódico, como evidencia a figura abaixo. Outro detalhe a ser notado é a posição de submissão de Moleque, que faz o papel de cavalo do Dr. Semana. Isso dá indícios sobre o lugar de Moleque frente a seu senhor. Por mais que Moleque seja uma figura preponderante no periódico e em muitos momentos seja representado como um companheiro de diálogo de Dr. Semana, seu lugar de escravo é bem delimitado.

Entrada triunphante do Dr. Semana com a sua comitiva no sexto anno.

Toda a cidade accompanha o prestito, que com jubilo e foguetes ao som dos clarins, entra no novo palacio.

Entrada triunphante do Dr. Semana com a sua comitiva no sexto anno.
Toda a cidade acompanha o préstito, que com jubilo e foguetes ao som dos clarins, entra no novo palacio.

Figura 18 – Entrada no sexto ano

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 261, 1865

A questão racial também veio à tona nos diálogos de Moleque com Dr. Semana. Curioso é observar que no carnaval de 1861 Dr. Semana e Moleque tiram suas máscaras. Enquanto Dr. Semana revela um rosto igual, Moleque mostra seu rosto diferente por trás da máscara carnavalesca. Nota-se que seu rosto aparece branco. A cor negra é, na verdade, a cor da máscara que fica em sua mão:

Hoje, que todos se mascaram, permittam-me que eu tire **minha mascara**. —
A *Semana Illustrada*, toujours le même!

Hoje, que todos se mascaram, permittam-me que eu tire minha mascara —
A *Semana Illustrada*, toujours le même !

Figura 19 – Dr Semana e Moleque no Carnaval

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 9, 1861

Na ilustração acima, ao caírem as máscaras, o escravo Moleque se revela com o rosto de cor mais branca. Por fora, ou seja, com a máscara, ele seria negro. Contudo, por trás dela, sua pele seria de cor branca. O significado de ser branco por trás da aparência negra coloca moleque em posição socialmente superior.

De acordo com Andreas Hofbauer (2003), o branqueamento consiste em um conjunto de ideias que é historicamente construído e que relaciona a cor branca com status social

elevado, permitindo também que haja uma transformação de cor da pele. O indivíduo poderia ascender na escala social quanto mais clara fosse sua cor.

Um exemplo de associação da cor branca a aspectos positivos pode ser observado na edição que comemora os 4 anos de publicação da *Semana Illustrada*. O seguinte texto, escrito por Dr. Semana, enfatiza o bom caráter de seu ajudante número um:

Só eu, – e depois de mim, o meu secretario, o meu *alter ego*, o meu appendice, o meu Mercurio, o meu Ganimedes, enfim, o não menos alto e não menos poderoso MOLEQUE, – **preto nas cores, mas branco nas acções**; só eu e elle, um em dous, dous em um – elle e eu, atravessamos esses quatro annos na melhor harmonia de vistas, de gostos, de amores e de apreciação. (*Semana Illustrada*, edição 208, p. 1661, 1864, grifo meu)

No trecho destacado, o bom caráter de Moleque é relacionado à cor branca. Apesar de sua pele ser negra, suas ações condizem com o comportamento das pessoas brancas. Isso significa que suas ações estão em harmonia com as ações do Dr. Semana, que é branco.

Na edição 93, em 21 de setembro de 1862, há um texto assinado por Moleque, em que ele relata uma viagem pelo Brasil em companhia de seu nhonhô. Após relatar a visita que fizeram ao Hospício Pedro II, Moleque faz a seguinte observação sobre como foi o passeio: “Meu nhonhô saiu encantado, e eu desesperado porque não me quizeram deixar entrar por ser de côr menos branca! Ha sempre destas distincções nesta maldicta sociedade brasileira!” (edição 93, 1862).

A observação de Moleque, em tom de crítica, remete às diferenciações impostas aos indivíduos, com base em sua cor de pele. Pode ser que a fala de Moleque, portanto, signifique uma crítica a essas distinções que existiam na sociedade brasileira. Isso nos faz refletir sobre a posição ambígua que emerge dos posicionamentos da *Semana*. Ao mesmo tempo em que o Moleque era o companheiro inseparável e estimado de Dr. Semana, ele não é considerado igual ao seu senhor, tem outra condição social condizente com sua cor e posição que ocupa como cativo.

Sendo Dr. Semana o representante dos proprietários de escravos, Moleque estava à frente do grupo dos outros moleques, os jovens escravos da Corte. Todavia, é na relação entre Dr. Semana e Moleque que *Semana Illustrada* se posiciona no que diz respeito à relação entre senhores e escravos na sociedade.

Uma relação emblemática

Quando focamos na relação entre Dr. Semana e Moleque, infere-se que ela pode resumir a própria sociedade brasileira da época e as relações paternalistas que a permeavam. “A dupla simbolizava a heterogeneidade étnica da sociedade brasileira, suas relações escravistas e os respectivos modos de representação. Protagonizava um enredo gráfico articulado por imagens, tendo o texto verbal como suporte narrativo” (GUIMARÃES, 2006, p. 159-160).

A dupla de personagens Dr. Semana e Moleque está estampada nas capas das edições da *Semana Ilustrada*, que trazem grande quantidade de diálogos entre ambos. As imagens de capa ocupam sempre a metade da página, possuindo portanto grande destaque, sendo a primeira página com a qual o leitor se deparava. A partir delas é possível compreender muito da relação entre os dois personagens.

Levando em consideração que poucos números estavam indisponíveis para consulta,⁷⁷ as imagens das capas somam 795, de um total de 797 edições. Quase todas as capas puderam ser consultadas, perfazendo um conjunto que abarca todo o período de circulação da *Semana*. Quanto aos assuntos gerais que as capas traziam, mais da metade (448) era sobre cotidiano. A dupla Dr. Semana e Moleque apareceu em 695 das capas, ou seja, em grande parte delas. A maior parte das situações em que a dupla aparece, existe entre Dr. Semana e Moleque uma relação de parceria e diálogo.

⁷⁷As capas não encontradas são as das edições 289 e 585.

As duplicatas formigam ; não ha provincia que não esteja á mercê de duas chapas eleitas..... Coitadas! só uma bastava para fazê-las infelizes..... Só a *Semana Illustrada* é que não padece desse mal ; tem muitas physiognomias diferentes, mas que importa.... ella e seu moleque são sempre uma, unica e indivisivel.

As duplicatas formigam; não ha provincia que não esteja à mercê de duas chapas eleitas..... Coitadas! só uma bastava para fazê-las infelizes..... Só a *Semana Illustrada* é que não padece desse mal; tem muitas physiognomias diferentes, mas que importa.... ella e seu moleque são sempre uma, unica e indivisivel.

Figura 20 – Parceria entre Dr. Semana e Moleque

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 18, 1861

Os diálogos que aparecem ao longo das edições mostram uma relação de complementaridade entre as falas de Dr. Semana e Moleque. Embora se tratasse de uma relação entre senhor e escravo, ambos debatiam de igual para igual assuntos como o cenário político. Porém, em meio às conversas sobre política, Moleque parecia tomar para si a responsabilidade do que estava sendo dito:

DR. SEMANA.—Que bonito viveiro de deputados!....
 MOLEQUE.—Pois alguns delles hão de crescer e sentar-se na Camara.... Verá o que lhe digo, nhonhô.

Dr. Semana. — Que bonito viveiro de deputados!....
 Moleque. — Pois alguns delles hão de crescer e sentar-se na Camara... Verá o que lhe digo, nhonhô.

Figura 21 – Política

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 322, 1867.

Em muitas imagens de capa, Moleque se coloca numa posição de aprendiz, cujos ensinamentos eram dados por Dr. Semana. De acordo com Karen Fernanda de Souza, a relação entre Dr. Semana e Moleque era marcada pelo paternalismo:

Herdeiro da cultura e do humor europeu, caberia a ele educar seu “Moleque” - uma criança ainda em formação, que necessitava de um aprendizado contínuo para atingir os foros de cidadão que tanto requestava. Assim sendo, o diálogo e contraponto entre essas personagens formava explicava, na folha, a caracterização atribuída ao “Moleque”: por mais que se afirmasse como cidadão, era sob a proteção e obediência ao seu senhor, que o guiava ensinava, que ele poderia exercer essa cidadania. (SOUZA, 2007, p. 84)

— Nhonhô, ahi vem um animal.
 — Estás tolo, moleque?
 — Pois o nhonhô não diz que o *homem é um animal de hábitos*?

— Nhonhô, ahi vem um animal.
 — Estás tolo, Moleque?
 — Pois o nhonhô não diz que o *homem é um animal de hábitos*?

Figura 22 – Diálogo

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 476, 1870

Os diálogos em que Dr. Semana ensina algo a Moleque, como no exemplo mostrado acima, parecem servir também como uma forma didática de se dirigir ao leitor, para que ele compreendesse rapidamente a situação que se desenhava diante de seus olhos.

Um detalhe interessante é que, ao prestar atenção nas imagens de capa em que Moleque aparece como protagonista, é possível notar que, na maioria delas, mesmo quando Moleque aparece protagonizando a cena, Dr. Semana sempre está presente na imagem de alguma forma, seja em algum canto, atrás da porta ou observando de longe.⁷⁸

Outro detalhe que pode ser destacado diz respeito ao rosto do personagem Moleque. Na grande maioria das suas aparições, ele direciona seu rosto a Dr. Semana.⁷⁹ Pode-se dizer que esta posição do Moleque com relação ao Dr. Semana condiz com o pensamento propagado pelo periódico a respeito da relação entre o escravo e seu senhor, uma relação que

⁷⁸Apenas nas capas das edições 149, 299, 341, 352, 353, 432, 553, 579, 693 isso não ocorre. Nas capas em questão, Moleque e Negrinha conversam a sós ou estão juntos com seus filhos, exceto na 353, na qual Moleque aparece com a figura de dois políticos e na 693 e 720 em que está sozinho. Em números, das 24 capas com Moleque protagonista, em 14 delas Dr. Semana está presente de alguma forma.

⁷⁹Quando Moleque não está com o olhar dirigido ao seu senhor (350 ocorrências), ele direciona seu olhar ao leitor (200 ocorrências) ou então se encontra de perfil ou de costas (160 ocorrências). Nos demais casos, sua expressão não pôde ser identificada em virtude da qualidade das ilustrações.

deveria ser, antes de tudo, pautada pelo respeito e pela submissão. A relação entre o senhor e seu escravo deveria ser cordial:

Através da relação carinhosa entre o doutor e seu menino escravo – para quem aquele era apenas o “nhonhô” – apresentavam à sociedade a melhor alternativa, segundo eles, para o relacionamento entre indivíduos livre e cativos naquele momento. Para isso, faziam da cordialidade da relação entre seus dois personagens narradores um exemplo, a ser seguido pelos senhores (SOUZA, 2007, p. 127).

Este posicionamento de submissão e admiração que Moleque tinha para com Dr. Semana pode ser percebida nos momentos em que ele se refere ao seu senhor, como por exemplo na já mencionada obra *Vida e feitos do Dr. Semana*. Na dedicatória, Moleque profere palavras de agradecimento e explica a homenagem feita por ele ao seu nhonhô:

Meo Nhonhô. São tantos, e tão importantes os favores, que de vós tenho recebido, que para pagar-vos a divida immensa de gratidão, em que o meo coração está empenhado, seria preciso que eu possuísse os inextogaveis thesouros da vossa amabilidade, retribuindo com iguaes finezas, as finezas que me tendes prodigalisado. Educado por vós, gosando a placida ventura da vida conjugal ao lado da Negrinha, e pae enternecido de uma prole, que promete immortalisar meo nome, occorreo me fazer-vos a surpresa de escrever a vossa biographia, em signal do meo reconhecimento. Sei quanto a vossa recactada modestia soifrerá vendo estampadas as phases de vossa vida; mas poude mais a minha gratidão do que o temor de vos desagradar. Conhecendo a justa importancia social, de que gozaes, e o geral desejo que ha de saber-se a vossa historia, quiz erigir-vos um monumento. Felizmente não tenho que pedir licença á Illustrissima, nem encarregar a estatuario algum de vos fundir em ferro, ou bronze: é mais perduravel a mataria, de que me sirvo. Não ficareis exposto aos rigores das intemperies, nem immovel no centro de qualquer praça; mas na bibliotheca do sabio, na desordenada meza de estudo do homem de letras, no balcão do marcador, na banca do medico e do advogado, na officina do artista, junto do breviario do sacerdote, na carteira do banqueiro, na camara do embarcadiço, na mala do viajante, na mochila do soldado, na algibeira do estudante, na cella do frade, na mimosa caixa de costura das damas, finalmente nas mãos de todos quantos habitam a terra de Santa Cruz tereis um lugar de honra, e de estima. Esta idéa consoladora animou-me a tão momentoso commettimento. Oxalá que ao meo nobre intento cor responda um tal resultado. O vosso moleque, a casta negrinha, e os pecurruchos pedem ao céu que por dilatados annos conserve a vossa existencia para alegria dos vossos amigos, e felicidade do vosso MOLEQUE. Março, 1870 (*Vida e feitos do Dr. Semana*, p. 11, 1870).

A partir da narrativa biográfica do Dr. Semana assinada pelo Moleque, percebe-se que o cativo assume uma posição de gratidão com relação ao seu senhor, como se ele fosse para ele uma referência, ou até mesmo uma inspiração.

O exemplo da relação entre Dr. Semana e Moleque era o que os editores da revista acreditavam que deveria ser a relação entre senhores e escravos na sociedade. Em uma fala do

Dr. Semana, fica evidente esta relação de estima entre os personagens: “Muita gente admira-se de que eu cite frequentes vezes o Moleque; é porque não sabem o grande prestimo que tem esta creatura, que me acompanha desde que nasci” (edição 327, 1867, p. 2610). Dr. Semana refere-se a seu escravo Moleque como se ele fosse um companheiro que esteve sempre ao seu lado, e não como um serviçal doméstico.

Ao mesmo tempo em que Moleque tem uma posição subalterna com relação ao seu senhor, ele também aparece em algumas situações questionando a respeito de sua posição. Na imagem seguinte, por exemplo, Moleque indaga sobre as constantes saídas de Dr. Semana e diz que também quer ter sua influência na Corte, finalizando sua fala com uma aclamação à liberdade de pensamento.

— Estão-me dando que fazer os passeios do velho!... Agora não pára em casa; qualquer cousa lhe serve de pretexto para sahir... Estará elle aprendendo a dansar a polka?... Não é possível..... Victoria!... Achei.... vai ouvir cantar alguma Traviata.... Pois vou aproveitar-lhe a ausencia para escrever uma circular ás bellas do Rio de Janeiro, convidando-as a apresentarem os seus melhores productos na Exposição Nacional.... Que pagode!... Eu tambem quero ter influencia nesta corte. Viva a liberdade de pensamento!...

— Estão-me dando que fazer os passeios do velho!... Agora não pára em casa; qualquer cousa lhe serve de pretexto para sahir... Estará elle aprendendo a dansar a polka?... Não é possível..... Victoria!... Achei.... vai ouvir cantar alguma Traviata.... Pois vou aproveitar-lhe a ausencia para escrever uma circular ás bellas do Rio de Janeiro, convidando-as a apresentarem os seus melhores productos na Exposição Nacional.... Que pagode!... Eu tambem quero ter influencia nesta corte. Viva a liberdade de pensamento!...

Figura 23 – Liberdade de pensamento

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 48, 1861.

Contudo esta relação é emblemática na medida em que este companheirismo não exclui a relação de submissão que existe por parte de Moleque, que ocupa um lugar social como escravo. Poderia ser uma forma de zombar dos que tivessem uma opinião favorável à

liberdade de pensamento dos Moleques, mas também poderia ser um tipo de pensamento defendido pela *Semana*. A julgar pelas recorrências, a primeira opção parece mais pertinente.

É importante lembrar também o papel dos personagens como uma estratégia dos editores para atrair mais assinantes para o periódico, já que era uma forma de chegar ao leitor, como já foi dito, de uma forma mais didática.

Esta relação emblemática entre Dr. Semana e Moleque, além de externar as opiniões do periódico sobre determinados assuntos, também entrou na disputa do mercado editorial, quando representavam a *Semana Illustrada* nos periódicos concorrentes, dando origem a uma batalha entre ilustradores que encontrou ecos na historiografia recente.

2.3 FLEIUSS E AGOSTINI: UMA BATALHA SEM VENCEDORES

Dr. Semana e Moleque aparentemente eram personagens bastante reconhecidos pelo público leitor das revistas ilustradas, já que marcaram presença também em outros periódicos. O fato dos dois personagens representarem a *Semana Illustrada* denota a ligação forte que havia entre periódico e personagens-símbolo.

Como personagens símbolo, eram citados pelos outros periódicos contemporâneos, como maneira de fazer referência ao periódico que representavam. A primeira figura mostra Dr. Semana e Moleque na Exposição Nacional na parte dos tabacos. Quando Dr. Semana espirra, pede ao Moleque que o deseje prosperidade. É uma forma que o Bazar Volante utilizou para citar a *Semana Illustrada* sem a citar diretamente, e sim por meio de seus representantes que certamente eram de conhecimento dos leitores.

O JULGAMENTO DOS TABACOS

Moleque, em cada espirro que eu der, não te esqueças de dizer *Dominus tecum*, para eu poder viver sempre n'esta prosperidade.

Figura 24 – Dr Semana e Moleque na Exposição Nacional

Fonte: *Bazar Volante*, edição 15, 1866.

Já a segunda imagem, que circulou no periódico *Vida Fluminense*, mostra Dr. Semana e Moleque tendo um pesadelo horrível. Na cena, eles são incomodados por demônios enquanto estão dormindo. E o que esses demônios trazem nas mãos são cartazes com o nome de um dos grandes periódicos concorrentes, justamente a *Vida Fluminense*. Isso quer dizer que a concorrência incomodava a *Semana Illustrada* e vice-versa. Em um dos cartazes pode-se inclusive ler “passagem d’humaita”, em referência a uma ilustração proveniente da Guerra do Paraguai, que recebeu intensa cobertura visual pelos vários periódicos que circulavam no período.

Figura 25 – Pesadelo de Dr Semana e Moleque

Fonte: *Vida Fluminense*, edição 15, 1868.

Neste contexto de circulação de diversos periódicos, é importante lembrar que muitas pessoas trabalhavam assiduamente para que os periódicos saíssem na data certa e com qualidade. Dentre os trabalhadores envolvidos no processo, destaca-se a figura do ilustrador, uma vez que ele influenciava diretamente na identidade visual do periódico ilustrado. Como foi visto no capítulo anterior, as revistas contavam não apenas com um ilustrador, e sim com uma equipe deles. Todavia, alguns artistas se destacaram por participar do processo de produção das imagens de forma mais intensa, como Henrique Fleiuss e Angelo Agostini.

A concorrência entre os periódicos se estendia aos bastidores. Além da acirrada competição no cenário editorial, havia também uma disputa entre os ilustradores, disputa esta que acabou por influenciar a percepção que se construiu sobre os artistas que, conjuntamente, formaram as bases da imprensa ilustrada no Brasil. Os principais estudos sobre caricatura e imprensa, escritos em meados do século XX, são de Herman Lima e Nelson Werneck Sodré.

O estudo de Herman Lima, *História da Caricatura no Brasil*, em quatro volumes, foi publicado pela primeira vez em 1963. Trata-se de uma das referências mais importantes até hoje no que se refere à caricatura no Brasil, uma vez que consiste num estudo primoroso e sem precedentes, fruto de mais de duas décadas de pesquisa sobre o assunto. O segundo

volume da obra apresenta a trajetória de alguns precursores da caricatura do século XIX, dentre eles Fleiuss e Agostini. Lima fornece importantes dados sobre a vida e a trajetória profissional de Fleiuss, reconhecendo seu papel como pioneiro na imprensa ilustrada, logo em seguida o compara com Agostini. Em suas palavras:

(...) não se pode, realmente, esquecer o relevo que Henrique Fleiuss deu à arte da caricatura, em seus primórdios brasileiros. Isso, não obstante o fato de não se poder nem de leve comparar a repercussão que teriam os seus desenhos humorísticos e satíricos, na grande maioria dum traço acanhado e sem evolução apreciável, com a imensa influência que Ângelo Agostini viria a ter logo depois do seu aparecimento, entre os artistas congêneres (LIMA, 1963, p. 748)

Apesar de não negar a importância de Fleiuss, Lima deixa claro que ele é superado por Agostini, não sendo possível comparar a repercussão causada por ambos na imprensa.

Outra obra de referência, esta sobre a imprensa no Brasil, é a de Nelson Werneck Sodré, já citada no início deste capítulo. Sodré discorre sobre a imprensa no Brasil desde o período colonial, até meados do século XX. Assim como na obra de Lima, há informações preciosas sobre Fleiuss e Agostini. Porém, ao comentar sobre os atributos de ambos, termina por diminuir a figura de um para enaltecer a do outro. Sobre Fleiuss, Sodré comenta: “Amigo da casa imperial, que sempre prestigiou, como aos governos em geral, Fleiuss, grande desenhista e litógrafo, não era nem humorista nem crítico” (SODRÉ, 1966, p. 205).

Um exemplo de estudo datado do fim do século XX mostra como esta perspectiva permaneceu na produção bibliográfica. Pedro Corrêa do Lago, em obra sobre os caricaturistas brasileiros, apresenta os principais artistas em mais de um século de caricatura, de 1836 até 1999. Ao falar de Fleiuss e Agostini, Lago afirma:

Gozando da proteção imperial, Fleiuss fundou em 1860 o primeiro periódico ilustrado humorístico que teve uma existência duradoura: a *Semana Illustrada*, cuja vida prolongou-se por quase 16 anos, quando foi superada pela novidade e qualidade superior da *Revista Illustrada*, lançada por seu rival de maior talento, Ângelo Agostini, em 1876. (...) O traço conservador na caricatura, aliado à timidez na sátira política, certamente contribuiu para o rápido fim da *Semana Illustrada*, tão logo teve que enfrentar a concorrência da arte brilhante de Ângelo Agostini, que garantiu o sucesso imediato da *Revista Illustrada* (LAGO, 1999, p. 24).

Estudos mais recentes, como a tese de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade e a dissertação de Renan Rivaben Pereira, problematizam a posição de inferioridade de Fleiuss

quando comparado a Agostini. A historiografia denigre a imagem de Fleiuss devido à sua proximidade com relação ao imperador:

De um ponto de vista da historiografia contemporânea – de suas obras ‘clássicas’, ao menos – ter sido amigo [e foi?] e admirador do Imperador [isto foi] tornou-se algo profundamente demeritório, o que acabou por ofuscar a sua produção, que estende-se muito além das caricaturas e do jornal no seu todo, incluindo diversas importantes realizações no campo estritamente gráfico e da comunicação visual, como já dissemos repetidas vezes (ANDRADE, 2011, p. 500).

Ao falar de Fleiuss e Agostini, não está em jogo quem ilustra melhor, quem critica mais ou quem produzia um periódico com mais qualidade. Ambos são sujeitos que contribuíram, cada um com suas peculiaridades, para o estabelecimento da imprensa ilustrada no Brasil.

Durante muito tempo cobrou-se da revista de Fleiuss o mesmo engajamento político de Agostini e dos periódicos impressos que adquiriram prestígio nas décadas subsequentes. Evidencia-se que muitas apreensões da *Semana* não provêm de uma análise da revista em si, mas da sua contraposição aos periódicos que surgiram depois dela. Noutros termos, a desqualificação de Fleiuss é feita a partir de um a posteriori que parece pouco do ponto de vista histórico (PEREIRA, 2015, p. 46)

A *Semana Illustrada* e a contribuição de Fleiuss devem ser analisadas em seu próprio contexto de atuação, e não em comparação a periódicos posteriores que nela se basearam para se estabelecer. A imprensa ilustrada foi construída gradativamente, de modo que não se pode julgar somente a qualidade de um ilustrador ou de um periódico sem levar em conta a dinâmica engendrada neste processo.

Após examinar o tipo de humor da *Semana Illustrada*, é possível compreender melhor a forma pela qual o periódico se dirige a seus leitores. A relação emblemática entre os personagens-símbolo, Dr. Semana e Moleque evidencia determinadas tomadas de posição e opiniões sobre a escravidão. Feito isso, foi necessário problematizar a historiografia sobre imprensa ilustrada, a fim de situar a *Semana* e Henrique Fleiuss em um lugar de suma importância no contexto em questão. O capítulo seguinte se ocupará das imagens dos negros e escravos presentes nas páginas da *Semana Illustrada*, considerando o que foi tratado até agora.

Capítulo 3

A IMAGEM DO NEGRO E DO ESCRAVO NA *SEMANA ILLUSTRADA*

O objetivo deste capítulo é analisar as imagens do negro e da escravidão na *Semana Illustrada*, tendo como base o que foi apresentado nos dois capítulos anteriores, principalmente o que está relacionado à revista e aos personagens Dr. Semana e Moleque. Muitas questões perpassam a relação entre senhor e escravo, e tal relação está simbolizada pela dupla.

Dentre as 6.474 imagens catalogadas no total, apenas 1.973 serão efetivamente examinadas por se referirem diretamente ao assunto aqui abordado, sendo que 956 imagens dizem respeito ao negro e 1.027 à escravidão.⁸⁰ Do total de imagens que se referem à escravidão e ao negro, 870 delas são relativas ao personagem Moleque. Portanto, restam 157 imagens de negros em situação de escravidão e 86 de negros que não estão identificados como escravos ou em situação que não faz com que sejam assim denominados.

A questão sobre a certeza do estatuto civil dos indivíduos, ou seja, se são livres ou escravos, não interfere nas análises que serão feitas aqui, já que o que interessa saber é a visão da *Semana Illustrada* sobre uma parcela subalterna da sociedade, e tanto os escravos quanto os negros livres ou libertos eram vistos de determinada forma pelos editores do periódico, que era produzido para um público pertencente ao segmento branco da sociedade, em geral.

O presente capítulo dedica-se sobretudo aos demais escravos e negros que têm seu lugar nas páginas do periódico, sem deixar de lado a dinâmica da relação entre senhor e escravo personificada em Dr. Semana e Moleque. Procura-se levar em conta as recorrências em variados níveis, ou seja, temas que se repetem provavelmente por terem importância para o periódico.

⁸⁰Como pode ser verificado no glossário de termos (cf. anexo), o termo escravidão designa negros em situação de trabalho, considerando que a condição dos indivíduos não pode ser confirmada, apenas suposta. Isso por causa da dificuldade em saber pela imagem se a pessoa tinha o estatuto de livre ou não. A legenda foi o principal parâmetro utilizado para verificar se era ou não uma situação de escravidão.

Para fundamentar as reflexões, é primordial levar em conta a posição do periódico no que diz respeito à emancipação servil, ao examinar as imagens relativas à Guerra do Paraguai e à Lei do Ventre Livre. Por fim, a forma como as ilustrações são apresentadas aos olhos do leitor acaba por criar uma percepção com relação ao negro e ao escravo, cuja presença se mostra relevante, mesmo quando não se dá destaque a ela. A relação com o folhetim também é levada em consideração para pensar em como a escravidão era vista naquele momento, pois algumas imagens corroboram ideias que circulavam na literatura da época.

3.1 A SEMANA E A EMANCIPAÇÃO DO ELEMENTO SERVIL: A GUERRA DO PARAGUAI E A LEI DO VENTRE LIVRE

Como era chamada nas próprias páginas da revista, a emancipação do elemento servil foi uma questão comentada com frequência. A *Semana Illustrada* se posicionou diante da questão de libertar ou não o escravo. Outros exemplos são o posicionamento favorável à Lei do Ventre Livre de 1871 e também ao envio de escravos à Guerra do Paraguai. Tais posicionamentos auxiliarão na compreensão das representações do negro e do escravo, porque evidenciam o modo de pensar daqueles que produziam o periódico.

A questão da emancipação ganhou destaque nas décadas de 1860 e 1870. A extinção do tráfico em 1850 acendeu os debates em torno da emancipação dos escravos e a questão da abolição passou a ser considerada uma questão de tempo. No início da década de 1860, a *Semana* publicou a imagem abaixo. Nela, uma figura feminina central rompe as correntes de uma mulher negra que está ajoelhada à direita em posição de reverência e, com a outra mão, também rompe as correntes das crianças à esquerda. As outras pessoas ao redor parecem acompanhar a cena e se solidarizam com a situação das escravizadas. Inclusive um homem ao fundo parece fazer uma oferta em prol da liberdade delas. Tudo isso sob chancela do imperador D. Pedro II, representado no centro da imagem, acima dos demais.

A longa legenda da figura narra a trajetória de duas meninas escravas rumo à liberdade. Elas seriam vendidas mas acabaram sendo libertas, junto com a irmã menor e a mãe. A família foi então liberta frente ao povo fluminense que assistia à cena muito comovido.

A legenda é bem elucidativa e explica como se deu este ato de caridade:

COMMEMORAÇÃO DE UM ACTO DE GENEROSIDADE PUBLICA. 7 DE AGOSTO DE 1862.

CARIDADE PUBLICA.—Mal pensavamos nós que prevendo que as duas crianças de que temos tratado encontrariam hontem na praça do juizo dos orphãos não um novo senhor, mas a liberdade, ainda não faziamos inteira justiça aos sentimentos do povo fluminense. Pois bem, com verdadeiro jubilo o noticiamos, não só a essas duas crianças, mas ainda a uma irmã mais pequena, e a mãe de todas tres se estendeu a caridade, livrando-as todas do captivo.

Apenas principiou a Praça apresentou-se um caixeiro do Sr. commendador Antonio José Alves Souto, para, em nome e por conta de seu amo, forrar as duas meninas Guilhermina e Marcellina, com a condição de que o dinheiro já apurado para este effeito seria applicado para a alforria da mãe. Estava esta avaliada em 1:400\$, e depressa se inteirou a somma dando o Sr. José Benedicto de Souza Aragão 200\$, quantia mui consideravel para a sua fortuna, que nos dizem ser modica, occupando elle o cargo de sacristão da igreja do Bom Jesus do Calvario, o que torna ainda mais meritorio o acto, e supprindo o Sr. Miguel Antonio Monteiro de Freitas Guimarães o resto, que eram 195\$. Na mesma occasião apresentou a terceira menina, Umbelina. 300\$, que recebera de mão desconhecida e generosa, e sendo esta a quantia por que estava avaliada, alli mesmo acto continuo, e no meio da geral commoção de quantos estavam presentes, se proclamou a liberdade de toda a familia.

Minutos depois appareceu o Sr. almoxarife da casa imperial com ordem de S. M. o Imperador para libertar os duas meninas Guilhermina e Marcellina, tendo-se tambem apresentado para o mesmo fim o Sr. Antonio Soares de Lima, por si e pelos negociantes do Arco do Telles, offerecimentos que, por já não terem podido ser aceitos, não exaltam menos quem os fez, e que talvez ainda possam aproveitar para educação das orphãs, de que todavia nos affirmam que a Sociedade Amante da Instrução pretende encarregar-se.

Por entretanto fez-se quanto era possivel, e tendo o Sr. Dr. Nazareth, curador geral dos orphãos, requerido que para que esta liberdade fosse um bem real se desse tutores ás meninas, offerecendo-se elle mesmo para tomar uma, deferiu o Sr. juiz dos orphãos, nomeando tutor o Sr. José Francisco Ribeiro.

(SUPPLEMENTO DA SEMANA ILLUSTRADA.)

CARIDADE PUBLICA. — Mal pensávamos nós que prevendo que as duas crianças de que temos tratado encontraram hontem na praça do juizo dos orphãos não um novo senhor, mas a liberdade, ainda não faziamos inteira justiça aos sentimentos do povo fluminense. Pois bem, com verdadeiro jubilo o noticiamos, não só a essas duas crianças, mas ainda a uma irmã mais pequena, e a mãe de todas tres se estendeu a caridade, livrando-as todas do captivo.

Apenas principiou a Praça apresentou-se um caixeiro do Sr. commendador Antonio José Alves Souto, para, em nome e por conta de seu amo, forrar as duas meninas Guilhermina e Marcellina, com a condição de que o dinheiro já apurado para este effeito seria applicado para a alforria da mãe. Estava esta avaliada em 1:400\$, e depressa se inteirou a somma dando o Sr. José Benedicto de Souza Aragão 200\$, quantia mui consideravel para a sua fortuna, que nos dizem ser modica, occupando elle o cargo de sacristão da igreja do Bom Jesus do

Calvario, o que torna ainda mais meritorio o acto, e supprindo o Sr. Miguel Antonio Monteiro de Freitas Guimarães o resto, que eram 195#. Na mesma ocasião apresentou a terceira menina, Umbelina, 300\$, que recebera de mão desconhecida e generosa, e sendo esta a quantia por que estava avaliada, alli mesmo acto continuo, e no meio da geral commoção de quantos estavam presentes, se proclamou a liberdade de toda a familia.

Minutos depois appareceu o Sr. almoxarife da casa imperial com ordem de S. M. o Imperador para libertar as duas meninas Guilhermina e Marcellina, tendo-se tambem apresentado para o mesmo fim o Sr. Antonio Soares de Lima, por si e pelos negociantes do Arco do Telles, offercimentos que, por já não terem podido ser aceitos, não exaltam menos que os fez, e que talvez ainda possam aproveitar para educação das orphãs, de que todavia nos affirmam que a Sociedade Amante da Instrucção pretende encarregar-se.

Por entretanto fez-se o quanto era possivel, e tendo o Sr. Dr. Nazareth, curador geral dos orphãos, requerido que para que esta liberdade fosse um bem real se desse tutores ás meninas, offerencendo-se elle mesmo para tomar uma, deferio o Sr. juiz dos orphãos, nomeando tutor o Sr. José Francisco Ribeiro (...)

Figura 26 - Caridade

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 87, 1862

É importante destacar que a mulher posicionada no centro da imagem tem na cabeça um barrete frígio, símbolo alegórico que remete à liberdade e à república francesa. De acordo com Heloisa Pires Lima (2013), o barrete frígio era geralmente vestido pelos libertos, que viravam cidadãos, nas sociedades grega e romana. A simbologia aparece também associada à liberdade de um povo na Europa do século XVII, depois voltou com força total nas revoltas de meados do século XIX e permanece até hoje como símbolo da liberdade.

O barrete frígio, símbolo da liberdade, aparece na ilustração em posição de destaque e está associado à liberdade dos escravos que aparecem na imagem. Além disso, pode-se problematizar a presença de um símbolo republicano em um periódico que tem tanta proximidade com a monarquia e o imperador. Cabe o questionamento: qual seria a real posição política de Fleiuss? Será que ele era estritamente monarquista?

Chama a atenção é o fato de existirem duas visões divergentes, uma que é como a de Alencar, contra a liberdade, conforme vimos no capítulo anterior, e outra que exalta essa liberdade. Veremos como a *Semana Illustrada* transita entre essas duas posições e deixa isso claro nas imagens que publica sobre este assunto.

O que quer dizer o fato da *Semana Illustrada* se posicionar de forma dúbia sobre a questão da escravidão? Este posicionamento reflete de alguma maneira o posicionamento da sociedade como um todo? Ou é um tipo de posição mais pacificadora, que quer agradar gregos e troianos? Afinal, o periódico tinha interesse de angariar o máximo possível de leitores.

De acordo com Ricardo Salles (2009), a Guerra do Paraguai deflagrou o debate sobre a escravidão. A necessidade de combatentes fez com que o governo discutisse o recrutamento

de escravos para a luta armada. Assim, os escravos da coroa e dos conventos foram convocados. Além disso, foi dado incentivo aos particulares para que cedessem seus escravos para a guerra. As três únicas imagens que tocam diretamente no assunto demonstram tal incentivo.

A figura abaixo mostra um exemplo a ser seguido, conforme nos informa a legenda. Na imagem, vemos o comerciante José Luiz Alves em um ato de patriotismo. Ele entrega uma arma a um escravo que ele comprou e libertou, e o manda para lutar na guerra. A corrente no braço do escravo está sendo retirada, em um sinal de liberdade. É o que diz a placa na mão da estátua à direita.

O grande Condé dizia que para concluir-se a guerra no mais breve espaço de tempo, erão necessarias duas coisas: homens e dinheiro; e o Sr. José Luiz Alves, negociante de grosso trato n'esta praça, comprehendeu perfeitamente o axioma de Condé; comprando e libertando um escravo, offerecendo-o para marchar para o theatro da guerra, pagou-lhe adiantado um anno de fardamento, soldo e etapa. Assim, praticou elle um acto de patriotismo, diminuiu o numero dos escravos e augmentou o dos soldados. Parabens ao honrado Fluminense. Honra a elle e a todos os que seguem tão nobre exemplo!

O grande Condé dizia que para concluir-se a guerra no mais breve espaço de tempo, erão necessarias duas coisas: homens e dinheiro; e o Sr. José Luiz Alves, negociante de grosso trato n'esta praça, comprehendeu perfeitamente o axioma de Condé; comprando e libertando um escravo, offerecendo-o para marchar para o theatro da guerra, pagou-lhe adiantado um anno de fardamento, soldo e etapa. Assim, praticou elle um acto de patriotismo, diminuiu o numero de escravos e augmentou o dos soldados. Parabens ao honrado Fluminense. **Honra a elle e a todos os que seguem tão nobre exemplo!**⁸¹

Figura 27 - Liberdade

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 309, 1866.

⁸¹As frases destacadas em negrito são grifo meu.

O ato de patriotismo citado na legenda está relacionado ao fato de que o negociante em questão diminuiu o número de escravos para aumentar o de soldados, um exemplo a ser seguido. Ou seja, a noção da liberdade do escravo está ligada ao objetivo militar da nação, por isso é positiva. O próprio escravo que está sendo libertado, na imagem, tem em seu rosto uma expressão de satisfação.

A próxima imagem mostra o comendador Mathias Roxo e seus filhos cedendo escravos para a guerra perante o imperador. A legenda destaca a necessidade de seguir o exemplo trilhado pelo comendador:

O commendador Mathias Rôxo e seus filhos Augusto e Frederico, fazem de seus escravos cidadãos e dos cidadãos soldados.

O coração do Imperador e a voz da patria, os apontão como exemplo a seguir.

O commendador Mathias Roxo e seus filhos Augusto e Frederico, fazem de seus escravos cidadãos e dos cidadãos soldados.

O coração do Imperador e a voz da patria, os apontão como exemplo a seguir.

Figura 28 – Exemplo a seguir

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 315, 1866.

A terceira e última imagem que procura incentivar a libertação de escravos para que eles lutem na guerra mostra apenas o busto de Jose de Souza Breves, que libertou mais de dez escravos e os ofereceu para que lutassem na guerra:

O CIDADÃO JOSE DE SOUZA BREVES,
que, depois de ter a dignitaria da Rosa por importantes donativos feitos ao Estado, acaba de libertar
mais dez escravos e offerecel-os, fardados, para defesa do paiz.
Actos tão patrioticos não se comentão, applaudem-se.

Figura 29 – Ato patriótico
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 319, 1867.

O apelo da *Semana Illustrada* neste sentido de chamar a atenção dos proprietários de escravos pode estar relacionado à necessidade que o Estado tinha de preencher as fileiras de combatentes. De acordo com o pesquisador Vitor Izecksohn (2015), as doações de escravos, consideradas ações de patriotismo, tornaram-se mais raras até que desapareceram depois de 1866.

A atuação dos negros na Guerra do Paraguai pode ser reconhecida também na atuação dos zuavos bahianos. Os zuavos consistiram em uma tropa composta por negros, organizada por Quirino Antônio do Espírito Santo, durante a onda patriótica que mobilizou combatentes.

Assentar praça numa companhia de zuavos tinha significado social específico, pois implicava servir numa companhia negra. É de supor que os “voluntários espontâneos” de Quirino compartilhassem uma identidade racial que os levasse à companhia negra em vez de aos outros batalhões que estavam sendo organizados na mesma época (KRAAY, 2012, p. 140).

No diálogo abaixo, Moleque e Negrinha trajados como os zuavos baianos, afirmando que querem formar um grupo de zuavos fluminenses. Moleque se identifica socialmente ao querer pertencer aos zuavos.

— Que é isto, moleque? Em que trajo te vejo?
 — Nhonhô, vendo os zuavos Bahianos, foi o nosso maior desejo formar também um corpo de zuavos Fluminenses; não queremos ficar atrás. Toda a crioula vai inscrever-se. Minha mulher nos acompanha como vivandeira.

E vivão os bravos
 Crioulos da corte!

Corramos á morte
 Valentes zuavos!

— Que é isto, moleque? Em que trajo te vejo?

— Nhonhô, vendo os zuavos Bahianos, foi o nosso maior desejo formar também um corpo de zuavos Fluminenses; não queremos ficar atrás. Toda a crioula vai inscrever-se. Minha mulher nos acompanha como vivandeira,

E vivão os bravos
 Crioulos da corte!

Corramos á morte
 Valentes zuavos!

Figura 30 – Zuavos baianos

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 225, 1865.

Os dizeres abaixo do diálogo evidenciam a clara exaltação dos zuavos. Esta imagem mostra o apoio do periódico com relação ao envolvimento dos negros no combate. E estes negros estavam sendo representados por Moleque e Negrinha, que eram as vozes representantes do negro no periódico.

Durante o período que compreendeu a Guerra do Paraguai, Moleque exerceu a função de representar os outros moleques da Corte. Abaixo, a figura de Moleque é usada para criticar aqueles que preferiam a fuga à luta no campo de batalha:

— Onde vás, moleque? Queres viajar?
 — Vou pôr-me ao fresco, porque tenho medo das balas e prefiro *viver* no matto a *morrer* no campo da batalha.
 — Mas os teus irmãos, que ahí soffrem, não queres ajudal-os, repartir os louros com elles?
 — E tambem as constipações?... nada, *sigo o nobre exemplo, que tenho diante dos meus olhos!*

— Onde vás, moleque? Queres viajar?

— Vou pôr-me ao fresco, porque tenho medo das balas e prefiro *viver* no matto a *morrer* no campo de batalha.

— Mas os teus irmãos, que ahí soffrem, não queres ajudal-os, repartir os louros com elles?

— E tambem as constipações?... nada, *sigo o nobre exemplo, que tenho diante dos meus olhos!*

Figura 31 – Moleque e a guerra

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 329, 1867.

Já na outra imagem abaixo, datada do mesmo ano, Moleque lidera um grupo de outros jovens escravos, conclamando-os a repudiarem o jornal Mercantil, acusado de estar do lado paraguaio no conflito entre Brasil e Paraguai, que a esta altura já alcançava o 3º ano:

— Rapadura é cousa dura?
 — E' sim senhor!
 — *Mercantil* é paraguay?
 — E' sim senhor!
 — Rapadura é cousa dura?
 — E' sim senhor!
 — *Mercantil* é paraguay?
 — E' sim senhor!

— Ora batão, moleques,
 Ora batão coiós,
 No pasquim asqueroso
 Surriado por nós.

— Ora batão, moleques,
 Ora batão coiós,
 No pasquim asqueroso
 Surriado por nós.

Figura 32 - Mercantil

Fonte: *Semana Illustrada*, edição 375, 1867

O debate para ao fim da escravidão tornou-se mais acirrado conforme o fim do século ia se aproximando. Robert Conrad (1975) afirma que a Guerra do Paraguai fez com que a reforma da escravatura fosse adiada. Acontecimentos externos, como a Guerra Civil nos Estados Unidos, serviram de incentivo para as discussões pela emancipação dos escravos. Em 1871, o governo imperial propôs uma lei que fornecia uma solução parcial para o problema da escravidão. Uma solução gradativa parecia ser o caminho para não causar insatisfação na classe senhorial.

A figura abaixo, a primeira a fazer referência ao ventre livre, apresenta um grupo de pessoas brancas, adultos e crianças. No centro da imagem está um berço com um bebê negro choroso cujos braços estão estendidos em direção à senhora à esquerda de vestido escuro, que dirige seu olhar a ele. A outra senhora que está ao lado parece encorajá-la, como se a senhora de vestido tivesse a solução para acalmar a criança que chora.

No berço do bebê está escrito “Projecto 12 de Maio”. Foi nesta data, 12 de maio, que os debates em torno da questão do elemento servil culminaram no projeto de lei, que foi enfim enviado ao Parlamento.

O ventre livre.

Figura 33 – O ventre livre
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 545, 1871.

A Lei do Ventre Livre garantia liberdade a filhos de escravas nascidos a partir daquela data. As crianças nascidas livres poderiam ficar em poder do senhor até os oito anos de idade. Depois o senhor poderia escolher entre pagar uma indenização ao governo ou se utilizar dos serviços do escravo até que ele completasse 21 anos. Como o tráfico já estava extinto, a lei fornecia uma possibilidade de a escravidão cessar gradativamente, sem trazer prejuízos imediatos aos proprietários.

Outra garantia prevista no projeto de lei era a existência de um Fundo de Emancipação para libertar escravos, fundo este que seria financiado por meio de impostos e loterias. Houve também a criação de sociedades emancipadoras e a libertação de escravos ligados ao Estado.

A lei mencionava, por fim, um fator muito importante para aqueles que ainda eram escravos: permitia a existência do pecúlio, que consistia em economias acumuladas para uso posterior. Com isso, o escravo tinha possibilidades de adquirir sua própria liberdade se

indenizasse o senhor com um valor negociado entre ambos ou, em último caso, decidido pela justiça.

A lei de 28 de setembro de 1871 de fato pode ser interpretada como uma forma de intervenção direta na relação senhor/escravo, significando, para os senhores, a perda de certas prerrogativas, quando lhes é retirado o direito único de concessão da alforria, e, para os escravos, a aquisição de alguns direitos. Não se pode perder de vista, no entanto, o principal objetivo da Lei, também observado na elaboração dos regulamentos relativos à atuação do Fundo. Ao prever um valor indenizatório para os proprietários, preserva-se o direito à propriedade, objetivo amplamente defendido nas arenas políticas imperiais. (SANTOS, 2009, p. 35)

A Lei do Ventre Livre, portanto, foi uma solução gradual à questão servil, de forma que a abolição se tornasse inevitável com o tempo. Porém, esta solução foi pensada para lesar minimamente o direito à propriedade. Uma das questões mais debatidas na época era a abolição ou manutenção do trabalho escravo sem que isso abalasse o status quo. Nas palavras de Christiane Laidler, “a Lei do Ventre Livre não significou mais do que uma forma de dar segurança aos proprietários e legitimar a manutenção da instituição” (LAIDLER, p. 169, 2011).

Para exemplificar as imagens da *Semana* que se referem à Lei do Ventre Livre, foram escolhidas aquelas de maior destaque na página e, ao mesmo tempo, com a presença do escravo.⁸²

É importante destacar que todas as imagens são representadas em tamanho grande e em destaque, já que há apenas uma imagem na página, ao contrário do que ocorre normalmente. Uma característica marcante é a posição de submissão dos escravos em todas as imagens. Eles aparecem em nível mais baixo e em posição de louvor. Percebe-se que a lei de 1871 foi representada pela *Semana Illustrada* como um acontecimento que provocou comoção na população escrava.

A próxima figura representa quatro escravas, uma delas com uma criança nas costas. Em posição de agradecimento, elas oferecem vatapá a S. Lourenço da Bahia, figura central. O retrato do homem ao centro, provavelmente copiado de uma fotografia, representa o santo.⁸³

⁸²No total, foram identificadas 16 imagens que se referem diretamente à Lei do Ventre Livre. Dessas 16, foram selecionadas apenas 4 por serem aquelas nas quais os negros e escravos aparecem.

⁸³Tudo indica que o homem que aparece na imagem é Francisco Gonçalves Martins (1807-1872). Segundo informações provenientes do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, foi senador a partir de 1851, se tornou barão em 1860 e em 1871, visconde.

Francisco Gonçalves Martins foi senador e segundo Jucimar Cerqueira Santos (2016), atuou em prol da educação na Bahia nas décadas de 1860 e 1870, ao instituir reformas para criação de escolas noturnas direcionadas a adultos. Por ter votado a favor da liberdade do ventre, ele recebe uma homenagem das negras, que oferecem vatapá, uma comida brasileira identificada com a África.

A Lei do Ventre Livre aparece aqui como uma solução para o problema da escravidão, tanto é que as escravas agradecem pelo fato de seus filhos não nascerem mais escravos. Prevalece a ideia do agradecimento e da homenagem, como se a lei fosse um passo em direção à liberdade.

OS SANTOS DO BRASIL.

I. S. Lourenço da Bahia

a quem as mineiras oferecem um vatapá, em agradecimento do voto pela liberdade do ventre

OS SANTOS DO BRASIL

1. S. Lourenço da Bahia

a quem as mineiras oferecem um vatapá, em agradecimento do voto pela liberdade do ventre.

Figura 34 – Santos do Brasil

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 562, 1871

A figura seguinte mostra uma escrava e um bebê, provavelmente seu filho, em posição de reverência em frente a um anjo. O anjo, representado na figura de uma mulher, é branco e na gola de sua veste lê-se a inscrição “Gabinete 7 de março”, que foi o gabinete responsável por votar a lei. O anjo segura correntes rompidas nas mãos,

como se tivesse libertado o bebê das agruras da servidão. O bebê ergue os braços em direção a ele, como se estivesse agradecendo. O sol nascente, ao fundo, passa a ideia de um futuro próspero para a nação. Desta forma, a nova lei anuncia um Brasil que tenta aos poucos se livrar da escravidão.

28 DE SETEMBRO DE 1871.

Vincula servitii tandem sunt saeva remissa.

28 DE SETEMBRO DE 1871.

*Vincula servitti tandem sunt sueva
remissa⁸⁴*

Figura 35 – Ligações desfeitas

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 565, 1871

⁸⁴Tradução: “As cruéis ligações são por fim desfeitas”.

O dia 28 de setembro é visto como uma data a ser comemorada, pois teoricamente marcou o fim do nascimento de escravos, uma vez que libertou os filhos de escravas que nascessem após esse dia.⁸⁵ Dois anos após a promulgação da lei, a *Semana* apresentou uma imagem de capa na qual Moleque destaca o momento histórico que foi a libertação do ventre, vangloriando o Gabinete 7 de março. Apesar de Moleque estar sozinho na imagem, Dr. Semana está observando tudo, sua figura está estampada em um quadro no canto superior direito da figura. Os moleques poderiam até festejar sua liberdade, mas estavam sob o olhar vigilante do homem branco.

28 DE SETEMBRO

— O Nhonhô foi fazer uma visita aos membros do gabinete. E' o dia de maior gloria para este e de maior prazer para os meus parceiros. A historia o tem registrado nos seus annaes. Ha dous annos que não nascem mais escravos no Brasil! Viva o Gabinete de 7 de Março!!

28 DE SETEMBRO

— O Nhonhô foi fazer uma visita aos membros do gabinete. E' o dia de maior gloria para este e de maior prazer para os meus parceiros. A historia o tem registrado nos seus annaes. Ha dous annos que não nascem mais escravos no Brasil! Viva o Gabinete 7 de Março!!

Figura 36 – Gabinete 7 de março

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 669, 1873

Na próxima figura, temos outro anjo. Ele retira as correntes do braço de uma escrava, enquanto as duas crianças à esquerda estão sem correntes e contemplam a cena. A recorrência da figura do anjo nos leva a refletir sobre a forma pela qual a liberdade é vista. O tema parece

⁸⁵É importante frisar que, na prática, a liberdade plena era conseguida com muita dificuldade, já que os senhores se valiam de artifícios os mais diversos para tentar

ser visto pelo viés humanitário e não pelo econômico. Assim, há uma despolitização da liberdade e ela passa a ser uma obra divina, tanto é que a figura do presidente é colocada como se fosse um santo.

A figura de Jerônimo José Teixeira Júnior⁸⁶ aparece em meio à mata tropical e está acima dos outros, como ser superior. Sua figura é ressaltada pelo ilustrador como se ele fosse uma entidade que deve ser glorificada pela sua posição a favor da lei de 1871. O discurso apresentado na legenda corrobora a ideia passada pela ilustração, demonstrando a posição do político e destacando trechos de sua fala na câmara.

⁸⁶Jerônimo José Teixeira Júnior era presidente da Câmara dos Deputados durante o Império e participou na defesa da abolição gradual e, especialmente, nos esforços para aprovação da Lei do Ventre Livre, que se efetivou em 28 de setembro de 1871.

O Conselheiro Jeronymo José Teixeira Junior
 Presidente da Camara dos Deputados.

Discurso pronunciado na camara dos deputados em sessão de 30 de Maio de 1871, sobre a reforma do estado servil.

Se o meu procedimento nesta questão, — querendo que se previnam as funestas consequências á que nos expõem **uma instituição que todos condemnamos**, promovendo a regeneração das futuras gerações, ainda mesmo á custa dos nossos sacrificios, e preparando para os nossos descendentes uma nova era mais civilisadora, mais prospera e mais christã, do que nos legaram nossos antepassados, — póde acarretar-me a impopularidade dos meus concidadãos, lançar-me fora deste recinto, e assim constituir a minha mortalha politica, eu responderei aos nobres deputados — tanto melhor!... (Muitos apoiados, muito bem!) Ainda no caso de não ser reeleito, ficarei com as minhas convicções, e

quando não possa legar á meus filhos outra herança, a menos poderei legar-lhes a minha mortalha politica!... (Muito bem! Muito bem!)⁸⁷

Figura 37 – Jeronymo José Teixeira Junior

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 567, 1871

Tem-se que a *Semana Illustrada* faz parte do coro entoado pela maioria dos órgãos de imprensa. De acordo com Conrad (1975), os principais jornais da corte estavam a favor do governo. Após o estudo do grupo de imagens selecionado, emergem os seguintes questionamentos: o que significa tal tomada de posição da *Semana Illustrada* com relação à questão do “elemento servil”? O que esta posição evidencia quando se pensa na equipe editorial ou no público leitor?

3.2 SUJEITOS (IN)VISÍVEIS: OS NEGROS COMO UMA NÃO PRESENÇA

Apesar da presença negra aparecer em 86 imagens (excetuando-se a figura do personagem Moleque), muitas vezes ela é colocada em segundo plano, como quando um indivíduo negro aparece ao fundo, não sendo ele o foco da ilustração. Eles estão lá, ao mesmo tempo em que não estão. O fato de aparecer como plano de fundo revela a presença maciça que os negros tinham na cidade do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Eles estavam nas praças e ruas carregando água, barris, mercadorias, ou executando seus serviços junto aos seus senhores.

Havia uma presença escrava significativa no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. De acordo com o recenseamento realizado no ano de 1872, existiam 37.567 escravos nas freguesias urbanas e 48.939 nas freguesias rurais. Isso sem falar na população negra e mulata como um todo que, somadas, ultrapassavam 50.000 indivíduos, tanto no perímetro rural quanto no urbano.⁸⁸

Foram encontrados 48 exemplos de imagens *Semana Illustrada* em que o escravo ou negro aparece como figura coadjuvante, como parte do plano de fundo, o que denota a presença (in)visível dos negros e escravos. Sendo representados como figuras de fundo, sua presença é quase como parte da cidade, uma parcela da sociedade impossível de ser ignorada pelo ilustrador.

⁸⁷Grifo meu.

⁸⁸Informações retiradas de tabelas com registros do recenseamento de 1872, encontradas em SOARES, Luiz Carlos. **O “povo de Cam” na Capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro: Faperj – 7letras, 2007.

As imagens a seguir são em sua maioria da década de 1870, concentrando-se nos anos de 1870, 1871 e 1872.⁸⁹ Nota-se que os indivíduos negros presentes nas três figuras aparecem trabalhando.

A guarida defronte do paço imperial no largo do Paço.
— Preguiça! até que ponto chegas tu?

A guarida defronte do paço imperial no largo do Paço.
— Preguiça! até que ponto chegas tu?

Figura 38 – Largo do Paço
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 477, 1870.

⁸⁹Os anos de 1870, 1871 e 1872 foram escolhidos porque são os anos em que existe maior número de ocorrências.

Quando á casa do *Jornal do Commercio* chegou a noticia da publicação do *Correio do Brazil*, novo e festejado orgam dos verdadeiros interesses commerciaes, os pseudo-proprietarios daquelle ninho de interesses particulares mandaram buscar grande porção de *perfumadores*. Parece que sentiram cheiro de defunto. Consta que o Sr. Godinho, espirrando á força dos aromas, sorveo quatro retumbantes pitadas.

Quando á casa do *Jornal do Commercio* chegou a notícia da publicação do *Correio do Brazil*, novo e festejado orgam dos verdadeiros interesses commerciaes, os pseudo-proprietarios daquelle ninho de interesses particulares mandaram buscar grande porção de *perfumadores*. Parece que sentiram cheiro de defunto. Consta que o Sr. Godinho, espirrando á força dos aromas, sorveo quatro retumbantes pitadas.

Figura 39 - Perfumadores

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 576, 1871.

VELHO COSTUME

Em certas freguezias, para se accalmarem os espiritos, tem-se baptisado o vinho do Porto de tal modo que ficou totalmente innocente.

Em certas freguezias, para se accalmarem os espíritos, tem-se baptisado o vinho do Porto de tal modo

que ficou totalmente inocente.

Figura 40 – Costume

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 611, 1872.

Nota-se que, nos exemplos mostrados, o ilustrador utilizou a figura do negro simplesmente como um elemento constitutivo da imagem, já que o assunto da ilustração não tinha nenhuma ligação com a presença do indivíduo, que aparece exercendo seu trabalho do dia a dia. Infere-se que era uma presença importante e constante no cenário do Rio de Janeiro e as recorrentes representações atestam isso.

Para que se entenda o repertório visual da época, é preciso lembrar outras imagens de negros que circularam no século XIX, como por exemplo aquelas produzidas por Jean Baptiste Debret,⁹⁰ Johann Moritz Rugendas⁹¹ e Frederico Guilherme Briggs.⁹² Estes artistas representaram em suas obras os tipos urbanos do Rio de Janeiro, dentre eles os negros com suas atividades cotidianas.

A imagem abaixo, de Debret, é intitulada “Casario”. Pelo título, parece ter o objetivo de mostrar a arquitetura da igreja ao fundo e da casa que está no canto direito. Entretanto, no canto esquerdo da ilustração aparece um grupo de negros, provavelmente escravos, um que carrega um objeto na cabeça e outros dois que carregam uma liteira. A imagem é composta então pelo casario e também pelas atividades urbanas que acontecem na cidade, como elemento constituinte da cena.

⁹⁰Jean Baptiste-Debret (1768-1848) nasceu em Paris, na França, e estudou pintura com Jacques-Louis David. Em 1816, partiu na Missão Artística Francesa com destino ao Brasil. Mais tarde, tornou-se professor na Academia Imperial de Belas-Artes e realizou viagens pelo território brasileiro. De 1834 a 1839, publicou o livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, com as pinturas que produziu em suas viagens.

⁹¹Johann Moritz Rugendas (1802-1858) é natural de Augsburg, Alemanha. Aprendeu a pintar com seu pai e, em 1817, entrou na Academia de Belas-Artes de Munique. Foi para o Brasil como membro da expedição Langsdorff, em 1821, com o objetivo de documentar os costumes e paisagens dos trópicos. Rugendas se separou da expedição, mas mesmo assim continuou a registrar seus desenhos. Publicou o livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, em 1835.

⁹²O litógrafo Frederico Guilherme Briggs (1813-1870) nasceu no Brasil, filho de comerciante inglês. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes com Grandjean de Montigny e Félix Taunay. Em 1832 inaugurou uma tipografia com Édouard Rivière e imprimia tipos populares. Em 1844, firmou parceria com o litógrafo prussiano Peter Ludwig. Briggs foi um dos principais litógrafos do Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX e publicou muitas obras pelo método litográfico.

Figura 41 – Casario
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹³

3.3 UMA PRESENÇA NOTÁVEL E NOTADA

Mesmo havendo ilustrações em que os negros e escravos aparecem em segundo plano, o contato com as fontes evidencia que a presença deles é bastante significativa e aparece com frequência nas páginas do periódico. Um conjunto de ilustrações que se destaca é “*Typos do Rio de Janeiro*”, no qual há diversas ilustrações de figuras comuns no cenário urbano do Rio de Janeiro da época.

A seção “*Typos do Rio de Janeiro*” fez parte do período em que a *Semana* foi impressa pelo método xilográfico, uma vez que as figuras são impressas em meio ao texto. Tal processo de junção de texto e imagem é feito de maneira mais facilitada com a impressão em xilografia, como já foi dito. Assim sendo, trata-se de um conjunto de texto e imagem que se complementam de tal forma que um depende do outro para que seja compreendido.

A publicação dos “typos” inicia em 1º de março de 1863 e termina em 19 de julho do mesmo ano. Dentre os 60 perfis de tipos urbanos, 5 se referem ao escravo ou negro. São eles: o negro do ganho, a mina de frutas, a lavadeira do campo de Sant’Anna, o barbeiro do Largo da Sé e a mucama.

⁹³Aquarela de Jean-Baptiste Debret, 1816, disponível para consulta no link <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal8749/debret>.

No dia primeiro de março de 1863, a *Semana* começa a publicar a série de “typos do Rio de Janeiro”, antecedida por uma explicação sobre os tais “typos”:

Rio, 1 de março de 1863.

TYPOS DO RIO DE JANEIRO

Todos os paizes possuem um rebanho de individualidades características, que, mal apparecem em publico, são apontadas a dedo, ou pelo trajo de rigor que usam, ou pelo emprego a que se dedicão. Póde-se dizer que formam elles uma classe saliente entre os milhares de outros individuos, que se esgueirão desapercibidos por entre o bulicio das cidades populosas.

Nenhuma cidade, porém, offerece maior diversidade, nesse genero, do que o Rio de Janeiro. E’ a cidade classica dos typos, é a arca de Noé de todos esses bichinhos. Quem vê um de qualquer familia tem visto a todos os de sua ordem.

Cremos, portanto, fazer um serviço aos leitores da *Semana Illustrada* mostrando-lhes essas especialidades pintadas e descriptas.

A maior parte desses insectos pertence a classes obscuras, mas não importa isso para que não deixem de interessar.

Seja, pois, a nossa divisa o distico do edificio do Gaz – *Ex fumo dare lucem.*—

A representação dos tipos remete ao questionamento sobre a tipificação, que esvazia o conteúdo social e histórico da figura representada, além de conferir um caráter totalizante e homogeneizante. Para Freitas (2009), os tipos demarcados em registros visuais tinham diferentes intuitos mas contribuía cada um a seu modo para a caracterização tipificada de grupos sociais, reiterando uma visualidade já presente. As ilustrações são uma chave para entender a sociedade oitocentista.

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2012) caracterizam os tipos como uma família de imagens que representam elementos semelhantes. “Como em uma relação metonímica, a individualidade daquele elemento serve para representar uma categoria geral. Nas representações visuais, o tipo resulta de processos de seleção, redução e abstração que pouco têm a ver com a concretude e literalidade.” (LIMA; CARVALHO, 2012, p. 57).

O Rio de Janeiro é então apresentado como um celeiro de tipos muito diversos, cuja variedade faz com que se destaquem em meio à população comum. Os perfis de negros que chamam a atenção estão relacionados à função que exercem. Cada indivíduo representa o coletivo, conforme destacado em negrito na legenda da apresentação dos “Typos”. Abaixo, tem-se o negro do ganho, a mina de fructas, a lavadeira do campo de Santa Anna e o Barbeiro do Largo da Sé, ao lado de referências visuais oriundas do desenho ou da fotografia e que retrataram também estes tipos sociais.

III.

O NEGRO DO GANHÔ.

Eis um typo em Africa. O *negro do Portugal*, com a dif-
ferença de não ser
branco e de acredi-
tido. De calça e ca-
pés cobertos de po-
bichos, e com um
uma rodilha na ca-
na mão, mostra-se
gas, a cantarolar
ou a dormir ao sol,
dos da igreja da Candelaria. Não parece desgraçado
e exulta de prazer quando tem o cinturão de couro cheio
de moedas de dous vintens.

prestado a Costa da
ganho é o gallego de
ferença de não ser
tar-se menos estu-
misa róta e porca,
eira e semeiados de
cesto no hombro,
beça e um chocalho
elle ajojado de car-
pelo meio da rua.
estendido nos lage-

Figura 42 – Negro do ganho
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 116, 1863.

Figura 43 – Escravo com balaio
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹⁴

⁹⁴Fotografia de Christiano Junior, ca. 1865, disponível para consulta no link
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21637/jose-christiano-junior>

Figura 44 – Mina de fructas
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 116, 1863.

Figura 45 – Negresses de Rio de janeiro
Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁹⁵

Figura 46 – Escrava vendedora de frutas
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹⁶

⁹⁵Gravura de Rugendas, disponível para consulta no link http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_083.jpg.

⁹⁶Fotografia de Christiano Junior, ca. 1865, disponível para consulta no link <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21637/jose-christiano-junior>

A LAVADEIRA DO CAMPO DE SANTA ANNA.

Desgraçado ente
que vê passarem-lhe
pelas costas nûas os
sões de todas as esta-
ções, sem que a pelle
negra, e castigada pela
natureza, proteste
contra esse barbaro
serviço, que o arrasta
às vallas do cemite-
rio ! E no entanto,

ri-se, canta e profere palavras obscenas, que a policia nun-
ca escuta, porque os transeuntes as guardão todas para
que os estrangeiros não nos chamem de selvagens ! Em
que paiz civilisado consentir-se-hia que, no centro de
uma praça publica, meio cento de negras, quasi nûas,
malcreadas e insolentes, fizessem uma algazarra terri-
vel, impropria de um lupanar, ao som das pancadas da
roupa sobre uma pedra ? A's duas horas da tarde, está
o Campo transformado em um coradouro immenso, e...
ninguem se dá d'isso, porque a policia, a camara
municipal e todos os que poderiam acabar com esse escan-
dalo e essa vergonha, não se importão, e só passam pelo
Campo, quando vão ouvir as bellas vozes do theatro ly-
rico (gratis) ou procurar algum votantesinho em ves-
peras da eleição ! Meu Deus ! Quando deixaremos de ter
lavadeiras no Campo de Santa Anna ? Acabe-se com
esse typo proprio da Costa d'Africa, e convenção-se de
que, da minha parte, teimando sempre, heide imital-as
no bater continuo da pedra :

*Quid magis est durum saxo ? quid mollius unda ?
Dura tamen molli saxa cavantur aqua.*

Figura 47 – Lavadeira do Campo de Santa Anna
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 130, 1863.

Figura 48 – Lavadeiras
Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁹⁷

⁹⁷Litografia de Frederico Guilherme Briggs, 1845, disponível para consulta no link http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370_28.jpg.

XXXVIII.

O BARBEIRO DO LARGO DA SÉ.

Esfola aqui, esfola acolá, é o *barbeiro do Largo da Sé* o mais sublime typo de todos os que a *Semana* tem publicado. Negro de má catadura, estúpido como um frade de pedra, e mettido a curandeiro, senta-se o *barbeiro* em uma tripeça ao lado da igreja e começa a operação, que, quasi sempre, é domingueira. Desgraçados queixos que lá cahem ! Não sei quanto custa uma barba, mas creio que não deve passar de quatro vintens. Até hoje ainda lá não fui, e espero que, em quanto houverem barbeiros na rua do Ouvidor, não me atire a esse amolador de queixadas. Não gosto de ver fazer a barba no meio da rua, e é para um estrangeiro, um quadro aterrador da nossa civilização, e do bom gosto da municipalidade ! Ninguém pôde negar que o *barbeiro do Largo da Sé* é um artista, embora o mundo se engane, acreditando o contrario. *Mundus vult decipi.*

(Continúa.)

Figura 49 - Barbeiro

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 116, 1863. Figura 50 – Barbeiro no estúdio
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹⁸ Figura 51 – Barbeiro no Largo do Paço
Fonte: Biblioteca Nacional Digital⁹⁹

⁹⁸Fotografia de Christiano Junior, ca. 1865, disponível para consulta no link <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21637/jose-christiano-junior>.

⁹⁹Desenho de autor não identificado, 1849, assinado H.L.L., disponível para consulta no link http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1080350.jpg.

Outra figura presente na série de tipos é a mucama, que será citada posteriormente na parte da relação com o folhetim.

As representações de negros e escravos encontradas nas páginas da *Semana* também dialogam com conjuntos de imagens que circulavam na época, como as fotografias de Christiano Junior que serviram de inspiração para os ilustradores da *Semana Illustrada*, já que essas imagens também faziam parte do circuito visual juntamente com imagens que circularam anteriormente, como aquelas de Debret, Rugendas, Briggs.

Os registros visuais atestam a constante presença dos negros nas ruas, presença esta que é necessária para o funcionamento da sociedade urbana na corte. Marilene Rosa Nogueira da Silva (1988) afirma que o crescimento da população escrava acompanha o crescimento da própria cidade, pois o escravo torna-se essencial para o funcionamento dela.¹⁰⁰

Ao satirizar a oscilação do câmbio, o ilustrador da imagem abaixo procura apresentar cenas do cotidiano relacionadas aos preços de artigos básicos do dia a dia da população. Faziam parte desta rotina, por exemplo, os serviços do barbeiro (canto inferior esquerdo) e das negras fruteiras e quitandeiras (centro e canto inferior direito).

¹⁰⁰Há uma extensa bibliografia sobre a presença negra no ambiente urbano no século XIX na cidade do Rio de Janeiro. Para citar apenas algumas obras: SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. **Negro na Rua**: a nova face da escravidão. São Paulo: Hucitec, 1988; CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas de escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; SOARES, Luiz Carlos. **O “povo de Cam” na Capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro: Faperj – 7letras, 2007.

Por causa do cambio,

Custa agora um cajú, 500 rs; uma barba, 320 rs; uma tampa de camelô, 400 rs; um figo, 200 rs; um ramo de flores, 2\$000. Carne seca, feijão, milho, arroz, emfim tudo quanto vem de fóra o triplo e o quadruplo. E viva a especulação.

Custa gora um caju, 500rs; uma barba, 320rs; uma tampa de camelô, 400rs; um figo, 200rs; um ramo de flores, 2\$800. Carne seca, feijão, milho, arroz, emfim tudo quanto vem de fora o triplo e o quadruplo. E viva a especulação.

Figura 52 – Oscilação do câmbio

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 376, 1867.

Em outro momento, já em 1871, a imagem de página inteira representa uma vista da janela na rua Primeiro de Março (antiga rua Direita), onde era localizado o Instituto Artístico nesta data (cf. mapa 1). A figura da quitandeira (centro) é mais uma vez citada na imagem. Há também ao redor dela outros negros trabalhadores, como um vendedor de peixe e de chapéus, assim como uma vendedora de cana.

Figura 53 – Vista da janela
Fonte: *Semana Ilustrada*, n. 543, 1871.

As várias cenas que compõem a vista da janela evidenciam um detalhe sobre a função das figuras humanas nas diferentes atividades que ocorrem simultaneamente diante do olhar de Dr. Semana e Moleque. Grande parte dos indivíduos negros estão trabalhando enquanto os brancos estão passeando. As negras quitandeiras e os vendedores de chapéus comercializam seus produtos, enquanto os corretores, funcionários públicos e outras figuras andam pela cidade ou simplesmente tomam um café ou olham as vitrines das lojas. Há até mesmo um mendigo que pede esmola e os benfeitores que dão a ele uma moeda.

Figuras como essas demonstram o quão intensa era a dependência do branco com relação à mão-de-obra negra. A Lei do Ventre Livre, assim como os atos de caridade e a libertação de escravos para a guerra são fatores que indicam o interesse em acabar com a

escravidão de forma gradual. Todavia, a dependência do branco com relação ao trabalho negro era muito forte. A presença negra seria, portanto, um mal necessário na sociedade escravista.

3.4 A RELAÇÃO COM O FOLHETIM

A posição favorável à emancipação do escravo era percebida também por meio da noção de que a presença do escravo poderia ser prejudicial às famílias, já que era moralmente condenável sua influência considerada nociva. Um anúncio presente na edição 671, tornava público o lançamento da obra de Gomes de Souza intitulada “Filha sem mãe”. Segundo a descrição, “este romance apresenta alguns quadros ou melhor, scenas tristissimas da escravidão, e demonstra o perigo que sempre existe no contacto desta classe desgraçada com os membros de algumas familias brasileiras” (edição 670, 1873, p. 5359).

Existia uma relação estreita da *Semana Illustrada* com um tipo de publicação muito comum na época: o folhetim. Um exemplo disso é o aparecimento da seção “Folhetim da *Semana Illustrada*”, na edição 659, de 27 de julho de 1873. Pequenos romances começaram a ser publicados na parte inferior de algumas páginas, com indicação de continuidade. Antes do aparecimento desta seção específica, outras histórias com formato semelhante já tinham sido publicadas, como por exemplo na edição 133, em 5 de abril de 1863, na qual inicia-se a publicação de “Laurita”, um romance escrito por Leandro de Castilhos e remetido à redação da *Semana Illustrada*. A história foi publicada em cinco partes. Logo na edição seguinte, inicia-se uma nova história do mesmo autor, intitulada “Flor de amor”, que foi bem mais longa, tendo se estendido por semanas. Começou na edição 139 e terminou somente na 167.

Para anunciar a publicação de “Flor de amor”, os editores se dirigem ao público feminino: “E’ lindo, casto, puro, como seu título, *Flor de Amor*, e escripto especialmente para as bellas leitoras da *Semana Illustrada*, que, ha tanto tempo e com tanta amabilidade, teem-se interessado por este jornalzinho” (edição 139, 1863, p. 1106).

Pensando na relação entre o folhetim e a imprensa, pode-se considerar que a imprensa, assim como o folhetim, atua como veículo propagador de ideias para o público leitor. Joaquim Macedo, que era colaborador da *Semana Illustrada*, exaltou a importância da imprensa como veículo importante para a propagação do emancipacionismo, em sua obra *Vítimas-algozes*:

quadros da escravidão, escrita originalmente em 1869. A missão era dada à imprensa e também ao governo, que juntos poderiam tornar o processo menos doloroso:

Mas o governo e a imprensa devem esforçar-se por iluminar os proprietários de escravos e convencê-los de que está em seus próprios interesses auxiliar o Estado na obra imensa e escabrosa da emancipação, para que ela, que é infalível, se efetue com a menor soma possível de sacrifícios. A imprensa que não o fizer, mentirá à sua missão augusta; o governo que não o fizer, atraíçoará a causa pública (MACEDO, 1991, p. 4).

Karen Souza (2007) chama atenção para o fato de que as imagens e textos da *Semana Illustrada* mostravam uma preocupação muito comum nos anos 1870, que era a atuação maléfica de negros nas relações familiares. Tal preocupação fica evidente em um dos contos do livro de Macedo, “Lucinda, a mucama”.

A narrativa conta a história da família do negociante Florêncio da Silva, numa pequena cidade da província do Rio de Janeiro. A filha de Florêncio, Cândida, loura e bela, tem uma vida feliz e inocente, cercada por seus amados familiares. Até que um dia, em seu décimo primeiro aniversário, a doce Cândida recebe um presente de seu padrinho que vai mudar completamente o rumo de sua existência. Plácido Rodrigues, o padrinho, presenteia a afilhada com uma mucama que tem a mesma idade da menina.

E foi a partir de então que tudo começou a sair dos eixos. A influência negativa da escrava fez com que Cândida perdesse a aura infantil. Cândida, antes recatada e inocente, passou a se deixar cortejar pelos rapazes durante os bailes, começou a ter conhecimentos de artimanhas que não eram próprias de uma moça de família, até chegar ao ponto de fugir com um desconhecido que por sinal era mancebo de sua mucama. O leitor é levado a pensar que toda essa mudança foi causada pela presença da mucama Lucinda, sempre a incitar sua senhora às atitudes mais vis e indecorosas. As más influências vindas de Lucinda estavam relacionadas à escravidão, a origem de todos os problemas:

E na *mucama escrava*, na influência da companhia da *escrava*, da negra condenada à escravidão, deleixada, desnaturada, corrompida na escravidão, nessa peste animada, que invadira o seu aposento, ela encontrou, um por um, todos os princípios maléficos que a tinham levado à perdição.

Fora a escrava que a arrancara das risonhas e serenas ignorâncias da inocência, ensinando-lhe rudemente teorias sensuais da missão da mulher.

Fora a escrava que destruíra com escandalosas explicações a virgindade de seus ouvidos e de seu coração.

Fora a escrava que lhe desmoralizara, aviltara, e estragara o sentimento, levando-a pouco e pouco à prática de namoros multiplicados e vergonhosos (MACEDO, 1991, p. 267).¹⁰¹

A opinião com relação à mucama, exposta no romance de Joaquim Macedo, é semelhante à que vemos no trecho abaixo, que compõe a seção “Typos do Rio de Janeiro”.¹⁰² A mucama é apresentada como uma especialista em contar histórias de namorados para sua senhá, sendo para elas uma influência negativa. No trecho, há menção à Negrinha, esposa do Moleque, que defende as mucamas das acusações ditas, mas sua defesa não surte resultado na opinião de que elas são uma má companhia para as senhoras.

Figura 54 - Mucama
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 126, 1863.

¹⁰¹Os destaques em itálico são do próprio autor.

¹⁰²Esta seção foi analisada no tópico anterior.

3.5 EXEMPLOS DE IRONIA E SÁTIRA

Ironia e crítica

Uma das formas utilizadas pela *Semana Illustrada* para fazer suas críticas era por meio do recurso da ironia. De acordo com Duarte (2006), a ironia depende do receptor. Para que a ironia aconteça, é preciso haver um leitor atento que percebe os jogos de linguagem utilizados na comunicação. Infere-se que o leitor da *Semana* dominava as ferramentas de comunicação e estava apto a compreender a crítica que estava sendo feita.

O episódio de espancamento de uma mulher negra foi visto sob as lentes da ironia pelos editores da *Semana Illustrada* que, ao recorrerem a este tipo de linguagem, deixavam claro seu posicionamento sobre o ocorrido. Segue a imagem, que depende da legenda para que a mensagem seja entendida:

– Scena de heroísmo, executada às 11 horas da noite de 20 do corrente, no largo de S Francisco de Paula, por dous intrépidos policiaes. (Vide a Gazetilha do J. do Commercio de 21 do corrente.)

Figura 55 – Ato de heroísmo

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 33, 1861

A forma como o episódio é caracterizado soa como ironia, já que os policiais são referidos como heróis e corajosos, porém a referência sobre o acontecimento é o *Jornal do Commercio*, em que o teor da narrativa é oposto:

Abuso. – Consta-nos que ante-hontem às 11:36 horas da noite foi barbaramente espancada por dous [perças] do corpo policial no Largo de S. Francisco de Paula uma pobre negra velha meia louca que por alli caminhava tranquillamente carregando um barril em que costumava vender agua. Se a hora em que foi encontrada a misera legitimava a sua prisão, não devia esta ser efectuada, como nos informão que foi, entre espaduas e soccos. (Gazetilha do Jornal do Commercio de 21 de julho de 1861 – n. 200, p.1)

Sendo assim, se a *Semana* citou essa referência do *Jornal do Commercio*, nota-se que as palavras “heroísmo” e “intrépidos” foram utilizadas de maneira irônica, justamente para ressaltar o absurdo da situação. Presume-se que o leitor da *Semana* perceberia a ironia, uma vez que já estava familiarizado com a posição do periódico quanto ao tratamento que se deveria ter com relação aos negros livres, libertos ou escravos.

A seguir, a ironia encontra-se também no conjunto imagem e legenda, agora com relevância do título. O título e a legenda contradizem o conteúdo da imagem, e a ironia atua justamente neste sentido. O título é “Actividade”, mas a legenda e a imagem mostram que não há atividade nenhuma, muito pelo contrário. Os negros que aparecem na figura, provavelmente escravos, executam tarefas que não necessitariam de um serviçal para tal.

ACTIVIDADE

1. Moleque, enxota aquelle gato. 2. Maria, calça-me esta meia.

Figura 56 - Atividade
Fonte: *Semana Illustrada*, n. 459, 1869

É possível perceber que as recorrências mostram que os assuntos relacionados ao cotidiano recebiam este tipo de tratamento irônico. Já os assuntos que vimos antes, como a Guerra do Paraguai e a Lei do Ventre Livre, não são passíveis do uso da ironia, provavelmente por se tratar de um assunto sério sob o ponto de vista do periódico e que, por isso, era preservado.

Os costumes da sociedade carioca eram vistos pelas lentes do humor. No caso exemplificado acima, a *Semana* utilizou a ironia para dizer que na verdade o trabalho escravo não era tão necessário assim. A problematização por parte de Fleiuss e sua equipe indica que a economia escravista estava tão arraigada na estrutura social que os indivíduos brancos não eram capazes nem mesmo de desempenhar a mais simples tarefa sem depender do trabalho escravo.

Pai João: uma sátira

Um grupo de imagens relativas ao negro se mostrou interessante para reflexão, aquelas que faziam referência ao termo “Pai João”. O termo “Pai João”, que tem 24 ocorrências, parece se referir a um tipo específico de escravo. Segundo Eduardo Silva (1989), existe uma dicotomia que define o escravo. “De um lado, Zumbi de Palmares, a ira sagrada, o treme-terra; de outro, Pai João, a submissão conformada” (SILVA, 1989, p. 13). Para Clóvis Moura (2004), o Pai João era uma figura folclórica, que designava um escravo de idade avançada que contava velhas histórias da escravidão. Apesar serem raros os escravos idosos, essa figura foi criada como um mito que envolvia a relação entre senhor e escravo. Desta forma, é provável que a alcunha “Pai João” fosse uma denominação geral para designar escravos submissos e de idade avançada.

Francisco Sales Torres Homem (1812-1876) era filho do padre Apolinário Torres Homem com a mulata Maria Patrícia. Formou-se em medicina no Rio de Janeiro e depois cursou direito em Paris. Em 1849, lançou o panfleto liberal “O Libelo do Povo”, no qual tecia críticas ferrenhas ao Império e aos conservadores. Anos depois, com a aproximação política entre conservadores e liberais, Torres Homem chegou ao senado em 1870 pelo Rio Grande do Norte e lutou em defesa da Lei do Ventre Livre.

Quando Torres Homem aparece nas caricaturas da *Semana*, ele é identificado pelo seu pseudônimo, Timandro, ou pela alcunha de Pai João. Como sua mãe era mulata e ele entrou na política já com 58 anos, pode-se inferir que estes poderiam ser os motivos pelos quais ele era chamado de Pai João.

Recordação do Carnaval de 1871.

Uma das mascaras mais expressivas e que excitou geral hilaridade entre as outras (mesmo sem excepção daquelles que andam todo o anno mascarados) foi a do Pai João, vestido de ministro e abraçado com a pasta da Agricultura, côr de esmeralda.

Recordação do carnaval de 1871

Uma das mascaras mais expressivas e que excitou geral hilaridade entre as outras (mesmo sem excepção daquelles que andam todo o anno mascarados) foi a do Pai João, vestido de ministro e abraçado com a pasta da Agricultura, côr de esmeralda.

Figura 57 – Pai João do carnaval

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 533, 1871.

Toda a gente se admira
do macaco fazer renda!

quanto mais de ver *Cupido*
ser caixeiro de uma venda!!

quanto mais de vêr *Timandro*
andar hoje de commenda!!!

Toda a gente se admira
do macaco fazer renda!

quanto mais de ver *Cupido*
ser caixeiro de uma venda!!

quanto mais de vêr *Timandro*
andar hoje de commenda!!!

Figura 58 – Timandro

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 547, 1871

Na imagem acima, Timandro exhibe sua condecoração dada pelo imperador. Atrás da figura de Torres Homem é possível ver uma estante com uma peruca, indicando que ele fazia uso de tais adereços. Raimundo Magalhães Junior cita o completo depoimento do padre João Manuel de Carvalho a respeito de Torres Homem:

Personagem de estatura abaixo de mediana, quase rotundo, de cabeleira postiça, um formidável par de beijos grossos, óculos de ouro com vidro de cristal, cara de poucos amigos, carrancudo, apumado, teso, parecendo respirar orgulho, vaidade e impostura e encarar o resto da humanidade com o mais soberano desprezo, caminhando com o passo lento e firme, sem olhar para os lados, sempre empavesado, trajando caprichosamente, com apuro irrepreensível, supondo, talvez, que ele fosse o único mulato no mundo". O antigo deputado e jornalista conservador frisa uma circunstância de que Sales Torres Homem não se envaidecia e, ao contrário, gostaria de esconder. Não era por outro motivo que ele fazia raspar o crânio e sobre ele colocava suas artísticas perucas, fabricadas pelos

melhores fornecedores de Paris especialmente para seu uso. Era um modo ingênuo de tentar ocultar a mulatice denunciada pelo cabelo natural. Mas o próprio padre João Manuel acrescenta que só a distância era ele assim. No convívio íntimo, era cordial, despretensioso, sem afetação e sem impertinência, a tal ponto que "aquele todo tão fisicamente repelente se transfigurava em foco de luz que iluminava os espíritos e inflamava os corações. (MAGALHÃES *apud* CARVALHO, 1956, p. 9-10)

O fato de um indivíduo negro entrar para a política, no seio de uma sociedade escravista, deu margem para que a sátira se direcionasse àqueles que tentavam sair de seu lugar social para tentar ocupar outra posição que não era esperada que eles ocupassem, tal como Torres Homem na política. Sua tentativa de ocultar os traços negros indica que naquele meio os negros não eram bem-vindos, levando a crer que o lugar do negro na sociedade deveria ser muito bem definido.

Apesar do lugar social dos negros serem bem definidos, houve grande contingente de indivíduos que buscaram ascender socialmente para tentar ir além da hierarquia estabelecida. Outro fator que causava receio era a imensa quantidade de negros pelas ruas. Ana Flavia Magalhães Pinto (2006) Sidney Chalhoub (1990) destacam a complexidade da sociedade e o fato de que a quantidade de negros nas ruas era numerosa a ponto de provocar temor nas populações brancas. O humor configurou uma forma de lidar com a tensão social existente na sociedade branca devido à grande quantidade de negros que circulavam pelas ruas exercendo suas atividades do cotidiano.

A série de ilustrações intitulada “Typos apreciáveis” coloca em jogo os sinais de distinção social que separavam negros e brancos. Os negros que aparecem nas imagens seguintes, com feições caricaturais, parecem estar deslocados ao se apresentar em público com um traje semelhante àquele dos homens brancos que estão ao fundo. A cartola, por exemplo, que aparece na primeira imagem, é um símbolo de distinção social. O que significaria para um homem negro portar uma cartola? O leitor que se depara com essas imagens logo percebe que há um desajuste.

TYPOS APRECIAVEIS.—N. 2.

Seis dias de pé no chão,
Hoje de botas e capotão.

TYPOS APRECIAVEIS – N. 2.

Seis dias de pé no chão,
Hoje de botas e capotão.

Figura 59 – Tipos

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 151, 1863

TYPOS APRECIAVEIS.—N. 3.

— O pai João está engraçado!
— Non sinhá tá enforocado.

TYPOS APRECIAVEIS – N. 3.

— O pai João está engraçado!
— Non sinhá tá enforocado.

Figura 60 – Tipos

Fonte: *Semana Illustrada*, n. 152, 1863

Considerações finais

A imprensa ilustrada começou a trilhar seus caminhos no início do século XIX, entretanto foi somente na metade do século que ela começou a se consolidar, devido a inovações tecnológicas aliadas às mudanças relacionadas ao modo de ver do observador. Em meio a este processo, vários foram os ilustradores, tipógrafos, editores que se dedicaram a produzir e a fazer circular periódicos que satisfaziam o interesse do público leitor com imagens e textos. Houve muitos ilustradores e empreendedores empenhados em produzir um conteúdo que satisfizesse os leitores do Império.

Antes mesmo da criação da *Semana Illustrada*, Henrique Fleiuss e seus parceiros Carlos Fleuiss e Carlos Linde iniciaram sua importante colaboração para as artes gráficas no Brasil, que em 1860 caminhava ainda a passos muito lentos. O (Imperial) Instituto Artístico, como centro de criação e ensino, forneceu as bases para o aprimoramento da xilografia e da litografia em solo brasileiro, ainda que de maneira incipiente. A produção do Instituto representou uma iniciativa importante para as artes gráficas do país, numa época em que a indústria gráfica ainda estava em seu início.

Como primeira revista a publicar imagens sistematicamente, a *Semana Illustrada* ocupou papel importante na imprensa brasileira, ao lançar as bases para a imprensa ilustrada que ganhou força no fim do século XIX e início do XX. Já na primeira metade do século XIX havia circulação de periódicos, alguns com imagens impressas. Contudo, nenhum deles teve tanta longevidade e nem deu tanto destaque ao conteúdo visual. O sucesso da *Semana Illustrada*, que circulou por longos 16 anos, deixou um importante legado, uma vez que os periódicos que surgiram depois passaram a seguir um modelo similar.

O século XIX viu surgir diversos periódicos com suas equipes de ilustradores e literatos. Inevitavelmente, alguns receberam maior destaque na historiografia, como foi o caso de Ângelo Agostini. Henrique Fleiuss, por sua vez, ficou com fama de governista e acabou sendo posto em segundo plano pelos historiadores que se propuseram a escrever os principais compêndios de História da Imprensa. Esta pesquisa procurou problematizar esta noção, reconhecendo o poder de crítica de Fleiuss e o enorme alcance da *Semana Illustrada*, bem como a importância de cada um deles.

A *Semana Illustrada* e suas caricaturas existiram como uma forma de elaborar os conflitos existentes na sociedade durante a segunda metade do século XIX. O periódico

aponta para a forma com que os indivíduos lidavam com questões de seu tempo. Como importante veículo de informação, a *Semana* interagiu com seu público leitor utilizando a sátira e a ironia, sem deixar de apresentar as questões mais discutidas de seu tempo e seu posicionamento a respeito delas.

Os representantes do periódico eram Dr. Semana e de seu escravo Moleque, uma dupla que falava sobre os principais assuntos da semana. Dr. Semana, um indivíduo branco pertencente à elite e Moleque, um jovem escravo alfabetizado e pai de família. Eram eles que faziam chegar aos leitores crônicas, poemas, textos literários e imagens. A interação entre os personagens consistiu numa forma didática de aproximação com o público leitor, por meio dos diálogos, sobretudo nas capas das edições. As questões discutidas por eles eram sobre assuntos que estavam sendo discutidos na sociedade.

E foi a partir desta relação repleta de significados que a *Semana* deixou antever sua posição a respeito de questões importantes que faziam parte da vida das pessoas da época. Um exemplo importantíssimo, parte fundamental deste trabalho, é a emancipação do elemento servil, que começou a ser discutida a partir da Guerra do Paraguai e que depois ganhou corpo com o debate sobre a Lei do Ventre Livre. Ao examinar como a revista de refere à emancipação, é possível perceber a visão que se tinha sobre ela e sobre os negros e escravos, indivíduos diretamente envolvidos no processo.

A posição do periódico sobre a emancipação do elemento servil variou de uma visão não tão favorável à liberdade dos escravos ao apoio incondicional dela, mostrando a ambivalência das opiniões transmitidas ao público leitor. Tal ambivalência exposta nas páginas da *Semana* expressou as contradições presentes na própria sociedade, que se dividia entre a aceitação da liberdade e a ideia de que ela seria nociva. As imagens sobre a emancipação servil deixam transparecer o ato de libertar o escravo como um ato benéfico para a nação brasileira, não deixando de exaltar as figuras políticas que estavam por trás do processo que levou à aprovação da Lei do Ventre Livre.

A relação emblemática entre Dr. Semana e Moleque representa uma aspiração de como a elite queria que os senhores tratassem seus escravos e vice-versa. Por meio desta relação e das outras imagens analisadas, infere-se que o pensamento que pairava entre a elite era de que senhor e escravo até poderiam dividir o mesmo espaço, mas caberia ao senhor ensinar ao escravo como se portar em sociedade. O escravo deveria ter para com seu senhor uma relação de submissão e respeito.

A tipificação e o humor constituíram ferramentas essenciais para lidar com a tensão social que pairava no ar. A quantidade de negros nas ruas amedrontava a elite branca e uma das formas de lidar com isso era transformando a figura do negro em um tipo social. Os tipos sociais transformavam a figura negra e escrava em um simples elemento ligado à função que desempenhava. Uma figura sempre presente no espaço da cidade, sendo esperado pela elite que mantivesse a mesma posição socialmente inferior. Por um lado, o recurso da ironia foi utilizado para sugerir um comportamento mais humano com relação ao escravo e para problematizar até que ponto a escravidão seria necessária. Por outro, aqueles que tentassem ascender na escala social, como Pai João, seriam vítimas da satírica verve humorística.

A presença negra no Rio de Janeiro de meados do século XIX mostra sua força inclusive por meio das cenas em que o elemento negro ou escravo aparece de forma secundária. Em muitas imagens, observa-se uma figura que carrega um cesto ou que realiza outro tipo de serviço. As figuras que aparecem ao fundo são lembradas pelo ilustrador, que, por sua vez, concretizou esta presença no desenho. Presença tipificada e nem sempre bem-vinda, mostrou sua importância em uma cidade que dela dependia para funcionar.

O desenho, muitas vezes, inspirou-se em outras imagens que circularam no século XIX, como obras de Rugendas, Debret e Briggs, além de fotografias como as de Christiano Júnior, por exemplo. A fotografia foi um modelo de representação de tipos e ao lado das outras imagens de negros constituiu um indício da presença maciça dos negros no ambiente urbano do Rio de Janeiro. O presente trabalho apresentou uma contribuição no sentido de mostrar a força desta presença e a importância de estudar os registros visuais que dizem respeito aos negros e escravos.

Este estudo procurou abranger duas áreas de estudos que estão no seu início: a imprensa ilustrada de meados do século XIX e o estudo das imagens de negros. Problematizar o significado das imagens de negros perpetuadas na imprensa ilustrada sem dúvida é um trabalho necessário para que se possa entender a presença negra nos impressos. Difícil é ter que colocar um ponto final numa História que está apenas começando a ser escrita. Partindo do pressuposto de que este trabalho cumpriu seus objetivos, um passo foi dado para o estudo da imprensa ilustrada no Brasil, no campo mais específico das imagens de negros. Espera-se que esta pesquisa incite novas reflexões e questionamentos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **A fotografia no Brasil do século XIX**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993.

_____. **A *Semana Ilustrada* e a guerra contra o Paraguai**: primórdios da fotorreportagem no Brasil. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Rio de Janeiro, 2011.

_____. A trajetória de Henrique Fleiuss, da *Semana Ilustrada*: subsídios para uma biografia. 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. p. 53-65.

_____. **História da fotorreportagem no Brasil**: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro, Editora Campus, Elsevier, Edições Biblioteca Nacional, 2004.

ARBACH, Jorge Mtanios Iskandar. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2007.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **A mão e a luva**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 2ed.

_____. **Contos fluminenses**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

_____. **Ressurreição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 2ed.

AUGUSTO, José Carlos. A Vida Fluminense, “folha joco-séria-illustrada” (1868-1875). In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-1235-1.pdf>. Acesso em: 7 nov. 2015.

BANN, Stephen. **Parallel Lines**: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France: New Haven: Yale University Press, 2001.

_____. Photographie et reproduction gravée, **Études photographiques 9**, maio de 2001. Disponível em: <http://etudesphotographiques.revues.org/241>. Acesso em: 05 fevereiro 2015.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis**: a trajetória de Ângelo Agostini no Brasil imperial – São Paulo e Rio de Janeiro – 1864-1888. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de História, Campinas, 2005.

BARROSO, Gustavo. A caricatura inglesa no Museu Histórico. **Anais do Museu Histórico Nacional**, 1941, volume II. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional\Volume%20XI%20-%201950&pesq=>. Acesso em: 21 fev. 2015.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. (resenha). São Paulo: Alameda, 2013.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Trad.: Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. Alexandre José de Mello Moraes. In: _____. **Dicionário Bibliographico Brasileiro**, vol. I, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883. p. 34.

_____. **The Art of Exclusion**: Representing Blacks in the Nineteenth Century. Washington D.C.; London: Smithsonian Institution, 1990.

BRUNNER, Felix. **A Handbook of Graphic Reproduction Processes**. Handbuch der Druckgrphik. Manuel de la gravure. Teufen: Arthur Niggli, 1968.

BURUCÚA, José Emilio. **La imagen y la risa**: las *pathosformel* de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana. Buenos Aires: Editorial Periferica, 2007.

CALÈ, Luisa; DI BELLO, Patrizia. Illustrations, Optics and Objects in Nineteenth-Century Literary and Visual Cultures. [Palgrave Studies in Nineteenth-Century Writing and Culture](#).

CÂMARA, José Bonifácio. **O centenário de Herman Lima**. Disponível em: <http://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1997/1997-CentenarioHermanLima.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2015.

CARDOSO, Pedro Sánchez. **A Lithos Edições de Artes e as Transições de Uso das Técnicas de Reprodução de Imagens**. 2008. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008.

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. pp. 53-65.

_____. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CARVALHO, Aline dell'Orto. **En noir et blanc** : la représentation des noirs dans le dessin d'humour au XIXe siècle. Brésil, France, Angleterre et Portugal. Mémoire de master. École de Hautes Études en Sciences Sociales. 2013.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir, org. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).

CHALAYE, Sylvie. **Nègres en images**. Paris: L'Harmattan, 2002.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. **Visões da liberdade:** uma história das últimas décadas de escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Machado de Assis:** historiador. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

CHINEN, Nobuyoshi. A imagem do negro no humor gráfico brasileiro do século XIX até meados do século XX. **Via Atlântica**, n. 18, p. 57-75, Dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50740/54846>. Acesso em: 27 Out. 2014.

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

COSTELLA, Antônio F. **Breve história ilustrada da xilogravura.** Editora Mantiqueira, 2009. Campos do Jordão, SP.

_____. **Xilogravuras:** manual prático. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). **Uma História Cultural do Humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 251-276.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p. 17-67.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX.** Rio de Janeiro: G. Ermanoff Casa Editorial, 2004.

ESTERMANN, Alfred. **Fliegende Blätter.** Disponível em: http://www.haraldfischerverlag.de/hfv/SZ/fliegende_blaetter_engl.php. Acesso em: 09 set. 2015.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra:** introdução à Bibliografia Brasileira: A Imagem Gravada. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1994.

FLEIUSS, Max. A Caricatura no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, tomo 80, p. 587-609.

_____. **Centenário de Henrique Fleiuss.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1923.

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. 2012. 280f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2012.

_____. Henrique Fleiuss e a cultura de consumo de imagens no Brasil. **tipo&grafia**, n. 3, 2013. p. 10-13.

_____. Henrique Fleiuss e sua produção gráfica brasileira no século XIX. In: **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Luís: UFMA, 2012.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816-1916. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREITAS, Iohana Brito de. **Cores e olhares no Brasil oitocentista**: os tipos negros de Rugendas e Debret. 2009. 146 f. Dissertação (mestrado) – Pós-graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

GAY, Peter. O humor mordaz. In: _____. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. v.3.

GEBARA, Ademir. Evolução da Legislação Civil e o Problema da Indenização. In: SZMRECSÁNYI, Tamás; LAPA, José Roberto Amaral do (Orgs.). **História Econômica da Independência e do Império**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 77-97.

GERSON, Brasil. **História das ruas do Rio**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

GRAND-CARTERET, John. Les Fliegende Blätter : la caricature humaine. In : _____. **Les mœurs et la caricature en Allemagne - en Autriche - en Suisse**: ouvrage illustré. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/grand_carteret1885/0272. Acesso em: 09 set. 2015.

GUIMARÃES, Lúcia M. Paschoal. **Henrique Fleiüss**: vida e obra de um artista prussiano na Corte (1859-1882). *ArtCultura*, Revista do Instituto de História/UFU, v.8, n.12, 2006, p.85-95.

_____. Henrique Fleiüss: a função cívica e pedagógica da caricatura nas páginas da *Semana Ilustrada*. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia Maria Bastos P. das (org). **Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009, v.1, p. 153-179.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 8, p. 389-410, 2000.

HAYTER. S. W. **About prints**. London: Oxford University Press, 1962.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX – bases ideológicas do racismo brasileiro. **Teoria e Pesquisa**, n. 42-43, p. 63-110.

IPANEMA, Rogéria de. **A Idade da pedra ilustrada**: litografia: um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro. 1995. 2v. 632 f. Dissertação (mestrado em História e Crítica de Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1995.

IZECKSOHN, Vitor. O Recrutamento de Libertos para a Guerra do Paraguai: considerações recentes sobre um tema complexo. **Navigator**: subsídios para a história marítima do Brasil. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 96-110, 2015.

JACOBI, Pedro Roberto. **Nem tudo era italiano. São Paulo e a pobreza: 1890-1915**. 3. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

JUNQUEIRA, Júlia Ribeiro. **Permeando a curva da trajetória de José Carlos Rodrigues (1867-1923):** breves apontamentos teórico-metodológicos. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: USP, 2011.

KAENEL, Philippe. **Le métier d'illustrateur (1830-1880)**: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. Paris: Messenge, 1996.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Maria Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006. 260 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

KRAAY, Hendrik. Os companheiros de Dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai. **Afro-Asia**, n. 46, p. 121-161, 2012.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 8, p. 863-880, 2001.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas brasileiros: 1836-1999**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LAIDLER, Christiane. A Lei do Ventre Livre: interesses e disputas em torno do projeto de “abolição gradual”. **Revista Escritos**, n. 5, p. 169-205, 2011.

LE MEN, Ségolène. Le XIX siècle de l'image. In: GERVEREAU, Laurent (dir.). **Peut-on apprendre à voir?** Paris, École Nationale de Beaux-arts / L'Image. p. 165.

LEITE, Beatriz Westin de Cerqueira. **Abolição e política: o debate parlamentar**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 28, p. 9-21, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEMOES, Renato (org.). **Uma história do Brasil através da caricatura (1840-2006)**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2006.

LIMA, Heloísa Pires. Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret? **19&20**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, jul./dez. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_marianne.htm. Acesso em: 2 jan. 2017.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil I**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

LIMA, Ivana Stolze. **Cores, marcas, falas**: sentidos da mestiçagem no Império do Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica da imagem. **dObra[s]**, v. 5, n. 11, p. 56-66, 2012.

LOPES, Antonio Herculano. **O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira**. Perspectivas, São Paulo, v. 37, p.87-111, jan./jun. 2010.

LOTIERZO, Tatiana P. **Contornos do (in)visível**: A redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos. Dissertação de mestrado. Departamento de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2013.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Vítimas-algozes**: quadros da escravidão. 3 ed. São Paulo: Scipione, 1991.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Francisco de Sales Torres Homem e o “Libelo do Povo”. In: _____. **Três panfletários do Segundo Reinado**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. p. 3-43.

MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. In: MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tânia Regina. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 44-80.

MENDONÇA, Joseli M.N. **Entre a mão e os anéis**: a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil. Campinas, Editora da UNICAMP, CECULT, 1999.

MINOIS, Georges. O Riso e os ídolos no século XIX. In: _____. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003. p. 461-509.

MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. **O ensino artístico**: subsídio para a sua história. Rio de Janeiro [s.n], [1938?]. 492p.

MOURA, Carlos Eugênio M. de. **A travessia da calunga grande**. Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp, 2000.

MOURA, Clóvis. Pai João. In: _____. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004.

NERY, Laura. Henrique Fleiuss e sua *Semana Ilustrada*. **Educação em linha**, n. 15, 2011. Disponível em: <http://www.goethebrasil.de/linha201115.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.

_____. Os sentidos do humor: Henrique Fleiuss e as possibilidades de uma sátira bem comportada. 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. p. 173-187.

PAULA, Fancisco de; PONDÉ, Azevedo. Os transportes no Segundo Reinado. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Volume XXVI, 1975. pp. 81-126.

PENA, Eduardo Spiller. **Pajens da Casa Imperial, jurisconsultos, escravidão e a lei de 1871**. Campinas, Editora da UNICAMP, CECULT, 2001.

PEREIRA, Renan Rivaben. Entre tipografias, impressos e caricaturas: imprensa ilustrada na monarquia de D. Pedro II. **Faces da História**, Assis, v. 1, n. 1, jan.-jun., 2014, p. 24-50.

_____. **Semana Ilustrada, o Moleque e o Dr. Semana**: imprensa, cidade e humor no Rio de Janeiro do 2º Reinado. 2015. 188 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **De pele escura e tinta preta**: a imprensa negra do século XIX (1833-1899). 2006. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

POMARI, Gerson Luís. **O pintor e o poeta**: Wilhelm Busch no Brasil. Dissertação de mestrado. 2. vols. Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada, 1999.

_____. **Vício e verso**: as histórias ilustradas de Wilhelm Busch no sistema literário brasileiro. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Alemã, 2008.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Apresentação Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p., il. p&b., color.

PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Porto Alegre: Globo, 1958.

PORZIO, Domenico (ed). TABANELLI, Rosalba. TABANELLI, M. R. ADHEMAR, Jean. Culverwell, Geoffrey (trad). **Lithography 200 years of art, history & technique**. Secaucus, NJ, Wellfleet Press, c1983. 280 p.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Semana Ilustrada**: história de uma inovação editorial. Rio de Janeiro: Secretaria, 2007. (Cadernos da Comunicação. Série Memória; 18).

REZENDE, Livia Lazzaro. Indústria gráfica e cultura visual no século XIX. In: _____. **O projeto gráfico e ideológico**: a impressão de nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arte. 2003.

RUSSEL, Ronald. **Discovering antique prints**. Oxford: Shire publications, 1982.

SALIBA, Elias Thomé (org). **A história do humor no Brasil**: uma bibliografia comentada, São Paulo: USP, 2009.

_____. Piadas impressas e formatos da narrativa humorística brasileira: de Pafúncio Pechincha a Sérgio Buarque dos Países Baixos. In: PIRES, Francisco Murari (org.). **Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história**. São Paulo: Alameda, 2009. p. 231-248.

_____. **Raízes do Riso**, 3ª. Edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SALLES, Ricardo. **Guerra do Paraguai**: escravidão e cidadania na formação do exército. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

SAMARA, Eni de Mesquita (org.). **Racismo & Racistas**: trajetória do pensamento racista no Brasil. São Paulo, Humanitas, FFLCH, USP, 2001.

SAMUELS, Maurice. The illustrated History book: history between word and image. In: SCHWARTZ, Vanessa; PRZYBLYSKI. **The Nineteenth-century Visual Culture Reader**. Psychology Press, 2004. p. 238-249.

SANTOS, Jucimar Cerqueira. Escravizados e libertos nas escolas noturnas baianas no final do século XIX. **Educação Básica Revista**, v. 2, n. 1, p. 89-104, 2016.

SANTOS, Lucimar Felisberto. Os bastidores da lei: estratégias escravas e o Fundo de Emancipação. **Revista de História**, Salvador, v. 2, n. 1, 2009.

SILVA, Eduardo. Entre Zumbi e o Pai João, o escravo que negocia. In: REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. **Negro na Rua**: a nova face da escravidão. São Paulo: Hucitec, 1988.

SILVEIRA, Mauro César. **A batalha de papel**. A Guerra do Paraguai através da caricatura. Porto Alegre: Editora UFSC, 2015.

SINZIG, Pedro. **A Caricatura na imprensa brasileira**: contribuição para um estudo histórico-social. Petrópolis: Vozes, 1991.

SOARES, Luiz Carlos. **O “povo de Cam” na Capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro: Faperj – 7letras, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhos da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro – (CPDOC 20 anos), v.7, n. 13, 1994.

SOUSA, Jorge Prata de. A mão de obra de menores: escravos, libertos e livres nas instituições do império. In: _____ (org.). **Escravidão**: ofícios e liberdades. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998. p. 33-63.

_____. **Escravidão ou morte**: os escravos brasileiros na Guerra do Paraguai. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. **As cores do traço**: paternalismo, raça e identidade nacional na Semana Illustrada (1860-1876). 2007. 178 f. Dissertação (Mestrado em História

Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.

_____. "Ridendo Castigat Mores": a Semana Illustrada de Henrique Fleiuss e a formação da imprensa ilustrada no Brasil. Rio de Janeiro 1860-1876. **Anais do XVII Encontro Regional de História**. Campinas: UNICAMP, 2004. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.

TAUNAY, Visconde de. Estrangeiros illustres e prestimosos. **Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 58, p. 225-248, 1895.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Papéis Avulsos nº 38, 2001.

_____. **Sentidos do Humor, trapaças da razão, a charge**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

TELLES, Ângela Maria Cunha da Motta. As revistas ilustradas na produção e circulação de imagens no século XIX. In: _____. **Desenhando a nação**: Revistas Ilustradas no Rio de Janeiro e Buenos Aires na década de 1860 e 1870. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2007.

TORAL, André. **Imagens em desordem**: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870). São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. A participação do negro escravo na Guerra do Paraguai. **Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP**, n. 24, 1995.

TRINDADE, Joyce Nathália de Souza. **José de Alencar e a escravidão**: necessidade nacional e benfeitoria senhorial. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2014.

TURAZZI, Maria Inez (org.). **Tipos e cenas do Brasil Imperial**: a litografia Briggs na coleção Geyer. Museu Imperial: Petrópolis/Rio de Janeiro, 2002.

VIANA, Ernesto da Cunha de Araujo. **Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular**: curso, em cinco lições, professado no Instituto Histórico e Geographico Brasileiro. **Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro**, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 78, p. 507-608, 1916.

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil**. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ANEXO A – Glossário de termos/assuntos para classificação das imagens

Termos/assuntos gerais

Cotidiano: atividades que dizem respeito à vida cotidiana, situações que fazem parte do dia-a-dia das pessoas, (ex. circulação na cidade, moda, teatro); quando mostra figuras da sociedade, viajantes, referências sobre o passeio público da cidade, signos do zodíaco, nomes das ruas do rio. Inclui figuras que tratem da própria revista.

Economia: déficit econômico, situação da economia brasileira, crises financeiras, comércio, impostos, dinheiro, pagamentos, gastos com a guerra

Política: figuras de políticos, crítica política, situações do mundo político, relações entre países, referência aos membros da família imperial brasileira, combatentes militares, andamento da guerra, cenários militares.

Religião: tudo que se refere a cultos ou figuras religiosas, mitologia, ou quando a imagem aborda um assunto religioso, incluindo a seção “Olympo Brasileiro”, “Bíblia brasileira”

Termos/assuntos específicos

Capa: sempre que for a capa da edição

Correios: serviços de postagem e alfândega, encomendas

Eleições: referências específicas à situação eleitoral

Escravidão: escravos em ambiente de trabalho, referências à instituição da escravidão; pode incluir também indivíduos negros não-escravos em situação de trabalho, devido à dificuldade de identificar quem era escravo e quem não era

Família: estrutura familiar, casamentos

Festividades: inaugurações, carnaval, cerimônias de abertura, comemorações cívicas, casamentos de membros da família real, exposições nacionais de 1861, 1866 e 1875, comemorações associadas à revista

Fotografia: referências ao processo fotográfico ou algo similar (ex: ilustrações que destacam a narrativa visual, imagens “tiradas ao natural”, vistas)

Guerra: cenário de guerra, batalhas, ou mesmo conflitos específicos

Jornalismo: referências ao contexto jornalístico e a outros periódicos

Jurídico: leis, disputas jurídicas, regulamentos, assuntos relativos à prática jurídica

Ilustração: ilustrações de imagens para livros, ornamentos que iniciam o texto, figuras que tenham como fim a ilustração por si só, sequências ilustradas, seções intituladas “brazil pittoresco”, “monumentos do brazil”, “chapéos illustrados”, “typos do Rio de Janeiro”, “zoologia illustrada ou brasileira”, “signos do zodíaco”, “caras, caratas e carinhas contemporaneas”, “typos do rio de janeiro”, “monumentos de homens illustres da época presente”, “typos d’algazarra”, “galeria dos talentos illustres brasileiros não muito conhecidos”, “variedades illustradas”, “typos theatraes”, “typos apreciaveis”, “bellezas do jardim do rocio”, “homens illustres”, “typos ambiguos”, “charada illustrada”, “celebridades celebres”, “história natural”, “galeria de pessoas celebres na campanha do sul”, “historia natural popular”, “ditos populares illustrados”, “nacionalidades illustradas”, “cranioscopia de homens illustres”

Limpeza urbana: situação da cidade no que se refere à limpeza; críticas à sujeira; propagação de doenças, enchentes. Iluminação, calçamento, desastres naturais (ex: tufões e tempestades)

Moda: quando há referência à moda (roupas, chapéus, etc)

Moleque: sempre que aparece o Moleque, que é personagem símbolo da revista juntamente com o Dr. Semana

Negrinha: esposa do moleque

Negro: indivíduos negros ou mulatos que não necessariamente aparecem no contexto relacionado à escravidão

Pai João: um negro que, provavelmente, era candidato à eleição no Rio de Janeiro

Relacionamentos: diálogos entre pessoas, situações humorísticas sobre as relações humanas, relações entre homem e mulher

Segurança: assuntos relacionados à segurança pública, guardas e detenções de indivíduos, casa de correção, marinha e exército, guarda nacional

Semana: sempre que aparece o Dr. Semana, personagem símbolo do periódico

Suplemento: sempre que a imagem fizer parte de um suplemento ilustrado da revista

Teatro: todas as vezes em que o assunto da imagem está relacionado ao teatro, seja a ilustração de alguma cena ou situações ligadas aos espectadores

Texto: quando se trata de uma imagem inserida em meio ao texto. Inscrita na categoria geral cotidiano quando não se trata de assunto específico (ex: política)

Trabalho: situações inseridas no contexto de trabalho em que os trabalhadores não estão identificados na categoria “escravidão”

ANEXO B – Tabela de recorrências dos termos gerais e específicos

Na tabela abaixo, estão relacionados os termos gerais (horizontal) e os termos específicos (vertical), com o número de ocorrências encontradas. Os termos específicos em negrito correspondem àqueles que foram analisados ao longo desta pesquisa.

	Cotidiano	Política	Economia	Religião
Capa	448	293	40	33
Correios	47	10	0	0
Eleições	1	120	1	4
Escravidão	618	341	55	37
Família	524	17	18	3
Festividades	94	14	1	4
Fotografia	39	13	3	0
Guerra	30	413	4	8
Jornalismo	89	54	2	10
Jurídico	44	10	1	1
Ilustração	168	18	3	2
Limpeza	101	25	0	2
Moda	131	0	1	0
Moleque	500	309	46	33
Negrinha	47	10	5	3
Negro	567	323	48	40
Pai João	7	17	0	0
Relacionamentos	469	3	6	6
Segurança	93	12	0	3
Semana	3674	1618	333	253
Suplemento	18	16	0	1
Teatro	205	15	1	0
Texto	109	19	5	1
Trabalho	109	2	6	3